

Gerhard Kaiser

# **Aufklärung Empfindsamkeit Sturm und Drang**

Sechste Auflage mit einer Vorrede:  
Der Germanist in eigener Sache

A. Francke Verlag Tübingen und Basel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

- 6., erweiterte Auflage 2007
- 5., unveränderte Auflage 1996
- 4., unveränderte Auflage 1991
- 3., überarbeitete Auflage 1979

© 1976 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH & Co. KG  
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen  
ISBN 978-3-7720-8248-1

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem und säurefreiem Werkdruckpapier.

Internet: <http://www.francke.de>  
E-Mail: [info@francke.de](mailto:info@francke.de)

Einbandgestaltung: Atelier Reichert, Stuttgart  
Gesamtherstellung: Hubert & Co., Göttingen  
Printed in Germany

ISBN 978-3-8252-0484-6 (UTB Bestellnummer)



# Einheit der Epoche?

Die Gliederung der Literaturgeschichte in Epochen ist problematisch. Wie alle geschichtlichen Verläufe besitzt auch die Literaturgeschichte keine scharfen Einschnitte; Übergänge vollziehen sich fließend, ja, die Geschichte ist zumeist eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Lessings *Nathan der Weise*, eine Summe der Aufklärung, ist etwa acht Jahre jünger als die Urfassung des *Götz von Berlichingen*, des wichtigsten Dramas des Sturm und Drang. Klopstock und Wieland sind Zeitgenossen nicht nur der Klassik Goethes und Schillers, sondern auch der Romantik Tiecks, Novalis' und der Brüder Schlegel, die weithin gleichzeitig mit der Klassik verläuft. Novalis ist zwei Jahre vor Klopstock, 31 Jahre vor Goethe gestorben. Schlüsselgestalten der Literaturgeschichte wie Jean Paul, Hölderlin, Kleist lassen sich keiner der großen literarischen Strömungen zurechnen. Schließlich sind die Künste untereinander ungleichzeitig, und ihr Verhältnis zur allgemeinen Geschichte ist das einer komplizierten Eigenständigkeit und doch Verflechtung. Das Barock in der Musik und der bildenden Kunst reicht bis zur Höhe der literarischen und philosophischen Aufklärung. Die Französische Revolution hat in der deutschen Literatur tiefe Spuren hinterlassen; trotzdem ist sie in ihr nicht derartig epochebildend wie in der allgemeinen Geschichte. Goethes Klassik beginnt früher, die Romantik später. Es gibt, zu Recht, literaturgeschichtliche Sammelbegriffe, die in den anderen Künsten, aber auch in der allgemeinen Geschichte kein Anwendungsfeld und keine Entsprechung haben: so etwa der Begriff des Sturm und Drang, der Tendenzen einer Literaturrevolution im politisch nicht revolutionären Deutschland bezeichnet.

Die Literatur ist also mehr und anderes als ein Kommentar oder eine Illustration zur allgemeinen Geschichte. Die allgemeine Geschichte ist aber auch mehr und anderes als eine Veranstaltung zum Zweck der Entstehung von Literatur, selbst wenn die spezielle Perspektive der Literaturgeschichte zu diesem Eindruck verführen könnte. Goethe schreibt am 6. März 1779 an Charlotte von Stein aus der Strumpfwirkerstadt Apolda: «Hier will das Drama gar nicht fort, es ist verflucht, der König von Tauris soll reden als wenn kein Strumpfwürcker in Apolde hungerte.» Es ist Goethe gelungen, den König von Tauris so reden zu lassen, und der Hunger der Strumpfwirker ist weder ein Argument gegen die *Iphigenie*, noch die *Iphigenie* ein Argument gegen den Hunger. Beide geschichtlichen Erscheinungen sind gleichzeitig und nicht beziehungslos zueinander, und doch sind beide auch inkommensurabel. Kunst be-



darf keiner Rechtfertigung, und menschliches Leiden, das in menschlicher Verantwortung liegt, kann durch nichts gerechtfertigt werden.

Die folgende Darstellung geht von einer relativen Einheit der Epoche Aufklärung aus. Sie hält es nicht für einen Mangel, daß die Bezeichnung dieser Epoche nicht spezifisch für die Literatur im engeren Sinne ist und ihr nicht entstammt. Die Aufklärungsliteratur ist, trotz des Ranges, den sie erreichen kann, auch in ihrem Selbstverständnis zunächst dienend: eben ein Mittel zum Zweck der Aufklärung. Die Darstellung beginnt bei Gottsched, weil mit ihm die Vermittlung der Leibniz-Wolffschen Philosophie in die Literatur zum Programm wird. Die Vorgeschichte der Aufklärung wird im Band Barock abgehandelt. Vom Ausgangspunkt her ist versucht, in der Epochendarstellung sowohl die Folge der Erscheinungen wie deren Nebeneinander und Miteinander festzuhalten. Die Folge liegt darin, daß der Sturm und Drang die Aufklärung, die Klassik den Sturm und Drang, die Romantik die Klassik voraussetzt. Das Neben- und Miteinander ist kompliziert: Die Aufklärung kann man als epochale Grundschrift bezeichnen, die sich tief in die Romantik hineinzieht und in Ausläufern noch den Vormärz erreicht, aber seit dem Sturm und Drang im Bild der Literatur nicht mehr dominiert. Die Empfindsamkeit ist eine langanhaltende geistesgeschichtliche Strömung auf dem Boden der Aufklärung, aber nicht eine so spezifisch literarische Richtung wie die Anakreontik oder, in anderer Weise, der Sturm und Drang. Anakreontik und Sturm und Drang wären zwar ohne die Aufklärung nicht denkbar, aber die anakreontische Lyrik soll doch nicht primär Aufklärung verbreiten; die Sturm- und Drang-Autoren wollen zwar eine Lebensveränderung, aber zunächst einmal ist ihnen Dichtung in einem bisher ungeahnten Maße Medium der Selbstverwirklichung und Ausdrucksphänomen. Sie neigen dazu, das Leben als Literatur und die Literatur als Leben zu nehmen. Es ist deshalb kein Zufall, daß Anakreontik und Sturm und Drang ihre Namen von literarischen Erscheinungen herleiten: die Anakreontik von dem griechischen Lyriker Anakreon, der Sturm und Drang von einem Drama Klingers.

Bei alledem ist die Anakreontik ein Seitentrieb der Aufklärungsliteratur, der Sturm und Drang aber eine – relativ kleine – Avantgardebewegung junger Autoren, in deren Werken Kulmination und Umschlag der Aufklärung in einem stattfindet. Die Aufklärung erscheint in ihnen transformiert. Die Klassik ist die Spitze einer Pyramide. Sie wird in der Hauptsache von Goethe und Schiller getragen, einem Autor also, der aus dem Sturm und Drang hervorgegangen ist, und einem anderen, der zwischen Sturm und Drang-Positionen und Aufklärungspositionen gespannt ist, noch dazu im Rückbezug zum Barock. Herder und jüngere

Autoren wie Wilhelm von Humboldt ordnen sich dieser Zweierkonstellation in prekärer Weise zu, aber erst die Romantik geht wieder mit einem Generationenwechsel einher, von den Einzelgängern Jean Paul, Hölderlin und Kleist einmal abgesehen.

Die Schwierigkeit, einen Endpunkt der Darstellung für diesen Band zu finden, ergibt sich aus der skizzierten Lage. Die Kalamität ist am größten für die Autoren der aufklärerischen Grundschrift und kann für sie nur praktisch gelöst werden, nämlich so, daß im allgemeinen Autoren, die später als Schiller geboren sind (1759), nicht mehr behandelt werden. Die Angehörigen der Aufklärungsschicht sind mit ihrem Gesamtwerk aufgenommen, die Vertreter des Sturm und Drang hingegen nur mit den Werken, die dieser Phase angehören, da eben die Träger der Klassik aus dem Sturm und Drang oder seiner Nähe hervorgegangen sind. So wird in Kauf genommen, daß manche Autoren wie Herder, Goethe oder Schiller in zwei verschiedenen Bänden behandelt werden müssen. Goethes Übergang zur Klassik sehe ich in der Übersiedelung nach Weimar. Wollte man die Italienische Reise dafür ansetzen, fielen etwa *Iphigenie*, *Tasso*, *Egmont* als Konzeptionen aus der Klassik heraus. Für Schiller, den ich von seiner Relation zum Sturm und Drang her zu fassen suche, ist der analoge Übergang in der Phase des Geschichts- und Philosophiestudiums gegeben. Die Darstellung bricht für Goethe also zeitlich mit *Werther* ab, für Schiller mit *Don Karlos* und dem *Geisterseher*. Daß in dieser Sicht der Beginn der Klassik bei Goethe und Schiller um fast 15 Jahre auseinanderliegt und daß zwischen den spätesten in diesem Band genannten Werken und dem *Werther* sogar eine Spanne von über dreißig Jahren besteht, rechne ich mir nicht als Inkonzsequenz der Darstellung an; es ist ein unübersehbarer Hinweis auf die Eigenart von Geschichte und Literaturgeschichte, deren Phänomene und Entwicklungen einander vielfältig überlagern und mannigfache Interferenzerscheinungen aufweisen. Im übrigen ist diese Sehweise der nicht allzufern, die wir bei einem Hauptbeteiligten finden: Bei der Rückkehr aus Italien 1788 war Goethe von Heines *Ardinghello* und Schillers *Räubern* äußerst angewidert, weil sie ihn an längst überwundene eigene Tendenzen erinnerten; er fand sich «zwischen Ardinghello und Franz Moor eingeklemmt». Erst 1794 beginnt Goethes und Schillers gemeinsame Klassik; sie dauerte nur elf Jahre.

# Die Aufklärung

## Von der theoretischen zur praktischen Vernunft

Eine strahlende Sonne, die Gewölk und Finsternis über der Kulturlandschaft vertreibt: das ist der Titelkupferstich zu einem der Hauptwerke von Christian Wolff, dem Wegbereiter der deutschen Aufklärung<sup>2</sup>. Vom klärenden und erhellenden Licht nimmt die Aufklärung ihren Namen, der um die Jahrhundertmitte zum Schlagwort wird; das siegende Licht ist das Gleichnis ihres Lebensgefühls. Die deutsche Situation stellt sich 1788, ein Jahr vor Ausbruch der Französischen Revolution, in der Sicht des protestantischen Schriftstellers und Patrioten Christian Friedrich Daniel Schubart so dar: »Deutschland kommt mir vor wie ein großer Palast mit vielen Fenstern, deren Läden lange verschlossen blieben. Sachsen, Brandenburg, Braunschweig, Hannover öffneten ihre Fensterläden zuerst, die übrigen Provinzen behielten sich zum Teil mit Jalousieläden oder ließen die Läden gar zu, weil glotzige Pfaffen behaupteten, das Sonnenlicht sei den Augen nicht zuträglich. Endlich begann man doch nach und nach überall die Läden zu öffnen und sich des wohlthätigen Lichtstrahls zu erfreuen. Bald wird keine deutsche Provinz mehr sein, die bei verschlossenen Fensterläden, wie B . . . , von Aufklärung spricht, und dann wird unser liebes Vaterland als eine Götterwohnung vor allen Völkern dastehen, von allen Seiten in einstrahlendem Lichte schimmernd<sup>3</sup>.« »Wenn die Sonne der Vernunft höher heraufsteigt, sinken die Nebel einer verpfafften Phantasie, und die Producte von dieser verschwinden, sobald der Glaube an sie lächerlich wird. Nur Geduld: die Zeit giebt alles!« So hofft 1796 der Radikalaufklärer Friedrich Christian Laukhard, ein Anhänger der Französischen Revolution, gegen die er 1792 als Soldat der preußischen Interventionsarmee ausgerückt war, in seinem *Leben und Schicksale*<sup>4</sup>. Wenn am Ende des Jahrhunderts, nur drei Jahre später, der junge Romantiker Novalis in seinem Essay *Die Christenheit oder Europa* (entstanden 1799, veröffentlicht erst 1826) die Epoche charakterisiert, versucht er, eben dieses Symbol der Aufklärer spöttisch herabzusetzen: »Das Licht war wegen seines mathematischen

Gehorsams und seiner Frechheit ihr Liebling geworden. Sie freuten sich, daß es sich eher zerbrechen ließ, als daß es mit Farben gespielt hätte, und so benannten sie nach ihm ihr großes Geschäft, Aufklärung<sup>5</sup>.»

Das Licht der Aufklärung ist das der Vernunft, der in der Französischen Revolution ein förmlicher Kultus eingerichtet wird. Das alte Christussymbol der Sonne, in dem antike und orientalische Sonnengottheiten fortleben, ist verweltlicht. Mit ihrem Vernunftglauben steht die europäische Aufklärung im Gefolge der Philosophie, welche die Folgerungen aus dem Aufstieg der Naturwissenschaften seit der Renaissance gezogen hatte. Mit rationalen Kräften war die gesetzmäßige Struktur des Kosmos erkannt, die mikrokosmische und die makrokosmische Dimension erschlossen worden. Im Denken gewinnt der Mensch den Grund seines Selbstbewußtseins, und in mathematischer Denkweise führt die rationalistische Philosophie des RENE DESCARTES (1596–1650) und des BENEDICTUS DE SPINOZA (1632–1677) die unübersehbare Geschehnis- und Erscheinungsfülle des Daseins auf wenige einfache Elemente zurück. Der französische Mathematiker und Philosoph BLAISE PASCAL (1623–1662), bei dem am Ende der naturwissenschaftlichen Erkenntnis das Erschrecken der menschlichen Seele über ihre Verlorenheit und eine Wendung zum unbedingten Glauben stehen, war als religiöser Denker für die Aufklärung unzeitgemäß, wogegen der englische Physiker ISAAC NEWTON (1643–1727), der Begründer des Systems der theoretischen Mechanik, das bis zu Einsteins Relativitätstheorie kanonische Geltung hatte, Wissenschaft und Glauben harmonisiert. Der absolute Raum ist ihm «sensorium Dei».

Der mächtigste Vertreter der neuen, mit der Naturwissenschaft verbündeten Philosophie in Deutschland ist GOTTFRIED WILHELM LEIBNIZ (1646–1716), dessen philosophische Werke französisch geschrieben sind. Auch für ihn ist die Vernunft die höchste, den Menschen zu sich selbst erhebende Seelenkraft. In der Erkenntnis der ewigen Vernunftwahrheiten, nach denen die Welt eingerichtet ist, sieht er den Menschen zu Gott aufsteigen. Die Welt ist eine Harmonie von Krafteinheiten, sogenannten Monaden, die von der göttlichen Urmonade ausgestrahlt werden und deren jede die ganze Schöpfungsordnung widerspiegelt. Dabei sind die Monaden «fensterlos». So wie der Gleichlauf zweier Uhren nicht in ihrer Wechselwirkung gründet, ist auch das scheinbare Ineinandergrei-

fen der Monaden im Weltgeschehen in Wirklichkeit eine prästabilierte, im Schöpfungsakt verankerte Synchronisation. Alle Monaden sind einander gleich in ihrer Grundanlage zur Vorstellung der Welt und Gottes; aber alle Monaden sind verschieden voneinander durch das Maß der Klarheit und Deutlichkeit, mit dem sie vorstellen. Auf diese Weise entsteht eine lückenlose Stufenfolge der Monaden, die vom scheinbar Unbelebten über das Pflanzen- und Tierreich zum Menschen und über ihn hinaus zu geahnten höheren Intelligenzen und zu Gott reicht.

Nur das Übel, das Böse hat keine eigentliche Existenz in diesem System, denn alles Schlechte erscheint als solches nur, wenn man es isoliert betrachtet. Im großen Ganzen erweist sich das Böse als das Unvollkommene, das im Stufenbau der unterschiedlichen Vollkommenheitsgrade notwendiges Glied ist. Die Welt ist demnach die beste aller möglichen – Leibniz liefert in seinem Hauptwerk *Essays de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* (1710) eine philosophische Begründung des Optimismus und gleichzeitig der Fortschrittsidee, denn die Monaden sind, durch ihre Zielrichtung auf Gott, unterwegs zu immer höheren Graden der Vollkommenheit. Fortschritt ist Erkenntnisfortschritt, «Aufklärung» des Weltbildes. Im Schlußabschnitt der Abhandlung *Principes de la nature et de la grâce, fondés en raison* (1718; eine kürzere Parallelfassung der *Monadologie*, abgefaßt 1714) heißt es: «... freilich kann die höchste Seligkeit, von was immer für einem beseligenden Schauen oder Erkennen Gottes sie begleitet sein mag, niemals vollständig sein, weil Gott unendlich ist und nicht ganz erkannt werden kann. So wird unser Glück niemals in einem vollen Genusse bestehen, wo es nichts weiter zu wünschen gäbe und unser Geist stumpf gemacht würde. Und es soll auch nicht darin bestehen, sondern in einem immerwährenden Fortschritt zu neuen Vergnügen und zu neuen Vollkommenheiten<sup>6</sup>.»

Die Leibnizsche Weltdeutung hat sich der gesamten deutschen Aufklärung eingeprägt. Auf Leibniz haben sich die größten Geister des Jahrhunderts – Klopstock, Lessing, Herder, Goethe, Schiller – bezogen; erst Kant, der im Zusammenhang von Klassik und Romantik zu würdigen ist, hat seine Macht als Metaphysiker gebrochen. Dennoch ist die Aufklärung wesentlich vom Rationalismus des 17. Jahrhunderts unterschieden, ist auch Leibniz nicht im eigentlichen Sinne Aufklärer. Der Rationalismus bis zu Leibniz zielt auf das metaphysische Beziehungsfeld des Menschen, auf die

Urgünde und Ursachen des Seins. Die Aufklärung fragt nach der Lebenssituation des Menschen in seiner vorgefundenen Umwelt. Sie hat mit dem Rationalismus die hohe Wertschätzung der Vernunft gemein, doch der Vernunftbegriff wandelt sich: Aus der spekulativen wird praktische Vernunft, gesunder Menschenverstand. Die Philosophie wird Weltweisheit; die Erfahrung bekommt das Wort. Diese Wendung bahnt sich zuerst in England an. JOHN LOCKE (1632–1704), GEORGE BERKELEY (1685–1753) und DAVID HUME (1711–1776) werden hier zu Hauptvertretern des Empirismus und Sensualismus, philosophischer Richtungen, die alle Erkenntnis aus der Sinneswahrnehmung der Umwelt oder der seelischen Innenwelt ableiten und damit der empirischen Psychologie einen starken Anstoß geben. Hume führt selbst die Kausalität, die Kant dann apriorisch deutet, auf ein gewohnheitsmäßiges Erwarten infolge der Erfahrung von Tatsachensequenzen zurück, und für Berkeley ist Sein nichts anderes als Wahrgenommenwerden: *esse est percipi*. In der sensualistischen und empirischen Philosophie wird ein methodischer Zug der neuen Naturwissenschaften fruchtbar: die Neigung zu voraussetzungsloser Beobachtung und zum experimentellen Beweis.

Die englischen Anregungen wirken zunächst nach Frankreich, wo sich der kritische, populäre und praktische Impuls der Aufklärung verstärkt. FRANÇOIS-MARIE AROUET (1694–1778), der sich selbst VOLTAIRE nannte, wird im Kampf gegen alle Dogmen und metaphysischen Systeme – auch das Leibnizsche – eine geistige Großmacht in Europa. Sein Skeptizismus hat einen eher pessimistischen Grundton. Die berühmte *Encyclopédie*, 1751 bis 1780 von DENIS DIDEROT (1713–1784) und JEAN LE ROND D'ALEMBERT (1717–1783) herausgegeben, bringt den Geist der Aufklärung in breitere Schichten und trägt so zur Vorbereitung der Französischen Revolution bei. Ein Vorläufer der *Encyclopédie* ist das große *Dictionnaire historique et critique* (1697) des französischen Skeptikers PIERRE BAYLE (1647–1706). Der Baron PAUL HEINRICH DIETRICH VON HOLBACH (geb. 1723 in Edesheim in der Pfalz, gest. 1789 in Paris), JULIEN OFFRAY DE LAMETTRIE (1709–1751) und CLAUDE ADRIEN HELVÉTIUS (1715–1771) vertreten einen mechanistischen Materialismus. *L'homme machine* (1748) heißt Lamettries Hauptwerk. Alle diese Einflüsse werden in Deutschland wirksam. Bayles *Dictionnaire* wird 1741–44 von Johann Christoph Gottsched und anderen ins Deutsche übertragen. Friedrich der Große holt Voltaire

1750–52 an seinen Hof, Lametrie in die Preußische Akademie der Wissenschaften, die 1700 nach einem Plan von Leibniz eingerichtet worden war. Ein besonders wichtiger Vermittler zwischen Frankreich und Deutschland ist der Baron FRIEDRICH MELCHIOR VON GRIMM (geb. 1723 in Regensburg, gest. 1807 in Gotha), der seit 1753 als Pariser Korrespondent deutscher und nordischer Höfe (Darmstadt, Gotha, Bayreuth, Stockholm, Petersburg usw.) alle vierzehn Tage einen handschriftlichen Bericht über die neuesten Ereignisse der französischen Literatur und Kunst versandte (*Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Paris 1829–31, 15 Bände). Grimm war ein Freund der Enzyklopädisten. Die seit dem Absolutismus bestehende französische Ausrichtung der Höfe führt beim Bildungsbürgertum zur Bevorzugung Englands vor Frankreich und einem Gefühl kultureller sowie psychischer Gemeinsamkeiten der protestantischen germanischen Völker. Speziell der Materialismus, die radikale Spielart der französischen Aufklärung, findet wenig Anklang. Das zeigt eine literarische Figur wie Graf Franz Moor in den *Räubern*, bei dem Materialismus mit aristokratischem Amoralismus gleichgesetzt wird.

Zur Schlüsselfigur der Aufklärung wird bei uns der im Vergleich mit den französischen Tendenzen weit weniger radikale Philosoph CHRISTIAN WOLFF (1679–1754). Er war die Zierde der Universität Halle, mußte allerdings unter Drohung des Stranges durch den Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. Preußen binnen 48 Stunden verlassen, weil er die Sittenlehre des Konfuzius der christlichen an die Seite gestellt hatte. Nach der Thronbesteigung Friedrichs des Großen fuhr er im Vierspanner, von fünfzig berittenen Studenten eingeholt, wieder in Halle ein<sup>7</sup>. Wolff übernimmt die Leibnizschen Grundgedanken und verschafft ihnen durch gründliche Schematisierung erst ihre unwiderstehliche Breitenwirkung. Er gewinnt durch Leibniz den einheitlichen, zentralen und universalen Denkansatz, der ihn den Vorläufern der Aufklärung in Deutschland, etwa dem Philosophen Christian Thomasius, überlegen macht. Das Leibnizsche Denkgebäude selbst aber wird tiefgreifend umgeformt. Das metaphysische System wird bei Wolff zum System der Wissenschaften, die durch gemeinsame rationale Begründung miteinander verflochten werden, und mit der Akzentverlagerung des Denkens zu den wissenschaftlichen Einzeldisziplinen erhält auch für Wolff der Erfahrungsweg zur Erkenntnis immer mehr Bedeutung.

Erst recht bei den Nachfolgern Wolffs überwiegt das praktische und psychologische Interesse. Zuerst übergreift die Vernunft die Erfahrung; dann übergreift die Erfahrung die Vernunft. Die sogenannten Popularphilosophen, an ihrer Spitze Lessings Freund MOSES MENDELSSOHN (1729–1786), äußern sich nicht mehr wie Wolff in systematisch-gründlichen Lehrbüchern, sondern in thematisch spezialisierten Gelegenheitsschriften als Lebenshelfer, Seelenkundige, Morallehrer und Kunstverständige. Sie behalten als mehr oder weniger verblässenden weltanschaulichen Hintergrund Motive der Leibnizschen Metaphysik bei, aber im letzten geht es ihnen doch um die wirklichkeitsnahe Frage, wie sich der Mensch am vernünftigsten und glücklichsten mit sich selbst und der Welt einzurichten habe. Ist Wolff grundlegend für den Aufbau einer deutschen philosophischen Fachterminologie – seine philosophische Sprache ist streng und logisch gepanzert –, so entwickeln die Popularphilosophen einen flüssigen und klaren Stil der Beredsamkeit, der zuweilen – etwa in Mendelssohns berühmten, an Platon und Shaftesbury anknüpfenden Gesprächen *Phaedon oder Über die Unsterblichkeit der Seele* (1767) – Eleganz und Beschwingtheit gewinnt. Wie die philosophische Sprache hier an ein durch Vernunft geklärtes und gemäßigtes Gefühl, eine durch Gefühl belebte Vernunft appelliert, wird die Emotionalität des Menschen für Mendelssohn und die Popularphilosophen auch zum philosophischen Thema, so in Mendelssohns berühmter Abhandlung *Über die Empfindungen* (1755).

## Die Aufklärung als Reformbewegung

Mit ihrer praktischen Vernunft wird die Aufklärung zu einer Reformbewegung, die alle Lebensgebiete erfaßt. Am tiefsten wirkt sie auf Religion und Kirche, wobei der Protestantismus der Entfaltung des Aufklärungsdenkens günstigere Voraussetzungen bietet als der Katholizismus mit seiner hierarchischen und dogmatischen Geschlossenheit. Wolff, Klopstock oder Wieland werden in Wien, dem kulturellen Zentrum des Katholizismus, jeweils gerade dann modern, wenn sie im protestantischen Raum schon wieder aus der Mode zu kommen beginnen. Zu dieser Verzögerung trägt neben der kirchlichen auch die staatliche Bücher-Zensur bei, die im



18. Jahrhundert noch allgemein war – sie wurde in Deutschland erst 1848 aufgehoben –, in den verschiedenen Staaten aber sehr verschieden streng gehandhabt wurde; in der Regierungszeit Maria Theresias (1740–1780) war sie in Österreich besonders rigoros. Im Jahre 1765 wurde dort ein Katalog der verbotenen Schriften veröffentlicht, auf dem sich die bekanntesten und bedeutendsten Werke der Zeit fanden, und es war nur konsequent, daß man 1777 den Katalog selber in den Katalog setzte, «damit die schlechten Leute nicht die schlechten, und die klugen Leute nicht die klugen Bücher aus demselben möchten kennenlernen und sich durch die Bücherschwärzer besonders die schmutzigen Bücher für den zehnfachen Preis möchten kommen lassen»<sup>8</sup>.

War im Barock der Kaiserhof mit den internationalen Verflechtungen der Habsburger in Deutschland, Italien, Spanien und den Niederlanden, mit der Front gegen das Osmanische Reich und Frankreich ein kultureller Ausstrahlungs- und Umschlagplatz ersten Ranges, eine Mitte der bildenden Kunst, Architektur, Musik, aber auch des höfischen Festes und Theaters, so verlagert sich in der Aufklärung das kulturelle Schwergewicht. Wien bleibt die Hauptstadt der Musik, ein Glanzpunkt der Architektur. Kein Zufall, daß die großen österreichischen Beiträge zur Aufklärung im Medium der Musik einherkommen: *Figaros Hochzeit*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Die Zauberflöte*, Haydns Oratorium *Die Schöpfung* nach dem auf englischen Quellen fußenden Text GOTTFRIED VAN SWIETENS (1733–1803), der die alte dogmatische Verklammerung von Paradies und Kreuz übergeht, die Humanität des gottesebenenbildlichen Menschen preist. Die große barocke Literatur des Katholizismus ist weithin lateinisch-universalistisch, und selbst ein entschiedener Aufklärer wie Joseph II. konnte nicht der durchgreifende Förderer einer deutschen Nationalliteratur werden, zu dem ihn die Aufklärer stilisieren wollten, ohne daß er den übernationalen Charakter des Habsburgerreiches infrage gestellt hätte. So gediehen Pläne, Klopstock, Lessing oder Wieland nach Wien zu ziehen, nicht. Die imposante literarische Ausstrahlung der geistlichen Orden – man denke nur an die Ordensdramatik des 17. Jahrhunderts in Wien, München und Köln – verengt sich im 18. Jahrhundert ins Provinzielle. Die volkstümlichen Passionsspiele mit ihrer ins Mittelalter zurückreichenden Laienspieltradition werden durch die Aufklärung zurückgedrängt. Norddeutsche Aufklärer wie Friedrich Nicolai, der seine Eindrücke in der *Be-*

*schreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781* (1783) festgehalten hat, betrachten das katholische Deutschland mit ironischer Verständnislosigkeit für den festlichen und sinnenhaften Zusammenklang von Religion und Kunst; erst die Frühromantiker entdecken den Katholizismus als faszinierendes religiöses und kulturelles Phänomen.

Im ganzen allerdings schleifen sich durch die Aufklärung die konfessionellen Unterschiede im Bewußtsein der Menschen ab – Klopstocks *Messiasde* etwa vereinigt als dichterische Offenbarung der Heilswahrheiten Katholiken und Protestanten. Vor allem tritt der Gegensatz zwischen Lutheranern und Reformierten zurück, der noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts so scharf empfunden wurde, daß ein lutherischer Theologe wie der irenische Liederdichter Paul Gerhardt 1666 lieber aus dem Amt schied, als sich der Möglichkeit der Polemik gegen reformierte «Irrlehren» zu begeben. Das Beispiel Moses Mendelssohns zeigt, wie auch das Judentum in einzelnen hervorragenden Vertretern aus dem Getto herauswächst und seinen großen Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes leistet. Moses' älteste Tochter Dorothea heiratete Friedrich Schlegel, sein Enkel war der Komponist Felix Mendelssohn-Bartholdy. Ein Schützling Mendelssohns war der Philosoph SALOMON MAIMON (1753–1800), dessen *Lebensgeschichte*, eine Quelle für die Geschichte des Judentums in Polen und die Anfänge der jüdischen Reformbewegung des Chassidismus, 1792 durch Karl Philipp Moritz herausgegeben wurde. Der Gedanke der bürgerlichen und rechtlichen Gleichstellung der Juden, dessen Durchsetzung sich allerdings tief ins 19. Jahrhundert hineinzog, entstammt der Aufklärung und wurde in Deutschland maßgeblich von CHRISTIAN WILHELM VON DOHM (1751–1820) in seiner Schrift *Über die bürgerliche Verbesserung der Juden* (1781) vertreten. Religiöse Toleranz wird zum Ideal einer Zeit, die alle Dogmen des Christentums und der Religionen überhaupt der Kritik unterwirft. Die alte Toleranzforderung religiöser Randgruppen wie der Täufer und das schon seit dem Ende des Dreißigjährigen Krieges spürbar werdende Interesse weitblickender Landesherren, Population und Wirtschaft durch Gewährung von Religionsfreiheit an religiöse Minderheiten zu fördern – man erinnere sich der Ansiedelung von Hugenotten und Salzburger Protestanten in Brandenburg-Preußen – fließen in diese Aufklärungsströmung ein.

Aus England und Frankreich kommt der Deismus nach Deutsch-

land, der zwar einen Schöpfergott, aber kein unmittelbares göttliches Weltregiment wahrhaben will. Die Bezeichnung «Freigeist» meint im 18. Jahrhundert den Anhänger des Deismus. Dieser Denkrichtung steht die Physikotheologie nahe (nach W. Derham, *Physicotheology*, 1713), die es unternimmt, Gottes Dasein aus der sinnvollen und wunderbaren Einrichtung der Natur zu beweisen. Spinoza war zum Pantheismus vorgedrungen, er hatte den personalen Gottesbegriff aufgegeben und das All zur Gottheit erklärt. Leibniz verhindert zwar einen radikalen Bruch zwischen Christentum und Weltweisheit und liefert der Theologie Waffen gegen ihre Verächter, aber die freiesten Geister der Zeit – Lessing, Wieland, Herder, Goethe, Schiller – bewegen sich im Grenzgebiet zwischen Deismus, Pantheismus und Christentum auf eine Humanitätsreligion zu, die alle positiven Offenbarungsinhalte hinter sich lassen möchte. Die Aufklärungstheologie selbst gibt Stück für Stück die orthodoxen Positionen auf und beschränkt sich auf eine Religion, die ihr vernunftgemäß erscheint. Die Offenbarung Gottes in der Natur sagt ihr mehr als die in der Schrift. Der Schöpfergott ist ihr wichtiger als der Erlöser, zumal die Sünde ihr nicht mehr als wesentliche Verderbnis, sondern nur noch als kreatürliche Unvollkommenheit begreiflich ist. Christus ist Lehrer und Wohltäter der Menschheit, das Christentum Glückseligkeitsreligion und Weltfrömmigkeit, die Kirche Volksbildungsanstalt.

Soweit sie mehr und anderes sein will, unterliegt sie scharfer Kritik; das alte Schmähwort «Pfaffe» erfreut sich in allen möglichen Zusammensetzungen und Zusammenhängen besonderer Beliebtheit, und die Vertreter der Orthodoxie liefern nur noch Rückzugsgefechte. Der Kampf gegen den Aberglauben bringt endlich im 18. Jahrhundert, zuerst in Brandenburg-Preußen, dann unter Maria Theresia in Österreich, die Abschaffung der Hexenprozesse, gegen die schon 1631 der Jesuitendichter Friedrich von Spee, später der niederländische Theologe Balthasar Bekker und der deutsche Philosoph Christian Thomasius aufgetreten waren. Die letzten Hexenverbrennungen fanden 1751 in Endingen, 1775 in Kempten, 1782 in Glarus und 1793 in Posen statt – vier Jahre nach Beginn der Französischen Revolution.

Bildung wird ein Kennwort des Zeitalters, das von einem tiefen pädagogischen Eros geprägt ist. Das wirkt sich zunächst im Schulwesen aus – in der Einführung der allgemeinen Volksschulpflicht, im Ausbau der humanistisch bestimmten höheren Schulen, in

Ansätzen einer den Realien zugewandten Erziehungsweise, wie sie nach dem Vorgang des Pietisten AUGUST HERMANN FRANCKE die großen Pädagogen JOHANN BERNHARD BASEDOW (1723–1790) oder der Schweizer JOHANN HEINRICH PESTALOZZI (1746–1827) fordern. Basedow ist der Begründer einer Schule der Menschenfreundschaft «Philanthropinum» in Dessau (1774). Sein Geistesverwandter CHRISTIAN GOTTHILF SALZMANN (1744–1811) gründete 1784 die Erziehungsanstalt Schnepfenthal bei Gotha. Basedows zeitweiliger Mitarbeiter JOACHIM HEINRICH CAMPE (1746–1818), Hauslehrer der Familie Humboldt und Ehrenbürger der Französischen Revolution, gab unter dem Titel *Allgemeine Revision des gesamten Schul- und Erziehungswesens* (1785–92) die pädagogische Enzyklopädie der Aufklärung heraus. Basedow vertraut auf eine natürliche Harmonie der menschlichen Anlagen. Erziehung ist ein behutsames Wachsenlassen der Natur. Pestalozzi, in dessen humanitärem Denken sich christliche und aufklärerische Impulse, pädagogische und sozialreformerische Ideen verbinden, wird mit seinen Erziehungsanstalten für arme Kinder in Europa berühmt. Am Collegium Carolinum in Braunschweig, einer der fortschrittlichen Studienanstalten der Zeit unter dem bekannten Aufklärungstheologen FRIEDRICH WILHELM JERUSALEM (1709 bis 1789), wirken die Schriftsteller Zachariä, Eschenburg, Ebert, Gärtner und JAKOB MAUVILLON (1743–1794) als Lehrer, der letztgenannte ein Freund und Bewunderer des Grafen Mirabeau, einer der großen Gestalten der Französischen Revolution.

Auch die Universitätsneugründungen in Halle (1694) und Göttingen (1737) fördern den Geist der Aufklärung. Halle war ein Zentrum des Pietismus; eine von August Hermann Francke begründete Armenschule wurde Mittelpunkt der Franckeschen Anstalten, die Bürgerschule, Waisenhaus, Pädagogium, Lateinschule, Höhere Mädchenschule umfaßten und durch die bekannte Buchdruckerei, eine Apotheke und mehrere Landgüter wirtschaftlichen Rückhalt besaßen. Beim Tode des Gründers 1727 erhielten über 2200 Schüler Unterricht<sup>9</sup>. Das Erziehungswerk strahlte vor allem in das Preußen des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I., aber auch bis tief nach Rußland aus. Neben solchen modernen Einrichtungen blühten alte traditionsreiche Schulen, in denen der Humanismus Melanchthons weiterwirkte, wie die sächsischen Fürstenschulen St. Afra in Meißen, das von Gellert und Lessing, und Schulpforta, das von Klopstock und Nietzsche

besucht wurde. Das Tübinger Stift dagegen hat seine überragende Bedeutung erst für die Generation Hegels, Schellings und Hölderlins. Der aufklärerische Gegenpol dieser von der Kirche und den württembergischen Landständen geprägten Einrichtung war die Hohe Karlsschule des Herzogs Karl Eugen von Württemberg, entstanden als Erziehungsanstalt für Soldatensöhne, der hervorragende Geister ihre Ausbildung verdanken: Neben Schiller der Naturwissenschaftler Georges Cuvier, der Arzt Johann Heinrich Ferdinand Autenrieth, der Architekt Thouret, die Maler Joseph Anton Koch und Christian Gottlieb Schick und der Bildhauer Dannecker.

Wichtiger noch als ihr Einfluß auf die Schul- und Universitätserziehung ist die Erwachsenenbildung der Aufklärung. Alle Schichten sollen Anteil an den Errungenschaften der Zeit haben, die Perspektive soll sich über die Enge der bürgerlichen Berufs- und Sozialsphäre hinaus weiten. Auch die Stellung der Frau wird neu bestimmt. Ihre Beschränkung auf Hauswirtschaft und Kinderpflege soll gelockert, ein behutsamer Anschluß an die geistigen Bestrebungen gefördert werden. Kaum ein Autor geht dabei so weit wie Th. G. von Hippel, der in seiner Schrift *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber* (1792) unter Berufung auf die Menschenrechte die rechtliche, politische und soziale Gleichstellung der Frau mit dem Manne fordert – später ein Thema des Jungen Deutschland. Ohne Zweifel haben Frauen einen erheblichen Anteil an der Verbreiterung des Lesepublikums und der Ausbildung einer aufklärerischen Gefühls- und Geschmackskultur.

Von besonderer Bedeutung ist die aus England herüberdringende Einrichtung der Moralischen Wochenschriften – Vorbild für alle *The Spectator* (1711–12) von Richard Steele (1672–1729) und Joseph Addison (1672–1719) –, die man meist schon an ihren im Vergleich zu anderen Publikationsorganen der Zeit kurzen und prägnanten Titeln erkennen kann, etwa: *Der Patriot* (Hamburg 1724–26), *Die Vernünftigen Tadlerinnen* (1725–26) oder *Der Biedermann* (1727–29), die beiden letztgenannten herausgegeben von Johann Christoph Gottsched. In Erzählungen, Typen- und Sittenschilderungen, Essays, Dialogen oder Briefen verbreiten sich die Autoren unter der Maske fingierter Figuren, die aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten und urteilen, über alle großen und kleinen Fragen des geistigen und Alltagslebens und zahlen die Aufklärung in Scheidemünzen aus. Aktuelle Berichterstattung

spielt dabei eine untergeordnete Rolle. Im gesamten deutschen Sprachgebiet erscheint bis zum Ende des 18. Jahrhunderts eine große Zahl solcher meist kurzlebiger Moralischer Wochenschriften, abgesehen von der Flut anderer Zeitungen und Zeitschriften mit speziellerem Interessenkreis und anderer Stilhaltung, die das Jahrhundert hervorbringt. Die meisten bedeutenderen Schriftsteller der Zeit haben Moralische Wochenschriften herausgegeben oder zeitweilig an ihnen mitgearbeitet. Das Vertrauen in die Anlage und unbegrenzte Bildsamkeit der menschlichen Seele zur Vernunft findet hier Ausdruck. In diesem Glauben ist die Aufklärung nichts anderes als eine einzige große Erziehungsbewegung, die, wie Kant gesagt hat, den Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit heraus zur Selbstbestimmung führen will.

Sein umfassendstes Feld findet der Reformeifer der Aufklärung in Staat und Gesellschaft. In Frankreich führt das Ringen um ihre zeitgemäße Einrichtung zur Revolution, in Deutschland zum aufgeklärten Absolutismus, wie er sich in der Regierungsweise Friedrichs des Großen (Regierungszeit 1740–86) oder Josephs II. (Regierungszeit 1765 [Kaiser und Mitregent Maria Theresias]–90) darstellt. In Heeresorganisation, Verwaltung, Justiz und Agrikultur ist das friderizianische Preußen der modernste Staat Europas. Das berühmte *Preußische Allgemeine Landrecht*, geprägt durch Carl Gottlieb Svarez und erst nach dem Tode des großen Königs 1794 erlassen, ist die Krönung der unter Friedrich durchgeführten Reformen. Als erster Diener seines Staates hat sich der König empfunden (er schreibt *serviteur*, aber auch *domestique*) und darin zugleich den inneren Widerspruch des Systems bezeichnet: Der Staat, dem er dient, ist *sein* Staat, in dem der Herrscher, zunehmend misanthropisch vereinsamt, bis in den letzten Winkel autokratisch hineinregiert. Er ist in einer schlechten Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft Kapitän und Galeerensklave des Staatsschiffes in einem. So wird der friderizianische Staat von der fortgeschrittenen Aufklärung bald kritisch betrachtet. «Daher ist mir König Friedrich zwar ein großer Mann, aber vor dem Glücke, unter seinem Stocke (sive Szepter) zu leben, bewahre'uns der liebe Gott», schreibt Wieland am 16. April 1780 an Johann Heinrich Merck, Goethes Freund. Charakteristisch in seiner Ambivalenz ist auch Winckelmann. Am 15. Januar 1763 teilt er dem Schweizer Leonhard Usteri mit, es schaudere ihn «die Haut vom Haupte bis zu den Zehen, wenn ich an den preußischen Despotismus und an

den Schinder der Völker gedenke», und doch hat er auf der Höhe seiner Karriere Verhandlungen mit Friedrich dem Großen wegen der Übernahme in dessen Dienste geführt – die allerdings an Friedrichs Meinung scheiterten, tausend statt der geforderten zweitausend Taler jährlich seien «assez pour un Allemand»<sup>10</sup>.

Der sogenannte Josephinismus, der im habsburgischen Machtbereich bis tief ins 19. Jahrhundert wirksam blieb – noch Adalbert Stifter steht unter seiner Fernwirkung –, verfolgte staatskirchliche Ziele und strebte eine aufklärerische Reform der Kirche im Sinne praktischer Frömmigkeit an. Zahlreiche Klöster wurden aufgelöst. Der Josephinismus beteiligte sich auch an der gemeineuropäischen Kampagne gegen den Jesuitenorden, die 1773 zu dessen Aufhebung durch Papst Clemens XIV. führte. Joseph II. brachte Freiheiten für das Bürger- und Bauerntum. Es ist kennzeichnend, daß Mozarts Oper *Le nozze di Figaro* (*Figaros Hochzeit*, 1786) auf den radikalaufklärerischen Text von Lorenzo Da Ponte (1749–1838) nach Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732–1799) vom Wiener Hof gefördert wurde. Der Journalismus des Juristen jüdischer Herkunft JOSEPH VON SONNENFELS (1733–1817) und des Exjesuiten ALOYS BLUMAUER (1755–1798) unterstützte Josephs Bestrebungen. Blumauers *Abentheuer des frommen Helden Aeneas, oder Virgils Aeneis travestiert* (1784–88), die einen großen Erfolg erzielten, verfolgten in ihrer Satire eine scharf aufklärerische Richtung. Auch JOHANN PEZZL (1756–1823 [oder 38?]), Sekretär des Staatskanzlers Fürsten Kaunitz, verherrlicht das Regiment Josephs II. in seinem *Faustin, oder das aufgeklärte philosophische Jahrhundert* (1783, 4. Auflage 1788), während LORENZ LEOPOLD HASCHKA (1749–1827) mit seiner von Haydn vertonten Hymne *Gott erhalte Franz den Kaiser* (1797) ein Stichwort der Restaurationsepoche unter Franz I. lieferte. Wie radikal unter der Ägide Josephs II. gedacht werden konnte, zeigt sich darin, daß aus Militär und Beamtentum eine Gruppe von Anhängern der Französischen Revolution hervorging, die eine reformerische oder revolutionäre Staatsumwälzung herbeizuführen hoffte. Ihre Hauptvertreter sind der Mathematiklehrer des späteren Kaisers Franz I. ANDREAS RIEDEL (1748–1837) und der Oberleutnant FRANZ HEBENSTREIT VON STREITENFELD (geb. 1747, hingerichtet 1795). Die Pasquille und Lieder, mit denen unterm Volk Anhänger gewonnen werden sollten, blieben handschriftlich. Ein

Kuriosum ist Hebenstreits Lehrgedicht *Homo Hominibus* (1792).<sup>11</sup>

Gemeinaufklärerisch ist die Tendenz, die sozialen und politischen Gebilde nicht von den geschichtlichen Bedingungen her, sondern als Vernunft- und Zweckformen zu begreifen. Die aufklärerische Theorie vom Staats- und Gesellschaftsvertrag deutet Staat und Gesellschaft als Summe von Individuen, die im vertraglichen Zusammenschluß ihren Vorteil finden wollen, wobei sich der Grad ihrer Anhänglichkeit an die staatliche Gemeinschaft nach dem Maß an Sicherheit, Freiheit und Wohlfahrt richtet, das ihnen vom Staat geboten wird. So gründet sich der Patriotismus, der mit der zunehmenden Aufmerksamkeit des Staatsbürgers auf das öffentliche Geschehen langsam heranwächst, zunächst mehr auf den Nützlichkeitsstandpunkt, etwa in der Abhandlung *Von dem Nationalstolze* (1758) des Schweizer Arztes und Schriftstellers JOHANN GEORG ZIMMERMANN (1728–1795). Erst allmählich gewinnt er stärkere Gefühlsfärbung, wie sie THOMAS ABBTS (1738–1766) Schrift *Vom Tode fürs Vaterland* (Berlin 1761) zeigt. Sie ist unter dem Eindruck des Siebenjährigen Krieges geschrieben, dessen populärer preußischer Geschichtsschreiber der bedeutende Journalist JOHANNES WILHELM VON ARCHENHOLZ (1743–1812) wurde (*Geschichte des Siebenjährigen Krieges*, 1789).

Während solcher Patriotismus häufig noch den fürstlichen Partikularstaaten gilt, in die Deutschland politisch zersplittert ist, breitet sich daneben ein Nationalgefühl aus, das auf die kulturellen Gemeinsamkeiten der Nation – deutsche Sprache und deutsche Kultur – gerichtet ist. In diesen Zusammenhang gehört JOHANN CHRISTOPH ADELUNGS (1732–1806) *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der hochdeutschen Mundart* in fünf Bänden (1774–86), die bewundernswerte Leistung eines einzelnen. Hier holten die Klassiker regelmäßig Rat. Die von den barocken Sprachgesellschaften übernommenen Bestrebungen zur Reinigung und Durchsetzung des Deutschen gegenüber der lateinischen Gelehrten- und der französischen Gesellschaftssprache werden erfolgreich weitergeführt. Ein Beispiel: 1740 sind noch rund 28 Prozent aller in Deutschland gedruckten Bücher lateinisch geschrieben; 1770 ist diese Zahl auf 14 Prozent abgesunken<sup>12</sup>. Nationaler Ehrgeiz fördert seit Gottsched in nicht zu unterschätzender Weise den Aufstieg der deutschen Dichtung zu europäischem Rang. Dennoch bleibt die Aufklärungskultur im Grunde



Universalkultur. Das 18. Jahrhundert ist die letzte Epoche bewußt empfundener und gelebter europäischer Gemeinsamkeit, die sich in lebendigem Austausch aller geistigen Strömungen und in einer fast unübersehbaren Übersetzungsliteratur darstellt, und der patriotische Impuls ordnet sich noch leicht einem kosmopolitischen Denken ein.

# Die Empfindsamkeit

## Ausländische Quellen

Die Psychologisierung der Philosophie, der Kult der Erfahrung und des gesunden Menschenverstandes entfernen die Aufklärung von einem reinen Rationalismus und Intellektualismus. Der nüchterne und strenge Denkansatz der Wolffschen Schule wird fortschreitend durch andere, gleichzeitige Geistesrichtungen beeinflusst, die einen empfindsamen Zug in das Weltbild der Epoche bringen. Wieder sind westeuropäische Anregungen zu nennen. Während Wolff das Phänomen des Schönen, das in jedem engen Vernunftsystem Sprengkraft entfalten muß, vorsichtig am Rande läßt, wird der englische Aristokrat ANTHONY ASHLEY COOPER GRAF VON SHAFTESBURY (1671–1713) zum Verkünder einer an Platon orientierten Philosophie, die das sittlich Gute als schön, das Schöne als sittlich gut begreift. Gefühl und Empfindung, von Wolff nur als sinnliche Vorstufen der vernünftigen Erkenntnis eingeschätzt, sind für Shaftesbury Grundlage der moralischen und ästhetischen Anschauung der Welt, der sittlichen und ästhetischen Erziehung des Menschen. Die höchste Erscheinung im Bereich des Menschlichen ist eine Virtuosität, die keine Triebrichtung in der Anlage des Individuums verkümmern läßt. Wieland, Winckelmann, Herder, Goethe und Schiller sind von diesen Anschauungen sehr beeindruckt worden, wie überhaupt Shaftesbury im deutschen Geistesleben größeren Widerhall gefunden hat als in seiner Heimat.

Neben Shaftesbury gehört der englische Pfarrer EDWARD YOUNG (1683–1765) zu den großen Anregern einer Gefühlskultur. Seine dichtungstheoretische Schrift *Conjectures on Original Composition* (1759), welche die Rechte der schöpferischen künstlerischen Persönlichkeit gegen alle Kunstregeln verteidigt, gewinnt zwar ihre größte Wirkung auf deutschem Boden erst im Sturm und Drang, wo sie bei der Ausformung des Genie-Ideals Pate steht. Youngs erbauliche Blankversdichtung *Night Thoughts on Life, Death, and Immortality* (1742–45), in welcher der Schmerz über den Tod seiner Frau Ausdruck findet, wird dagegen schon 1751

VON JOHANN ARNOLD EBERT (1723–1795), einem Bremer Beiträger und Freund Klopstocks, ins Deutsche übersetzt und erringt alsbald einen gewaltigen Erfolg. Ähnlichen Eindruck machen Elizabeth Rowes Totenbriefe *Friendship in Death* (1728), Thomas Grays *An Elegy written in a Country Churchyard* (1750), Oliver Goldsmith' *Deserted Village* (1770). Der gesamte Umkreis des Todes – Friedhof, Begräbnis, Ruinen, Grab, Nacht, Unsterblichkeit, die Beziehung zwischen Lebenden und Toten – wird zu einem Gemeinplatz des Erlebens und Dichtens; repräsentativ etwa *Die Gräber* (1760) von FRIEDRICH KARL KASIMIR FREIHERRN VON CREUTZ (1724–1770). Einerseits äußert sich in solchen Zeitstimmungen ein Unbehagen gegenüber der Aufklärung, das aus der Emanzipation des Menschen von allen überkommenen Bindungen entspringt – hier verläuft eine Entwicklungslinie zum Werther-Erlebnis des Sturm und Drang; Melancholie und Hypochondrie gelten als Übel der Zeit. Sie sind verweltlichte Nachkommen der alten Mönchssünde der *acedia*. Es ist kennzeichnend, daß der Gottschedanhänger JOHANN THEODOR QUISTORP (geb. 1722) den *Hypochondristen* (1745) zum verlachten Komödienhelden macht, einen entfernten Nachfahren von Molières eingebildetem Kranken, der sich nun allerdings weniger Krankheiten als Lebensprobleme einbildet. Zum anderen sind die Todesstimmungen auch ein Ausdruck der Aufklärungsgesinnung selbst. Sie leidet an der Spannung zwischen Anspruch und Wirklichkeit. Sie empfindet aber auch gegenüber der Weltklage des religiösen Barock ein gemischtes Gefühl, das Todessehnsucht und Wehmut über den möglichen Abschied von der schönen Welt miteinander verbindet und auf diese Weise gleichzeitig irdisches Dasein und Erwartung noch höheren Daseins nach dem Tode genießt. Das irdische Leben wird zur Vorstufe des Jenseits, das Jenseits aber auch zu einer unendlichen Fortsetzung des irdischen Lebens ins Vollkommene hin; der Tod ist entschärft. So hat Klopstock bei seiner Schweizerreise mit Freunden auf einem Dorffriedhof gerastet und unter Rosen Wein getrunken – nicht in blasphemischer, sondern in sentimentaler Stimmung<sup>13</sup>. Der englische Ursprung dieses Wortes – der bedeutende Übersetzer JOHANN JOACHIM CHRISTOPH BODE (1730–1793) verdeutschte 1768 auf Anraten Lessings LAURENCE STERNES (1713–1768) Roman *Sentimental Journey* als *Empfindsame Reise* – zeigt übrigens, daß nicht nur die Gräberromantik, sondern die gesamte Empfindsamkeitsströmung aus England bedeutenden

Auftrieb empfangen hat, wobei vor allem auch an die Romane Samuel Richardsons 1689–1761) zu denken ist.

Noch stärker aber ist der Eindruck JEAN-JACQUES ROUSSEAU (1712–1778) in Deutschland. Er wurde berühmt durch die Preisschrift *Discours sur les Sciences et les Arts* (1750), in der er Kultur und Zivilisation des modernen Europa, auf welche die Aufklärung so stolz war, für einen allgemeinen Sittenverfall verantwortlich macht. Aus ihr wird das kulturfeindliche Schlagwort »Zurück zur Natur!« abgeleitet, aber gleichzeitig projiziert er ein aufklärerisches Lebens-, Gesellschafts- und Vernunftideal in den Naturbegriff, und auch sein Reformeifer trägt aufklärerische Züge. Seine Schrift *Du Contrat social* (1762), die der Lehre vom Staatsvertrag eine radikal demokratische, antilibérale Wendung gibt, macht ihn zu einem der wichtigsten Wegbereiter der Französischen Revolution. Der Roman *Emile* (1762) überträgt das Ideal des natürlichen Lebens auf die Erziehung und wird zu einer pädagogischen Bibel des Zeitalters – in Deutschland vor allem für Basedow. Der Briefroman *La Nouvelle Héloïse* (1761) zeigt die weltanschauliche Zerrissenheit des Dichters: Der erste Teil verherrlicht den Sieg der Leidenschaft über die Schranken der Moral und des Standes, der zweite den Sieg der Vernunft über die Leidenschaft. Das Individuum fügt sich in die moralischen und sozialen Ordnungen ein. Die von Richardson übernommene Briefform bringt mit einer bis dahin unerhörten Unmittelbarkeit die seelische Innenwelt der Personen zum Ausdruck, und die *Confessions* (1781), die den mannigfach fragwürdigen Lebensweg des Verfassers verteidigen wollen, lassen diese taktische Nebenabsicht weit hinter sich durch die gleiche elementare Kraft der Seelenschilderung, die sich hier auf das eigene Selbst richtet. Schon der Titel, den *Confessiones* des Kirchenvaters Augustinus entlehnt, deutet dabei auf die religiöse »Vorlage« dieser gefühlsbetonten Innerlichkeit. Der Dichter schreibt, wie früher die Frommen in ihren Konventikeln und Zirkeln, eine Lebensbeichte mit erbaulicher Absicht. Rousseau, der Nichtchrist, hat Einflüsse aus dem radikalen Pietismus und religiösen Subjektivismus erfahren.

## Nachwirkungen des Pietismus

Mit dem Hinweis auf den Pietismus ist bereits die geistige Richtung benannt, durch die vorab die besonders nachhaltige Ausbreitung irrationalistischer Tendenzen in der deutschen Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts verständlich wird. Der Pietismus hat als kirchliche und religiöse Reformbewegung um 1730 seinen Höhepunkt überschritten, wenn er auch in der Herrnhutischen Brüdergemeine des Grafen NIKOLAUS LUDWIG VON ZINZENDORF (1700–1760) eine originelle Spätblüte hervortreibt. In die Literaturgeschichte ist Zinzendorf als Kirchenliederdichter eingegangen, der seine Kreuzestheologie in die bewußt Ärgernis gebende improvisatorische Sprache eines zugleich krassen und spielerischen Kults von Blut und Wunden Christi überträgt, eine alte Kirchenliedtradition übersteigernd. Näher beim traditionellen Gemeindelied des Protestantismus bleibt der bedeutendste Kirchenlieddichter des Spät Pietismus im reformierten Bereich GERHARD TERSTEEGEN (1697–1769). Seine klare und zarte Lieddichtung schmilzt auch mystisches Gut empfindsam ein. Das Neue der Stimmung zeigt sich im Vergleich etwa zwischen der allegorischen Naturdeutung in Paul Gerhardts (1607–1676) *Geh aus mein Herz und suche Freud* mit einer Strophe aus Tersteegens *Gott ist gegenwärtig*:

Du durchdringest alles;  
laß dein schönstes Lichte,  
Herr, berühren mein Gesichte.  
Wie die zarten Blumen  
Willig sich entfalten  
und der Sonne stille halten:  
laß mich so  
still und froh  
deine Strahlen fassen  
und dich wirken lassen.

Während bei Gerhardt in aller herzlichen Freude an den Naturdingen diese doch streng dem Menschen gegenüber bleiben als Bildzeichen einer geistlichen Didaxe, ist der allegorische Bezug auf Licht und Blume bei Tersteegen durchflutet von Einfühlung in einen genau gesehenen Naturvorgang. Die willig dem Licht stille haltende Blume ist nicht nur Metapher der Seele, sie ist selbst be-

seelt. Welche geistigen Möglichkeiten diese Sprache in aller Einfachheit besitzt, zeigt der Strophenschluß mit seiner paradoxen Formulierung: «laß mich . . . wirken lassen», die prägnant das Aktivitätsmoment der quietistischen Fügung in Gott zum Ausdruck bringt.

Schon von vornherein haben Pietismus und Aufklärung Gemeinsamkeiten. So ist der Pietist August Hermann Francke einig mit dem Frühaufklärer Christian Thomasius in der Forderung nach Ablösung der lateinischen Unterrichtssprache an den Universitäten durch das Deutsche, und Thomasius hat Francke in dessen Auseinandersetzung mit der orthodoxen Universitätstheologie gestützt. Die *Unpartheyische* (das heißt unkonfessionelle) *Kirchen- und Ketzerhistorie* (1699f) des radikalen pietistischen Theologen GOTTFRIED ARNOLD (1666–1714), in der die von der offiziellen Amtskirche verfolgten Ketzer als die wahren Christen erscheinen, wurde in der Aufklärung von Thomasius bis zu Lessing, Herder und Goethe rezipiert, und umgekehrt erklärte Zinzendorf, nach der Bibel lese er kein Buch lieber als Pierre Bayles *Dictionnaire*<sup>14</sup>. Übergangserscheinungen vom Pietismus zur Aufklärung sind JOHANN KONRAD DIPPEL (1673–1734), der sich selbst «Christianus Democritus» nannte, und JOHANN CHRISTIAN EDELMANN (1698–1767), der vom radikalen Pietisten zum ersten deutschen Spinozisten wurde, ein bedeutender Autobiograph. Wenn der Pietismus religiöse Erfahrung und Bewährung der Frömmigkeit in der Verchristlichung der Welt fordert, stimmt das mit dem empiristischen und praktischen Zug der Aufklärung überein. In dem Maße, in dem die pietistische Strömung an religiöser Substanz verliert, wird sie zum Ferment der Gesamtkultur und entfaltet so im Abflauen erst ihre ganze Wirkung. Die allgemeine Verweltlichung, welche die Aufklärung mit sich bringt, zeigt hier besonders deutlich ihre Dialektik: Wo das Religiöse säkularisiert wird, gehen die freigeordneten religiösen Kräfte in das Säkulum ein.

Beim Pietismus sind das vor allem Kräfte des Gemüts. Zinzendorf fordert eine kindliche Heilandsfrömmigkeit als Herzensreligion; daraus wird nun die Heiligsprechung des Herzens. Ergreift der Pietist in erlebnis- und gefühlshafter Vergegenwärtigung der Heilstatsachen seinen Gott, so verliert sich der empfindsame Nachkomme des Pietismus im Selbstgenuß des Gefühls. Eine Sucht nach dem sentimentalischen Erguß, eine nervöse Bereitschaft zur Erschütterung breiten sich aus, die in scheinbar geringfügigen

Anlässen Erfüllung finden können. So berichtet der große, aus pietistischem Hause hervorgegangene Aufklärungstheologe JOHANN SALOMO SEMLER (1725–1791) in seiner kulturgeschichtlich aufschlußreichen Lebensgeschichte, er habe als junger Magister beim Abschied von der Universität Halle 1749 nicht nur während des Abschieds Tränen vergossen; er weinte noch, als er in Merseburg ankam, was damals eine ziemlich lange Reise war. Und schon den ganzen vorhergehenden Nachmittag hatte er zusammen mit seinem treuen Stubenburschen geweint!<sup>15</sup> The joy of grief, die Wonne der Wehmut und der Tränen, erfüllt die Herzen. Enthusiasmus, bei den Aufklärern im engeren Sinne wie in älterer Zeit als vernunftlose, unklare Schwärmerei verpönt, wird zur vorbildlichen Seelenhaltung der Ergriffenheit, und der Bedeutungswandel des Wortes zeigt eindringlich, wie die ausländischen Anregungen mit den einheimischen Impulsen in der Zeitstimmung der Empfindsamkeit verschmelzen, denn Shaftesbury und der Pietismus sind gleichermaßen an der Umwertung des Wortes ins Positive beteiligt, die sich bei Klopstock, Wieland und anderen Schriftstellern der Zeit findet.

Das neue Ich-Erlebnis, das reiche, gefühlige Innenleben bringt eine Einsamkeitserfahrung mit sich, die gleichfalls religiöse Wurzeln in Mystik und Pietismus besitzt. In der Einsamkeit fühlt das Ich seinen inneren Reichtum, aber auch sein Alleinsein mit sich; das Ich kann zum Kerker werden. Die Auseinandersetzung zwischen Johann Georg Zimmermann (*Betrachtungen über die Einsamkeit*, 1756; *Über die Einsamkeit*, 1784f.), der eine humanistisch-praktische Komponente betont, und JAKOB HERMANN OBEREIT (1725–1798; *Vertheidigung der Mystik und des Einsiedlerlebens gegen einen Leibarzt in Hannover*, 1775; *Die Einsamkeit der Weltüberwinder nach inneren Gründen erwogen von einem lakonischen Philanthropen*, 1781), der das mystische und pietistische Erbe akzentuiert, erweist die Einsamkeit als einen Schlüsselbegriff der Epoche. Ob aber nun die Einsamkeit erlitten oder genossen wird – letztlich will der Empfindsame sich nicht in sich selbst verschließen. Er verlangt nach Ausdruck, Mitteilung und Widerhall. Das Fühlen will sich fühlen, und dazu muß es auch im anderen reflektiert werden. Briefwechsel, Tagebuch, Autobiographie als literarische und vorliterarische Formen der Selbstdarstellung und intimen Mitteilung, die schon der Pietismus besonders gepflegt hat, finden größte Aufmerksamkeit. Kunst und Natur, bisher als vernünftige Formenwelten verstanden, werden zum Schwingungs-

raum der Seele. Wieder berichtet Semler, wie in seiner Jugend Saalfelder Pietisten Tag und Nacht im Wald herumgelaufen seien<sup>16</sup>, und was hier noch als Absonderlichkeit gilt, äußert sich bald in einer allgemeinen Revolutionierung des Naturverhältnisses, das zur Ablösung des mathematisch abgezielten französischen Parks durch den englischen Park mit seinen stimmungsvollen, scheinbar frei gewachsenen Arrangements von Baumgruppen und Wiesenflächen führt. Im barocken Park wird wie in der barocken Allegorie die Natur dem menschlichen Geist unterworfen und erscheint in dieser Unterwerfung erst schön; nun wird die Natur zum Identifikationsobjekt des frei ausschweifenden Gefühls, während doch die Technik im gleichen Augenblick zu einer nie dagewesenen Zählung und Benutzung der Natur ansetzt. Drängt sich in den pietistischen Gemeinschaften der Bruder an die Brüder heran, um im fremden das eigene Gotteserlebnis widerzuspiegeln, so breiten sich jetzt die Kreise der Empfindsamen wie ein geheimer Orden aus. Freundschaft und Liebe, vorher streng eingeformt in gesellschaftlichen Konventionen, erfahren eine wesentliche seelische Vertiefung und Verfeinerung, und vor allem die Freundschaft als die geistigere Form der Gemeinsamkeit gewinnt eine uns heute unvorstellbare zentrale Lebensbedeutung. Dichter wie Jakob Immanuel Pyra und Samuel Gotthold Lange, beide aus dem Pietismus hervorgegangen, oder der ihnen nahestehende Johann Wilhelm Ludwig Gleim haben der Freundschaft ihr ganzes Leben geweiht.

Auch das Verständnis der Familie wandelt sich. Die ältere Großfamilie schloß mehrere Generationen, oft auch entferntere Verwandte im gemeinsamen Haushalt zusammen; sie umfaßte beim Handwerker und Kaufmann die Lehrlinge mit, beim Bauern Knechte und Mägde, im adligen und bürgerlichen Hause die Dienstboten. Der Familienvater war der Hausherr, zugespitzt gesagt ein Stück Obrigkeit. Im Sinne der Hausherrschaft des Hausvaters galten die Dienstboten als Kinder und wurden den Kindern des Hauses gleichgeachtet. Die Kinder verkehrten mehr mit den Dienstboten als mit den Eltern. Von dieser Großfamilie beginnt sich nun die intime Kleinfamilie abzuheben, die Sinn und Recht aus der Liebesgemeinschaft der Ehepartner und der Kinder empfängt. Sie ist weniger objektive Ordnung als, der Idee nach, freie Zusammenstimmung von Subjekten, die in der Liebe die Chance der Entfaltung und Selbstverwirklichung finden. Ein Ausdruck dieser



Entwicklung ist die Polemik der Moralischen Wochenschriften gegen die Familien, deren Kinder «unter dem Gesinde stecken müssen und kaum jede Woche einmal das Glück haben, vor ihre Eltern gelassen zu werden»<sup>17</sup>. Die neue Intimfamilie grenzt sich gegen die Öffentlichkeit ab, sie ist auch Gegenpol zur Berufswelt, während die patriarchalische Großfamilie deren kleinste Zelle ist. Der Kontrast läßt sich an zwei bürgerlichen Trauerspielen illustrieren: *Der Kaufmann von London* des englischen Goldschmieds George Lillo, 1731 uraufgeführt, 1757 in deutscher Übersetzung gedruckt, läßt noch den Umriß der patriarchalischen Großfamilie erkennen; Lessings *Miss Sara Sampson* von 1755, sein der Empfindsamkeit nächststehendes Stück, sieht die Familie, auch wo sie den Diener einschließt, als Wechselbeziehung der Liebe.

Noch in den Patriotismus wirken – von dem Staatsrechtslehrer FRIEDRICH KARL VON MOSER (1723–1798) bis hin zu Schleiermacher – empfindsame, speziell pietistische Einflüsse und führen zur Auffassung von Volk und Staat als Liebesgemeinschaft. Der Zürcher Theologe des Sturm und Drang Johann Kaspar Lavater dichtet patriotische *Schweizerlieder* (1767) voll religiöser Empfindsamkeit. Moser deutet in seiner Schrift *Von dem deutschen National-Geist* (1765) den *Esprit des lois* des französischen Staatsphilosophen CHARLES DE SECONDAT, BARON DE MONTESQUIEU (1689–1755), der sich bei ihm auf Umwelt, Verfassung des Staates und Interesse der Bürger gründet, ganz ins Spirituelle um und spielt ihn gegen den «toden Buchstaben der Gesetze» aus: «Wir müssen . . . wieder Ein Vaterland glauben, so wie wir Eine christliche Kirche glauben»<sup>18</sup>.

Wie man hier sieht, macht sich der religiöse Quell des Empfindsamkeitsstromes auch im Wortschatz intensiv bemerkbar. Zum Beispiel breitet sich das Wort «heilig», früher auf religiöse Gegenstände beschränkt, über das ganze Feld des Profanen aus und verfällt einer wahren Inflation: «heilige» Dichtung, «heilige» Freundschaft, «heilige» Liebe, «heiliges» Vaterland, «heilige» Wehmut, «heilige» Stille, «heilige» Dunkelheit werden zu geläufigen Vokabeln. Kein Wunder deshalb, daß schon den kritischen Zeitgenossen der Zusammenhang zwischen Pietismus und Empfindsamkeit klar geworden ist. «Was ist man da, wenn man ganz Empfindung ist? Ein Herrenhüter!» so verspottet CHRISTOPH OTTO VON SCHÖNAICH (1725–1807), ein Gottschedschüler, in seiner Streitschrift *Die ganze Aesthetik in einer Nuß* (1754) den Gefühls-

überschwang der Zeit<sup>19</sup>, der gegen die Aufklärung anbrandet und sich mit ihr mischt – ist es doch auch Aufklärung, wenn der emotionale Bereich als kultivierbar erlebt und von dem Mißtrauen befreit wird, das durch den Erbsündengedanken des Christentums auf ihm lastete. Das Zeitideal der Schönen Seele, die ihre Pflicht aus Neigung, das Vernünftige aus Gefühl tut, ist die empfindsame Formulierung einer Möglichkeit, die der Aufklärung verdankt wird.

# Das Bürgertum als kulturtragende Schicht

## Herkunft und bürgerliches Bewußtsein der Autoren

In ganz Europa steht die Epoche der Aufklärung im Zeichen des Bürgertums und seiner Auseinandersetzung mit dem Absolutismus, der den bürgerlichen Aufstieg zunächst fördert, dann hemmt. In England beginnen im Laufe des Jahrhunderts die industrielle Revolution und die Ausbildung der parlamentarischen Monarchie, die beide das Bürgertum in den Vordergrund treten lassen. Der Kokshochofen, der mechanische Webstuhl und die Dampfmaschine werden in England erfunden. In Frankreich wird seit 1789 auf revolutionärem Wege die Monarchie beseitigt, der Dritte Stand, das Bürgertum, ergreift die Macht. In Deutschland ist infolge der politischen Zersplitterung in viele kleinere absolutistisch regierte Staatsgebilde das bürgerliche Element in seiner politischen und wirtschaftlichen Entfaltung eingeeengt. Der politischen und wirtschaftlichen Situation entspricht die geistige: Deutschland empfängt zunächst mehr, als es gibt. Die reiche Handelsstadt Leipzig, Zentrum des Ost-West-Handels sowie in der Nachfolge Frankfurts seit der Jahrhundertmitte des Buchhandels und Verlagswesens, entwickelt sich zum «Klein-Paris» (Goethe), während die Berliner Aufklärer eher im Gegensatz zum französisch orientierten Hof stehen. England, als politische und wirtschaftliche Führungsmacht am stärksten verbürgerlicht, ist auch der wichtigste Träger der Aufklärung. Albrecht von Haller, Hagedorn, Lichtenberg, Justus Möser, Helfrich Peter Sturz, Karl Philipp Moritz, Mylius, Hamann, Sophie La Roche haben sich in England aufgehalten. Die nach England geöffnete, wirtschaftlich prosperierende Hafenstadt Hamburg, die Universität Göttingen des Kurfürstentums Hannover, das durch Personalunion mit England verbunden ist, und die Schweiz, konfessionell und politisch seit der Reformation England verwandt, sind Umschlagplätze des englischen Gedankengutes. Überhaupt genießt die Schweiz bei den deutschen Aufklärern als Hort bürgerlicher Freiheit besonderes Ansehen, obwohl diese Freiheit im aristokratischen Ständeregiment praktisch enge Grenzen hatte, wie das Berner Todesurteil gegen den

Schriftsteller und vermeintlichen Aufrührer SAMUEL HENZI (1701–1749) ebenso bezeugt wie die Schwierigkeiten des jungen Lavater und seines Freundes JOHANN HEINRICH FÜSSL (1741–1825) mit dem Stadtregenten von Zürich 1762. Füsslis Jugendbriefe sind in ihrer Frische und Anschaulichkeit ein wichtiges Dokument für das geistige Leben der Zeit. Durch seinen fast surrealistisch getönten Klassizismus wurde er in England als Maler erfolgreich und berühmt.

Über Hamburg kommt die Freimaurerei 1737 aus England nach Deutschland. Ihre Vereinigung bürgerlich-aufklärerischer Ideale mit einem exklusiven Zeremoniell verschafft ihr rasch Bedeutung – Herder, Wieland, Goethe, Lessing, Mozart und viele andere standen ihr nahe –, doch auch Vieldeutigkeit. Die Logen überspringen die Ständeschranken und erobern sich viele Höfe (1738 wurde Friedrich der Große Freimaurer), entwickeln sich zum Teil aber auch ausgesprochen aristokratisch-restaurativ und öffnen sich irrationalistischen, pseudomystischen Strömungen. Hier ist der Gold- und Rosenkreuzerorden zu nennen, der um 1777 in Berlin entstand und sich auf reformchristliche und pansophische Bestrebungen des 17. Jahrhunderts, u. a. bei Johann Valentin Andreae, berufen konnte; er gewann in Hofkreisen Einfluß. Der spätere Revolutionär Georg Forster gehörte ihm zeitweilig an. In der Nähe des Freimaurertums steht auch die Geheimgesellschaft des Illuminatenbundes, 1776 von dem Jesuitenzögling ADAM WEISHAUP (1748–1830) in Ingolstadt gegründet, der Gesellschaft, Staat und Kirche im Sinne entschiedener Aufklärung durch Gewinnung einflußreicher Persönlichkeiten umwandeln wollte und 1785 verboten wurde. Prominente Mitglieder waren Herder, Goethe und der Freiherr ADOLPH VON KNIGGE (1752–1796), Verfasser satirischer Schriften wie *Benjamin Noldmanns Geschichte der Aufklärung in Abyssinien* (1791), *Josephs von Wurmbrand . . . politisches Glaubensbekenntniß . . .* (1792), *Des seligen Herrn Etatsraths Samuel Conrad von Schaafskopf hinterlassene Papiere* (1792). Knigge geißelt die deutschen politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse, die in ein imaginäres finsternes Afrika transponiert sind, wo schließlich durch eine Revolution die Freiheit zum Siege kommt. Der abessinische Exminister Wurmbrand hält demgemäß auch die Französische Revolution wegen der Verrottung der politischen Verhältnisse im französischen Absolutismus für unvermeidlich, während der Herr von Schaafskopf ein Anhänger des uralten reak-

tionären Pinselordens ist. Eine ähnliche Konstellation wie in der *Geschichte der Aufklärung in Abyssinien* ist schon von Montesquieu in seinen *Lettres persanes* (1721) erprobt worden, wo auch Angehörige eines vermeintlich zurückgebliebenen exotischen Reiches, des persischen, ein Schlaglicht auf die wirkliche Zurückgebliebenheit Europas werfen. Ein Pamphlet Knigges *Über Jesuiten, Freimaurer und teutsche Rosenkreutzer* (1781) bekämpft das Rosenkreuzertum. Weitere literarische Reflexe des Freimaurerwesens finden sich u. a. in Lessings *Ernst und Falk. Gespräche für Freymäurer*, in der Turmgesellschaft des *Wilhelm Meister* und in Goethes epischem Fragment *Die Geheimnisse* (geschrieben 1784–85) sowie in Mozart-Schikaneders *Zauberflöte* oder Jean Pauls *Unsichtbarer Loge*.

Trotz aller Hindernisse gewinnt auch im Deutschland des 18. Jahrhunderts das Bürgertum allmählich an wirtschaftlicher und vor allem kultureller Kraft. Dabei hat das Wort «Bürger» im 18. Jahrhundert noch eine weitere Bedeutung als heute. Neben dem Angehörigen des Bürgerstandes meint es, gleich dem lateinischen *civis*, auch den «Staatsbürger», ein Wort, das Wieland für das ältere «Bürger des Staates» geschaffen hat. In der Bedeutung = Angehöriger des Gemeinwesens lebt das Wort weiter in Bildungen wie Weltbürger, Bürgerkrieg, Bürgerliches Gesetzbuch. Kontrastierend zu «le monde», was die aristokratisch geprägte «feine Societät» meint, changiert ein Ausdruck wie «bürgerliche Welt» zwischen der engeren ständischen und der weiteren überständischen Bedeutung, so wie «Patriot» neben dem spezifischen modernen Sinn noch ganz allgemein den auf das Gemeinwohl, sei es des Staates, der Menschheit oder der Gemeinde, bedachten Bürger meinen kann. Gegen Ende des Jahrhunderts dient es sogar als Schimpfwort für die Anhänger der Französischen Revolution. «Patrioten und Spitzbuben» nennen die Soldaten der preußischen Interventionsarmee von 1792 die Franzosen<sup>20</sup>.

Gegenüber dem Barock wächst in der Aufklärung der Anteil bürgerlicher Autoren an der deutschen Literatur – bürgerlich hier im ständischen Sinne gemeint –, wobei sich vor allem das evangelische Pfarrhaus als Pflanzstätte der Talente erweist. Gottsched, Bodmer, Gellert, Lessing, Wieland, Lichtenberg, Claudius, Bürger, Hölty, Lenz, um nur die bedeutendsten zu nennen, sind Kinder des Pfarrhauses, die von der Bibel zu den Büchern drängen: ein soziologischer Ausdruck der Säkularisierung. Die meisten Schrift-

steller der Zeit haben zudem Theologie studiert, u. a. Gottsched, Breitinger, Gellert, Pyra, Lange, Klopstock, Lessing, Hippel, Claudius, Bürger, Schubart, Hamann, Miller, Lenz, Herder. Fast der gesamte Göttinger Hain besteht aus Jungtheologen. Die Mehrzahl trägt, auch wenn sie später kein geistliches Amt ausübt, etwas vom religiösen Pathos in ihre neue weltliche Tätigkeit hinein. Neben den Theologensöhnen dominieren unter den deutschen Autoren Kinder aus der akademisch (Klopstock, Lavater, Pestalozzi) und patrizisch gehobenen Schicht (Brockes, Haller, Hagedorn, Goethe). Auch adlige Schriftsteller fehlen nicht, unter ihnen Ewald von Kleist, Freiherr Christoph Otto von Schönaich, Johann Friedrich Freiherr von Cronegk, Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, die Grafen Stolberg, Adolph Freiherr von Knigge; dagegen fällt das Kleinbürgertum und Bauerntum bis zum Sturm und Drang, wo eine auffällige Wandlung eintritt, als Talentquelle fast aus. ANNA LUISE KARSCH (1722–1791), ein bescheidenes lyrisches Talent, Tochter eines Schankwirts und zweimal in unglücklicher Ehe mit einem Tuchmacher und einem Schneider verheiratet, wird in der Berliner Gesellschaft als Rarität herumgereicht. Der Archäologe Winckelmann allerdings, einziges Kind eines Schuhmachers, nimmt einen bedeutenden gesellschaftlichen Aufstieg.

Wichtiger noch als die Herkunft ist die bürgerliche Gesinnung der meisten Autoren. Sie besteht in der Schätzung aller Menschen nach Verdienst und Persönlichkeit, nicht nach Herkunft; in der Schätzung der Persönlichkeit überhaupt. Der Mensch wird nicht mehr als Glied einer Korporation, vielmehr als freier und besonderer einzelner gedacht. Auch wo Adlige diese Ideale tragen, entsprechen sie doch der entstehenden bürgerlichen Gesellschaft mit ihrer Tendenz zur Verdampfung der ständischen Ordnung und zur Freisetzung des Subjekts, das sich in der Geschäfts- und Öffentlichkeitssphäre im freien Wettbewerb der Fähigkeiten, in der Privatsphäre in der Hingabe an eine zweck- und herrschaftsfreie ideale Kommunikation der Geister und Herzen entfaltet, nicht ohne daß die Sphären einander wechselseitig mit Konflikten aufladen und in Frage stellen. Bürgerliche Gesinnung rückt etwa einen Offizier wie Ewald von Kleist näher an seine bürgerlichen Freunde als an seine adligen Berufsgenossen heran oder macht den uradligen Freiherrn von Knigge zu einem entschiedenem Anhänger radikaler politischer Reformen. Sein bis heute immer wieder neuaufgelegter und bearbeiteter Bestseller *Über den Umgang mit Menschen* (1788) ist

als Beitrag zur Emanzipation des Bürgertums gedacht. Im Gegensatz zu den älteren Komplimentierbüchern, die den außerhöfischen Schichten ein Surrogat höfischer Politesse beizubringen suchten, entwickelt Knigge ein Lehrbuch des gesellschaftlichen Verhaltens aus einer betont bürgerlichen Lebensauffassung heraus.

Im Barock ist die Dichtung hohen Anspruchs höfisch-aristokratisch ausgerichtet. Es gibt zwar eine Dichtung von künstlerischem Rang für das Bürgertum und die unteren sozialen Schichten – erinnert sei nur an Grimmelshausens *Simplicianische Schriften* –, aber sie spielt im Bewußtsein der Zeit eine mindere Rolle. Der Hof ist die Schule des Geschmacks, er beschert dem Dichter seine Mäzene, er vermittelt ihm die Anschauung der großen Welt, die Gegenstand seiner Dichtung ist. Der «büffelhirnige Pöffel» wird verachtet<sup>21</sup>. Die Aufklärung wendet sich dagegen nicht an eine ständische Elite, sondern an ein Bildungspublikum, die Empfindsamkeit an eine Elite des Herzens, die sich auch unter den Einfältigen und Geringen finden kann. So sammelt Klopstock mit besonderer Befriedigung Nachrichten über den Eindruck, den die *Messiasde* auf ungelehrte Leser gemacht hat; ein Korrespondent berichtet ihm von einer alten Bergmannsfrau in Freiberg, «die Ihren Messias, so gut als ich, verstand»<sup>22</sup>. Wohl richten sich die Spekulationen und Hoffnungen der literarischen Welt noch auf die Höfe – Klopstock geht 1751 mit einer Pension an den dänischen, Wieland 1772 an den Weimarer Hof, die Klassik entfaltet sich im höfischen Raum, und um Friedrich den Großen, den hartnäckigen Verkenner der deutschen Literatur (siehe: *De la Littérature allemande*, 1780, abhängig von der These des Abbé Bouhours [1671], ein Deutscher könne kein bel esprit sein) wird immer wieder, noch in der Kritik an ihm, geworben –; aber das Verhältnis des Dichters zum Hofe wandelt sich grundlegend. Er empfängt hier nicht mehr sein Lebens- und Kunstideal, er bringt es mit und tritt als Missionar und Prophet einer neuen bürgerlichen Gesinnung mit höchstem Selbstbewußtsein auf. Schon in seiner frühesten erhaltenen Ode, *Der Lehrling der Griechen*, sieht Klopstock «von richtendem Ernst schauernd» auf die Heldentaten der Könige herab, und Friedrich den Großen hat er in seiner Lyrik scharf attackiert. Während die Barockdichtung Teil der gesellschaftlichen Repräsentation ist, hat sich Klopstock höfischen Repräsentationspflichten völlig entzogen. Daß die geweihte Leier des Dichters nicht um Fürstenlob

buhlt, wird durch ihn ebenso zur gängigen Formel der Dichtung wie früher die Devotion des höfischen Dichters vor jedem Höhergestellten. Die Zeit höfischer Ansprüche an den Dichter ist vorbei, und der Dichter ist es jetzt, der Ansprüche auf einen «Jupiterkultus» zu stellen beginnt, wie der Weimarer Prinzerzieher Knebel ironisch über Klopstock am Hofe gesagt hat<sup>23</sup>. Statt der höfisch-heroischen Form ist bürgerliche Innerlichkeit maßgebend, und auch der Hof beginnt zu verbürgerlichen.

Sofern jeder Bildungswillige in das Bildungspublikum hineinwachsen kann, gehören ihm potentiell alle an, und tatsächlich drängen im Verlauf des 18. Jahrhunderts immer neue Leserschichten nach. 1791 erklärte Wieland, auf eine Frau, die vor fünfzig Jahren stark las, kämen heute hundert<sup>24</sup>. Aber auch die Lesegewohnheiten änderten sich grundlegend. Bis tief ins 18. Jahrhundert las die Mehrzahl selbst der Gewohnheitsleser immer wieder dasselbe Buch: die Bibel, oder eine kleine Anzahl von Büchern, die als Autoritäten galten: Gesangbuch, Katechismus, Andachtsbücher, antike Klassiker. Auch auf moderne Autoren konnte sich diese Praxis erstrecken. So berichtet Goethe in *Dichtung und Wahrheit* von einem Frankfurter Hausfreund Rat Johann Kaspar Schneider, der jährlich in der Karwoche Klopstocks Messiasde durchlas, obwohl er sonst wenig Lektüre trieb<sup>25</sup>. Charakteristisch war aber die durch das aufkommende Zeitungswesen begünstigte Entwicklung zur ausgebreiteten Lektüre zahlreicher verschiedener Werke, die damit freilich an Verbindlichkeit verloren. Es kann zur Skepsis gegen das Buch, vor allem im Sturm und Drang, kommen; Goethe etwa hofft in einem Brief an Johann Gottfried Röderer vom Herbst (?) 1773 auf die «iungen warmen Seelen, die im Schlamme der Theorien und Literaturen noch nicht verlohren sind . . .». In diesem Sinne hat man sagen können, die Aufklärung, mehr als alle früheren Zeiten eine Epoche der Bücher, habe die Autorität des Buches erschüttert<sup>26</sup>.

Mit dem Aufstieg des Bürgertums und der geistigen Emanzipation wachsen auch seine Bedürfnisse nach weltlicher Kultur, nach schöngeistiger Lektüre. Kennzeichnend ist die Entstehung und Verbreitung belletristischer Musenalmanache aus einem älteren Almanachtypus, der vorwiegend Kalendernotizen, astrologische Beiträge, Prophezeiungen, Hof- und andere Nachrichten enthielt. 1740 beträgt der Anteil religiöser Erbauungsschriften an der deutschen Buchproduktion 19 Prozent, der des schöngeistigen Schrift-



tums erst 5,8 Prozent. 1800 hat sich das Verhältnis mehr als umgekehrt<sup>27</sup>. Freilich sind die Übergänge fließend; man denke nur an Klopstocks Messiad, das Epos von der Erlösung. An einem solchen Übergang stehen auch kleinere Geister, so Herders Mohrunger Förderer, der Pfarrer SEBASTIAN FRIEDRICH TRESCHO (1733–1804). Jakob Michael Reinhold Lenz hat das Gleiten von der Erbauungs- zur weltlichen Literatur sehr hübsch beschrieben: «Vor alten Zeiten schrieben die Prediger Postillen; als der Postillen zu viel waren, ward darüber gelacht und gespottet, da setzten sie sich auf ihre Kirchhöfe (die mehrsten Male freilich nur in Gedanken) und lasen den unsterblichen Engländer, den erhabenen Young. Da erschienen Christen bei den Gräbern, Christen in der Einsamkeit, Christen am Morgen, Christen am Abend, Christen am Sonntage, Christen am Werktag, Christen zu allen Tagen und Zeiten des Jahrs. Die Buchhändler wollten deren auch nicht mehr, und warum sollte ein Prediger nicht auch durch Romanen und Schauspiele nützen können, wie durch Predigten und geistliche Lieder? Der Nutzen müßte noch weit größer sein, weil dergleichen Bücher in weit mehrere Hände kommen, weit begieriger gelesen werden, wenn es dem Verfasser an Witz nicht mangelt und –<sup>28</sup>.» Noch der Theologe GOTTHARD LUDWIG THEOBUL KOSEGARTEN (1758–1818), der sich von Klopstocks Seraphik über Vossens Idyllik bis zur Romantik jeder literarischen Zeitströmung überließ – Ernst Moritz Arndt war Lehrer in seinem Hause –, gehört der Substanz nach in diesen Übergangsbereich zwischen Erbauung und weltlicher Literatur, der bis tief ins 19. Jahrhundert eine wichtige, wenn auch auf dem Rückzug befindliche Erscheinung in der geistigen Physiognomie der Epochen bleibt.

Auch in anderer Hinsicht ändert sich der Lesestoff. Jung-Stilling (geb. 1740), Sohn eines Schulmeisters und Handwerkers, hat erzählt, er habe in seiner Jugend Volksbücher wie *Eulenspiegel*, *Kaiser Octavianus* und *Reineke Fuchs* wohl hundertmal gelesen<sup>29</sup>. Im Elternhaus von Ernst Moritz Arndt (geb. 1769), bei freigelassenen Bauern, wurde aus Millers Erfolgsroman *Siegwart* vorgelesen<sup>30</sup>. Der Schriftsteller Johann Gottfried Seume erzählt von seinem 1775 verstorbenen Vater, der ein Bauer in der Gegend von Leipzig und Weißenfels war: «Er wußte, ich weiß nicht wie, die meisten Stellen unserer damals neuesten Dichter, und Bürgers Weiber von Weinsberg erinnere ich mich zuerst von ihm gehört zu haben, mit Varianten bei mißlichen Stellen, deren sich vielleicht kein Kritiker

hätte schämen dürfen. Woher er das alles hatte, weiß ich nicht, da er wenig las und wenig Zeit dazu hatte<sup>31</sup>.» Von Gellert wissen wir, daß ein armer Bauer im Anfang eines strengen Winters «aus Dankbarkeit für das Vergnügen, das ihm Gellerts Fabeln gemacht hatten», einen Wagen voll Brennholz vor seine Wohnung fuhr und ihn ersuchte, dasselbe als Zeichen seiner Erkenntlichkeit aufnehmen zu wollen<sup>32</sup>. Freilich waren solche Bauern eine Ausnahme; vor allem in den Städten saß das Publikum. Leihbibliotheken und Lesegesellschaften schossen allorts auf. Das Erbe der eher höfisch orientierten barocken Sprachgesellschaften übernehmen im 18. Jahrhundert bürgerliche literarische Vereinigungen, die aufklärerische Kritik an der Literatur und an Mißständen des Gemeinwesens zu verbreiten suchten. Die wichtigsten entstehen in Leipzig, Hamburg und Zürich. Gottfried Keller gibt im *Landvogt von Greifensee* ein humoristisch getöntes, aber treffendes Bild dieser staatsbürgerlich-literarischen Bestrebungen eines patrizischen Bürgertums im Zürcher Kreis Johann Jakob Bodmers, neben dem für die Schweiz noch die berühmte Helvetische Gesellschaft, 1761 in Schinznach zur Förderung des Schweizerischen Nationalgefühls gegründet, genannt werden muß.

So bildet sich langsam eine literarische Öffentlichkeit – am besten sichtbar vielleicht im deutschen Theater, dem deshalb die besondere Aufmerksamkeit der Dichter gehört. Aus elenden, herumziehenden Komödiantentrupps soll ein deutsches Nationaltheater entstehen, wie es sich für eine große, gebildete Nation gehört: Ausdruck bürgerlicher Gesittung und Gemeinsamkeit, eine «moralische Anstalt» (Schiller), Schule des Gefühls und der praktischen Lebensweisheit, Kanzel der Kritik und der Diskussion öffentlicher Zustände, die im absolutistischen Staat weithin nur im Medium der Kunst angerührt werden dürfen, eine weltliche Kirche. Diese große Sehnsucht verbindet so verschiedene Geister wie Gottsched, Klopstock, Lessing, Mozart und Schiller, und sie führt, nach schweren Fehlschlägen, zu einer bedeutenden Theaterkultur, wie sie in der Schweriner Schauspielerakademie des berühmten Schauspielers KONRAD EKHOF (1720–1778), in den stehenden Theatern von Gotha, Mannheim, Weimar, Wien oder Berlin in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts vor uns steht. Hervorragende Prinzipale und Schauspieler des aufstrebenden deutschen Theaters waren JOHANN FRIEDRICH SCHÖNEMANN (1704–1782), der aus der Schule von Caroline Neuber, der Verbündeten Gottscheds,

hervorging, KONRAD ERNST ACKERMANN (1712 [10?]-1771), Schüler Schönmanns, und dessen Stiefsohn FRIEDRICH LUDWIG SCHRÖDER (1744-1816), wie der etwas jüngere August Wilhelm Iffland (1759-1814), der im Zusammenhang der Klassik gewürdigt werden wird, selbst ein Theaterschriftsteller. Besonders Schröder ist eine auffällige Erscheinung: Nach abenteuerlicher, bis ans Kriminelle streifender Jugend wurde er vom Ballettänzer und Komiker in der Tradition der Stegreifkomödie zum großen Charakterdarsteller des literarischen Theaters, der in der Sturm und Drang-Zeit Shakespeare auf der deutschen Bühne durchsetzte. Als Theaterleiter in Hamburg und am Wiener Burgtheater gab er literarische Impulse: ein Preisausschreiben auf ein deutsches Originalschauspiel 1775 lockte Friedrich Maximilian Klingers *Zwillinge* und Johann Anton Leisewitz' *Julius von Tarent* hervor. Außerdem war Schröder einer der führenden deutschen Freimaurer seiner Zeit.

## Das Ideal des freien Schriftstellers und seine Problematik

Mit der beginnenden Breitenwirkung der Literatur erlangt das Buch eine ganz neue Bedeutung als Handelsobjekt. Das Verlagswesen blüht auf, gefördert durch bedeutende Verleger wie Georg Joachim Göschen, Johann Friedrich Cotta, Philipp Erasmus Reich oder Friedrich Perthes. Ein schriftstellerisch tätiger Verleger war FRIEDRICH NICOLAI (1733-1811) in Berlin, der, mit Lessing und Mendelssohn befreundet, Kulturpolitik im Sinne der Aufklärung trieb und auch selbst schriftstellerisch tätig geworden ist. Die von ihm als Rezensionsorgan begründete *Allgemeine Deutsche Bibliothek* ist von 1765-1806 erschienen und war lange Zeit tonangebend. Sie sollte eine fortlaufende Übersicht über das gesamte anspruchsvolle Schrifttum in Deutschland geben. Vorangegangen war seit 1757 die *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*. Zeitlich noch weiter zurück reichen die bis heute erscheinenden *Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen*, zeitweilig unter der Leitung Albrecht von Hallers, während die 1785 begründete *Allgemeine Litteraturzeitung*, später unter Konkurrenz der *Allgemeinen Jenaischen Litteraturzeitung*, zum wichtigsten kri-

tischen Organ der Klassik wurde. Infolge des wachsenden Buchmarktes steigt auch die Zahl der Schriftsteller sprunghaft. 1773 hat Deutschland etwa 3000 Autoren, 1787 bereits doppelt so viel<sup>33</sup>. Der Satiriker Georg Christoph Lichtenberg spottet, es gebe zuverlässig in Deutschland mehr Schriftsteller, als alle vier Weltteile zu ihrer Wohlfahrt nötig hätten<sup>34</sup>.

Zur Autorschaft gehört das Honorar. Im 16. und 17. Jahrhundert gilt Bücherschreiben noch als *nobile officium*. Dichten ist eine Beschäftigung für Mußestunden; der preußische Hofdichter und Diplomat von Canitz wird von seinem Herausgeber König gerühmt, weil er noch auf demjenigen Stuhle dichtete, «auf welchem andere Leute am wenigsten mit dem Kopfe zu arbeiten pflegen»<sup>35</sup>. Der arme bezahlte Kasualdichter wird als Buchladen-Poet verachtet. In der Aufklärung ändert sich das. Die Zahlung von Honoraren wird üblich und gesellschaftsfähig, der Beruf des freien Schriftstellers entsteht. Wieland und Lessing versuchen zeitweilig, vom Ertrag ihrer Bücher zu leben, und tragen sich, ähnlich wie Klopstock, mit Projekten zur materiellen Besserstellung der Autoren. Die Subskription als eine Art Sammelpatronage gewinnt Bedeutung. An die Stelle des einen Mäzens tritt, wie es in Friedrich Heinrich Jacobis Subskriptionsankündigung für Wielands *Agathon* heißt, die Vielzahl der «Guten und Edeldenkenden», denen im mitgedruckten Subskribentenverzeichnis Gelegenheit geboten wird, «sich als Beförderer der Künste und als Verehrer eines großen Mannes öffentlich zu zeigen»<sup>36</sup>. Bei alledem entsteht auch ein neues Ethos des Schriftstellers. Der Dichter des Barock sagt in seiner Dichtung einen kollektiven geistigen Gehalt der Gesellschaft aus. Der Dichter der Aufklärung wird Bahnbrecher zur Wahrheit und Schönheit, und in diesem Range muß er frei und unabhängig sein. Naht sich in barocken Widmungen und Buchvorreden der Autor voll Devotion hochmögenden Gönnern, so wendet er sich nun von gleich zu gleich an sein Publikum, wenn er es nicht vorzieht, ohne Vorrede an die Öffentlichkeit zu treten und die Leistung für sich sprechen zu lassen. Klopstocks priesterhaftes Selbstgefühl, das an Stefan George oder Rilke erinnert, Lessings Protestantismus des geistigen Verhaltens, der ihn zum kritischen und produktiven Selbstdenker macht, Wielands Ironie, hinter der sich innere Verletzlichkeit verbirgt, sind nur verschiedene Äußerungsformen dieses neuen Anspruchs. Auch wenn die meisten Autoren neben ihrer Schriftstellerei einen bürgerlichen Beruf

ausüben, wird es doch allmählich selbstverständlich, daß die literarische Produktion den ganzen Menschen fordert.

Aus der neuen Situation des Schriftstellers entspringen aber auch neue Probleme. Da ein Urheberrecht zum Schutze des geistigen Eigentums noch nicht ausgebildet ist, bringt der Aufschwung des Verlagswesens zugleich eine Blüte des unberechtigten Nachdrucks mit sich, der die Autoren um ihre Honorare betrügt. Lessing führt am Ende der *Hamburgischen Dramaturgie* einen besonders heftigen Angriff auf diesen Mißstand, der weithin ein Gegenstand der Satire war. Besonders erfolgreiche Nachdrucker waren Ch. G. Schmieder in Karlsruhe, I. G. Fleischhauer in Reutlingen und Johann Thomas Trattner in Wien (1717–1798), der 1764 sogar in den Adelsstand erhoben wurde. So sehr der Nachdruck Autoren und rechtmäßige Verleger schädigte, trug er doch durch Preisunterbietung der damals noch recht teuren Bücher zur Verbreitung der Werke bei, trieb allerdings auch die Preise der rechtmäßigen Ausgaben hoch.

Die materiellen Erträge der Schriftstellerei waren bei alledem noch ziemlich bescheiden; Walter Scott soll in drei Jahren mehr verdient haben als Goethe in seinem ganzen Leben, und dabei erzielte Goethe ungewöhnlich hohe Honorare<sup>37</sup>. So mußten Klopstock wie Lessing und Wieland auf die Dauer bei Hofe materiellen Rückhalt suchen. «Die Autoren leben von den Brosamen, die von des reichen Herrn Tische fallen, wie die Hündlein, und dann wollen sie [die Verleger] noch knausern», verspottet Herder seinen Verleger Hartknoch<sup>38</sup>. Der Weimarer Verleger FRIEDRICH JUSTIN BERTUCH (1747–1822), hervorgetreten als Übersetzer des *Don Quixote* aus dem Spanischen (1775–76), wird 1800 von dem republikanischen Journalisten Andreas Georg Friedrich Rebmann als «der reichste Pfründenbesitzer in der deutschen Gelehrtenrepublik» angegriffen: «ihm gehören einmal die ergiebigen Domänen der Allgemeinen Literatur-Zeitung, des Modejournals und des Journals London und Paris; nebenbei erindustriert er sich fast Fürstentümer –<sup>39</sup>.» Goethe berichtet in *Dichtung und Wahrheit*, wie nach dem Erfolg des *Gotz*, der sich finanziell allerdings wegen eines Nachdrucks nicht auszahlte, ein Buchhändler ihn besuchte, «der, mit einer heiteren Freimütigkeit, sich ein Dutzend solcher Stücke ausbat, und sie gut zu honorieren versprach» – das Ritterdrama als halbindustrieller Markenartikel<sup>40</sup>. Etwas weniger brutal, aber doch noch deutlich genug zeigt sich der Marktbezug des Schriftstellers

in der Einrichtung des Theaterdichters, der gegen ein fixes Honorar eine bestimmte Anzahl von Stücken in einer bestimmten Zeit zu liefern gehalten war; Schiller oder Friedrich Maximilian Klinger haben zeitweilig solche Verträge gehabt.

Mit dem beginnenden literarischen Betrieb zeigen sich eben auch alsbald dessen Schattenseiten. «Der Herbst ist vor der Thür; Die Kinder wollen gekleidet seyn; Die Frau spricht von einem neuen Pelzmantel; Man will sich auch sein Holzvorräthchen auf den Winter machen; Stehlen darf man nicht; Zu betteln, oder etwas auf Pränumeration herauszugeben, und dabey seine Freunde und Gönner zu misbrauchen, schämt man sich – Und doch braucht man Geld – Also sucht man einen Verleger, und wenn Dieser gut bezahlt, und die Finger nicht lahm sind; so schreibt man ein Bändchen voll, und streicht dafür ein billiges Honorarium ein – Kaufe und lese dann, wer lesen kann und will!» So läßt sich der Freiherr von Knigge in der Vorrede zum Dritten Teil der *Geschichte Peter Clausens* vernehmen<sup>41</sup>. HELFRICH PETER STURZ (1736–1779) aus dem Klopstock-Kreis, ein Meister der essayistischen Prosa, der durch ein bürgerliches Trauerspiel *Julie* (1767) und eine Abhandlung über die Todesstrafen mit dem *Bekenntnis einer Kindsmörderin* (1776) hervorgetreten ist, ironisiert in seinem *Brief eines Verlegers* die Kommerzialisierung des Geistes, von der auch Nicolai in seinem Pfarrer-Roman *Sebalduß Nothanker* ein düsteres Bild gibt. Wieland klagt in den *Briefen an einen jungen Dichter* über die literarische Mode- und Cliquenwirtschaft, über die Anonymität und Kritiklosigkeit des Publikums. «Das Werk, worin sich Ihre ganze Seele abgedrückt hat», wird durch «Fabrikware» verdrängt. Der Dichter, der stärker als im traditionsgebundenen Barock zur Einformung seiner gesamten Persönlichkeit in das Werk tendiert, fühlt sich von der Masse unverstanden, ja, er wird sich selbst zur fragwürdigen Existenz, denn auch das Berufsideal des freien Schriftstellers ist in sich zwiespältig: Der Dichter braucht zwar seine ganze Kraft, um zu schreiben, aber indem er seine ganze Kraft an das Werk wendet, verliert er auch an Lebensnähe und Welterfahrung, gerät er in die Gefahr, zum Literaturspezialisten zu verkümmern: die *Tasso*-Problematik Goethes. «Man frage doch unsre jungen Herrn, die uns so freigebig mit Dramen und Begebenheiten beschenken, wie weit sich ihre Reise durch das Leben erstrecke, wieviel sie davon durchgeschlendert, wie vieles sie besucht und begafft haben! Ob's nicht alles von Hörensagen, ob's nicht alles gelesen

ist!» So fragt Goethes Freund Johann Heinrich Merck 1777 in seinem Essay *Über den Mangel des epischen Geistes in unserm lieben Vaterland* die «Sekte der Empfindsamkeit und des Geniewesens»<sup>42</sup>.

Mit der Verbreiterung des Marktes wird die ständische Spaltung der Literatur, die aus dem Barock geläufig ist, zu einer qualitativen nach geistigem und ästhetischem Anspruch. Die Trivallliteratur, auf die Erwartungen eines Massenpublikums zugeschnitten, übertrifft in ihrer Wirkung bei weitem exklusive Werke mit hohem Anspruch. Iffland und Kotzebue, nicht Schiller und Goethe beherrschen die Bühnen der klassischen Zeit, und ein Buchhändler aus der Provinz, Ludwig Christian Kehr, der seit 1797 in Kreuznach tätig war, berichtet sarkastisch: «Mit der Leihbibliothek hatte ich es teilweise nicht getroffen, und es mögen sich andere in ähnlichen Fällen eine Lehre daraus nehmen. Ich hätte nämlich zuvor mein Terrain studieren und den Geschmack des Publikums, auf das ich rechnen mußte, kennenlernen sollen, ehe ich zur Wahl der Bücher schritt. Das tat ich aber nicht, denn ich glaubte, den Geschmack leiten zu können, was mir aber, besonders anfangs, nicht gelingen wollte. So beging ich die Unklugheit, unsere alten klassischen deutschen Schriftsteller, Gleim, Kleist, Uz, Michaelis, Rabener, Ramler, Gellert, Hagedorn, Höltz, Cramer, Klopstock, Lessing, Wieland, Lichtenberg usw. aufzunehmen, ferner die neuen Archenholz, Goethe, Schiller, Falk, Pfeffel, Salis, Matthiesson, Tieck, Tiedge usw. und eine Menge von Reisebeschreibungen und geschichtlicher Werke. Aber man wollte nur Romane lesen, besonders Ritterromane, welche damals an der Tagesordnung waren, wie denn die Geistergeschichten von Spieß, und Cramers Werke, unter seinem Birnbaum geschrieben, so stark verlangt wurden, daß ich mehrere Exemplare davon aufstellen mußte, währenddem die obengenannten Schriftsteller mit Staub bedeckt waren. Jetzt kannte ich meine Leute, und von nun an sorgte ich mehr für ihren Geschmack»<sup>43</sup>.

Zu den allgemeinen Schwierigkeiten treten in Deutschland besondere, die mit der politischen und sozialen Situation zusammenhängen. Die Zersplitterung in Klein- und Mittelstaaten hemmt die Ausbildung einer allgemeinen Literatursprache, verweigert der Dichtung die großen nationalen Gehalte, bannt die Dichter in ein Winkeldasein: «Indem der Deutsche schreiben muß, um Professor zu werden, geht der Engländer zur See, um Erfahrungen zu sam-

meln», wie Justus Möser, der Freund der Stürmer und Dränger, sagt<sup>44</sup>. Trotz allem waltet im ganzen Jahrhundert ein leidenschaftlicher Wille zur Überwindung des Provinzialismus in Deutschland, und der Weg von Gottsched zu einer Klassik von weltweiter Wirkung am Ende des Jahrhunderts zeigt, wie die Enge der Verhältnisse auch zu einer Konzentration aller Kräfte im Geistigen führt, die unter günstigeren äußeren Bedingungen vielleicht stärker im politischen oder ökonomischen Feld Ausdruck gesucht hätten.

## Bürger und Adlige als Sujets

Mit wachsendem Selbstbewußtsein des Bürgertums will es seine Sphäre auch literarisch ernstgenommen sehen. Während das Barock die Tragödie und den Roman hohen Stils Fürsten und Adeligen vorbehielt und das Bürgertum sowie die unteren sozialen Schichten auf die Komödie und den Schelmenroman beschränkte, verwischen sich jetzt die Grenzen. In England, wo die Emanzipation des Bürgertums am weitesten fortgeschritten ist, entsteht der seriöse bürgerliche Roman Samuel Richardsons und als dessen Entsprechung im Felde des Dramas das bürgerliche Trauerspiel. Es erweitert den Umkreis des Tragödienpersonals um den Bürger als Helden mit der Begründung, die Gattung gewinne so eine größere Allgemeinverbindlichkeit. In Frankreich, wo sich die klassische Tradition der höfischen Tragödie als übermächtig erweist, etabliert die Komödie als *Comédie larmoyante*, zu deutsch «rührendes Lustspiel», ein teils heiteres, teils sentimentales Bild der bürgerlichen Welt, und die entsprechende Veränderung vollzieht sich mit dem Schelmenroman, der ursprünglich die Schlechtigkeit des Bestehenden radikal satirisch als Zeichen der Schlechtigkeit der Welt überhaupt gedeutet hatte. Er wird in bürgerlicher Haltung weltoffen. Der humoristische Roman der Renaissance – *Don Quijote* mit seinem Abgesang auf das Rittertum, auch Rabelais' *Gargantua* und *Pantagruel* mit seinem den Menschen doch bejahenden universalen Spott, in dessen Wendung gegen sich selbst und das Publikum der Erzähler als Subjekt heraustritt, werden neu rezipiert. Bei alledem entstehen die Misch- und Neuformen des sogenannten mittleren Romans, die insgesamt aus dem traditionellen, ständisch verankerten Schema ausbrechen, sei es, indem sie



den adligen Helden seiner Vorbildlichkeit berauben oder mit bürgerlichen Gesinnungen ausstatten, sei es, indem sie den bürgerlichen Schelm aufwerten und ihm menschliches Gewicht geben. Diese Entwicklung bahnt sich in Deutschland im spätbarocken Trivialroman an und vollzieht sich in England und Frankreich auf hohem literarischem Niveau, so etwa im französischen Sittenroman des Abbé Prévost d'Exiles (1697–1763; *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*) oder Marivaux' (1688–1763).

Bei der Darstellung des Bürgerlichen geht es zunächst um die Konsolidierung und Propagierung von Werten der Menschlichkeit und des Gemüts, in denen der Bürger sich dem Adligen gleichstellt; die Figuren des bürgerlichen Trauerspiels können deshalb durchaus dem Adel angehören, wenn nur ihr Lebensstil bürgerlich ist: so schon der «Sir» Sampson in *Miss Sara Sampson* von Lessing, dem ersten deutschen bürgerlichen Trauerspiel. Ein intimer Bezirk der Familie und der Familiarität tritt meist deutlicher vor Augen als die Berufswelt, bis dann – etwa mit Lessings *Emilia Galotti* – der so zu sich selbst gekommene Stand in seiner Konfliktlage zum Hof dargeboten wird. Häufiger als die meist utopische Züge tragende Etablierung des Helden als Reformators des Hofes – so in Wezels *Herrmann und Ulrike* – ist der Rückzug aus der großen Gesellschaft in kleine Liebes- und Freundschaftsbünde, oft auf dem Lande: im Bereich des Dramas etwa in *Minna von Barnhelm*, als Tendenz bei Graf Appiani, Graf Egmont, Karl Moor, Bourgoignino in *Fiesco*, Max Piccolomini; im Bereich des Romans in Gellerts *Schwedischer Gräfin*, Pfeils *Geschichte des Grafen von P.*, Knigges *Peter Clausen*, Goethes *Werther* u. ö.

Der Verklärung des Hofes hatte der spanische Jesuit BALTHASAR GRACIAN (1601–1658) schon im Barock das düstere, gemeineuropäisch rezipierte Bild höfischer Bosheit und Intrige entgegengestellt, denen der Hofmann mit ständigem Mißtrauen, in gespanntester Selbstbewahrung begegnen müsse. Die Kritik des Hoflebens aus der Innensicht geht im 18. Jahrhundert in die Kritik von außen über. Dabei werden die Ständefronten zuerst als moralische Fronten bewußt; die Kritik richtet sich schärfer gegen den Umkreis des Fürsten als gegen diesen selbst, der häufig sogar ausgespart wird. Der Bürger definiert sich weniger durch seine soziale Stellung, mehr durch seine Moralität im Verhältnis zu aristokratischer Unmoral. Der adelige Verführer bürgerlicher Unschuld ist eine Lieblingsfigur der Dichtung. «– mit Buhlschaften dien' ich nicht!

Solang der Hof da noch Vorrat hat, kommt die Lieferung nicht an uns Bürgersleut'!» begehrt in *Kabale und Liebe* der alte Musikus Miller gegen den Präsidenten auf<sup>45</sup>, und sogar der vom Schelmenroman herkommende Heldentypus in seiner moralischen Fragwürdigkeit kann sich bei Hofe noch als Unschuldskind erweisen – so Knigges Peter Clausen. Goethe schildert diese Zeitströmung mit ihren Ausläufern zur Trivialdramatik in *Dichtung und Wahrheit* ironisch: «Von dieser Zeit an wählte man die theatralischen Bösewichter immer aus den höheren Ständen; doch mußte die Person Kammerjunker oder wenigstens Geheimsekretär sein, um sich einer solchen Auszeichnung würdig zu machen. Zu den allergottlosesten Schaubildern aber erkor man die obersten Chargen und Stellen des Hof- und Ziviletats im Adreßkalender, in welcher vornehmen Gesellschaft denn doch noch die Justitiari, als Bösewichter der ersten Instanz, ihren Platz fanden»<sup>46</sup>: Die untergeordneten Intriganten, Wurm etwa in *Kabale und Liebe*, sind korruptierte Bürger.

Gerade weil das Bürgertum dazu neigt, seine Ideale und Normen nicht als schichtenspezifisch, sondern als allgemein-verbindlich zu formulieren – von hier aus gewinnen Schlagworte wie Menschlichkeit, Humanität, ihre Durchschlagskraft –, können Adel und Hof nicht nur am Maße des Bürgertums gemessen und von ihm aus kritisiert werden; sie können umgekehrt auch als Träger bürgerlicher Zielvorstellungen Verwendung finden – zum moralisch bösen Adeligen gehört als Pendant der aufgeklärte, im bürgerlichen Sinne moralisch gute. Einmal ist hier ein wichtiges Phänomen der gesellschaftlichen Wirklichkeit der Zeit erfaßt, die eben den verbürgerlichten Adeligen ebenso kennt wie den aufgeklärten Absolutismus oder die verbürgerlichten Musenhöfe etwa in Kopenhagen, Weimar, Darmstadt, Karlsruhe. Es gehört zum Bild Deutschlands im 18. Jahrhundert, daß auch politisch extreme Aufklärer Rückhalt bei deutschen Aristokraten fanden – so der Journalist Wilhelm Ludwig Wekhrlin beim Fürsten Ernst von Oettingen-Wallerstein, der Illuminat Adam Weishaupt beim Herzog Ernst von Gotha, der Journalist und Deklamator Karl Ignaz Geiger beim Grafen von Erbach<sup>47</sup>. Es findet sich in Deutschland sogar ein Herzog, nämlich Friedrich Christian zu Schleswig-Holstein (1765–1814), der für die Abschaffung des Erbadels eintritt und mit der Französischen Revolution sympathisiert<sup>48</sup>. Damit ist aber noch nicht hinreichend erklärt, wieso aufgeklärte Herrscher, auf-

geklärte Aristokraten eine geradezu zentrale Stellung in der bürgerlichen Literatur des 18. Jahrhunderts einnehmen können – von dem adeligen Tellheim, der mit seinem bürgerlichen Wachtmeister Werner befreundet ist, und Minna von Barnhelm, die den aristokratischen Ehrenkodex relativiert, über den Grafen Appiani, den Sultan Saladin, den Grafen Moor, der die Republik herstellen will, Ferdinand von Walter, Don Karlos, König Thoas, den Grafen Egmont, Götz von Berlichingen, Marquis Posa bis hin zu Sarastro und Bassa Selim.

Die Funktionen, die solchen Projektionsfiguren bürgerlicher Idealvorstellungen zugewiesen werden, sind mannigfaltig. Es wird mit ihnen, etwa in Vossens Idylle *Die Freigelassenen*, Propaganda für eine Reform von oben gemacht, die von unten nicht durchgesetzt werden kann – hier liegt eine Analogie zur Ideologie des aufgeklärten Absolutismus vor, der viel für das Volk, aber nichts durch das Volk tun wollte. Aufgeklärte Adelige haben weiter die Funktion, die Überparteilichkeit bürgerlicher Ziele zu demonstrieren. Wenn der Major von Walter die allgemeinemenschlichen Rechte des Herzens gegen den Adelsbrief ausspielt, hat das eine doppelte Überzeugungskraft. Adelsfiguren wie Götz von Berlichingen schließlich haben historischen und sozialen Spielraum zur Darstellung bürgerlicher Lebensideale wie der allseitigen Ausbildung der Persönlichkeit – noch Wilhelm Meister sieht sie als Adelsvorrecht an – und zur Herstellung von Öffentlichkeit und politischer Praxis, die dem Bürgertum der Zeit versagt sind.

Dabei zeigt sich an Götz von Berlichingen oder Ferdinand von Walter auch, daß literarische Darstellungen hohen Ranges die Projektion an die Realität anknüpfen; bei Götz von Berlichingen etwa wird in der Ausfaltung des Spielraumes schon dessen tragische Zerstörung exponiert, so daß hier prozessual entwickelt erscheint, was als Entwicklungshemmnis in der realen Situation der Zeit in dumpfer Zuständlichkeit verhüllt bleibt; bei Ferdinand von Walter wird im bürgerlichen Programm des adeligen Helden ein höchst aristokratischer Verfügungsanspruch sublimiert, so daß der Idealgestalt des Adelige zugleich seine Kritik eingezeichnet ist. Noch ein anderes ist die spielerisch-märchenhafte Verwendung des ritterlichen Stoffbereiches, bei der die Diskrepanz zwischen ritterlicher Staffage und bürgerlichem Weltbild ironisch zur Geltung gebracht wird. Nur auf der Trivialebene – etwa in der sich an den Erfolg des *Götz* anheftenden Schauer- und Ritterdramatik – wird

eine unverbindliche, lediglich kontrastierende Welt entworfen, in der sich der bürgerliche Stubenhocker im Blick auf die Schattengestalten einer ganz anderen, heroischen Tatwelt von der Enge und Prosa seines Lebens erholt. Immerhin fällt noch bei der hochironischen Schilderung der theatralischen Lesegesellschaft in *Wilhelm Meister*, die sich an Punsch und Ritterdramatik berauscht, das Stichwort von der «Treuerzigkeit, Rechtlichkeit und Redlichkeit» sowie der «Unabhängigkeit der handelnden Personen». «Jedermann war von dem Feuer des edelsten Nationalgeistes entzündet» – ein patriotisches Pfingstfest ganz anderer Art, als es Friedrich Karl von Moser in seiner Schrift *Von dem deutschen National-Geist* vorschwebte<sup>49</sup>.

# Das Leitbild der Antike

Noch wichtiger als die Epoche des Mittelalters oder die germanische Zeit, in die Klopstock und die Bardendichter ihre Wunschwelt entwerfen, ist für das geistige Leben des 18. Jahrhunderts die Antike. Ihre literarische Aneignung, die sich in der Anakreontik, in der Aufnahme der antiken Odenform und in der Idylldichtung Geßners anbahnt und über Winckelmann schließlich zur deutschen Klassik hinführt, ist in einem großen kulturgeschichtlichen Zusammenhang zu sehen: Bleibt im Mittelalter die Antikentradition dem christlichen Weltbild ein- und untergeordnet, so wird sie mit Humanismus und Renaissance zu einer Dominante in dem Bezugssystem, innerhalb dessen die kulturelle Selbstverständigung und Selbstdeutung der Epochen sich vollzieht. Dabei entwickelt jede Epoche ein neues, verändertes Antikenbild. Das Barock hält sich an die imperiale römische Antike. Literarische Vorbilder sind die römische Stoa, die Tragödie des Seneca, die römischen Rhetoren, während das Vorbild der griechischen Tragödie, die in der Renaissanceschöpfung der Oper erneuert werden sollte, in der glanzvollen barocken Geschichte der Gattung längst verblaßt ist. Das Antikenbild ist heroisch-politisch oder, wie in den Gedichten Gryphius' und noch in den Veduten Giovanni Battista Piranesis, heroisch-elegisch. Die Vereinigung von Buch und Schwert bei Julius Caesar oder Marc Aurel gibt ein Modell für den Barockhof in seinem kulturellen und politischen Anspruch. Das antike Reiterstandbild Marc Aurels ist ein Fixpunkt für die Herrscherdarstellung in Renaissance und Barock. Die an der römischen Antike orientierte Palastarchitektur des Renaissancearchitekten Andrea Palladio bleibt im gesamten 18. Jahrhundert maßgeblich für herrschaftliche Bauwerke. Diese römische Orientierung ist wieder bestimmend für die Französische Revolution, nun aber in republikanischer Wendung: Brutus statt Caesar. Auch Deutschland im 18. Jahrhundert kennt diese Leitbilder: Goethe plante eine Caesar-Tragödie, und Schiller war der römischen Antike nahe. Caesar, Brutus sind Leitsterne Karl Moors. Von Gottsched bis Goethe ist die lateinische Literatur mit Vergil und Horaz selbstverständlicher Besitz. Frühklassizismus und Zopfstil beziehen sich auf die hellenistische Epoche in Griechenland und Italien

mit ihrer urbanen Kultur, wie sie sich etwa im pompeianischen Stil der Wandmalerei spiegelt.

Entscheidend aber wird für die Antikenrezeption des 18. Jahrhunderts in Deutschland die griechische Antike der klassischen Zeit, und das ist um so erstaunlicher, als die materialen Zeugnisse dieser Kultur damals in Deutschland noch sehr selten waren – in Ermangelung von größeren und originalen Denkmalen spielten Gemmen und Münzen sowie Gipsabgüsse von Plastiken, etwa im berühmten *Antikensaal zu Mannheim*, über den Schiller 1785 enthusiastisch schrieb, eine besondere Rolle. Auch der Griechenkult der Renaissance und des Humanismus war längst verflogen. In der Tat ist vieles, was dem 18. Jahrhundert klassisch schien, zeitlich nachklassisch, so die Laokoongruppe des Vatikan, wohl das meistdiskutierte Werk überhaupt. Im Zuge der Entwicklung rücken nach Anakreon und Theokrit die griechischen Tragiker, Homer und Pindar ins Blickfeld, und man findet weniger das Heroische an ihnen als das Ideal einer neuen Zeit: Humanität und Natur, die sich als Empfänglichkeit des Gefühls, harmonische Bildung, stille Sammlung, Mitmenschlichkeit, Weltfrömmigkeit bezeugt. So spielt Lessing in seinem *Laokoon* die Menschlichkeit der griechischen Tragödie gegen den kalten Heroismus der römischen Gladiatorenspiele aus; so entdeckt man, nach jahrhundertelangen Raubgräbereien, in der sorgfältigen Freilegung von Pompeji und Herculaneum den Reiz des privaten Lebens der Antike (vgl. Schillers Gedicht *Pompeji und Herculaneum*, 1796); so hat Goethe die heroische *Achilleis* aufgegeben und das antikisierende Bürgerepos *Hermann und Dorothea* oder die Hexameteridylle *Alexis und Dora* vollendet, in denen sich die bürgerlich-intime Antikenauffassung der Geßner, Hagedorn, Lessing, Voß sammelt; so liest Goethes Werther, wie er am 21. Junius schreibt, beim Zurechtmachen der Zuckererbsen «seinen» Homer, und in den *Gedanken über die Beschaffenheit einer deutschen Übersetzung des Homer* (1772) sieht Gottfried August Bürger ihn als «braven ehrwürdigen Mann nach altem Schrot und Korn». Auch das dionysische und chthonische Element der Antike, das in der Romantik und im 19. Jahrhundert Kleist, Novalis, Nietzsche, Bachofen entdeckten, bleibt eine Unterströmung, faßbar vor allem in den emphatischen Oden und Hymnen des jungen Klopstock, des jungen Goethe und des jungen Schiller, in der Gestalt Heinses, vielleicht noch in den antikisierenden Idyllen und der *Dithyrambe* Maler Müllers. Voll

entfesselt und zur Erscheinung gebracht wird das Dionysische erst in Beethovens Symphonik und in Kleists *Penthesilea* (1808). Ohne die siebente Symphonie (1812) und den Schlußchor der neunten (1823) auf Schillers *Lied an die Freude* wüßte das Zeitalter nicht, was Ekstase ist.

Mit der Wandlung des Bezuges verändern sich Auffassung und Funktion der antiken Mythologie und der mythologischen Stoffe. Sie sind in der bildenden Kunst der Renaissance und des Barock allgegenwärtig und stehen gleichberechtigt neben den biblischen Vorwürfen. Aber gerade dieses Nebeneinander zeigt, daß die Antike weniger als eigenständige geistige Welt gemeint ist denn als Vorrat monumentaler Gesten, Handlungen, Konstellationen, Personagen. Das gleiche gilt für die Antike als Stoffwelt der Dichtung: Die barocke Märtyrertragödie des Andreas Gryphius hat die gleiche Struktur, ob sie nun moderne christliche Herrschergestalten wie Catharina von Georgien und Carolus Stuardus oder den römischen Rechtsgelehrten Papinian zu Helden nimmt. Es geht in der Stoffwahl nicht um geistige Entscheidungen, und das gilt auch noch für Gottscheds Spartanertragödie *Agis* oder seinen *Sterbenden Cato* wie für Johann Elias Schlegels Tragödien mit antiken Stoffen. Die Antike ist Kostüm in Racines *Phädra* wie in seiner *Iphigenie*, in Molières *Amphitryon* wie in den Barockversionen der Orpheus-Thematik, bis mit CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714–1787) der *deus ex machina* aus einer bloßen Allegorie geistig vertieft wird zur Gestalt der innerweltlichen Gottheit der Liebe, die sich als menschliches Urverhältnis in *Orfeo ed Euridice* (1762) darstellt, und mit Goethes *Iphigenie* eine Frömmigkeit verkündet wird, in welcher der vollkommene Mensch als Bild und Offenbarung des Göttlichen auftritt. Der klassische Goethe ironisiert «die kauzenden, auf Kragsteinlein übereinander geschichteten Heiligen der gotischen Zierweisen» gegenüber antiken mythologischen Bildwerken, in denen er Grundformen naturhaften Lebens sah<sup>50</sup>.

In diesem Sinne überhaupt wird in der deutschen Aufklärung die antike Mythologie gedeutet, während sie im Barock als mythologischer Apparat in höchstem Maße formalisiert und neutralisiert war – ein Gebrauch, der in den Zephiren und Amoretten, in Luna, Venus und Endymion der Anakreontik noch fortwirkt. Venus ist nur eine gehobene Vokabel für Liebe, Mars für Krieg, Zeus für den absoluten Herrscher usw. Wenn dagegen Lessing in seiner Schrift

*Wie die Alten den Tod gebildet* (1769) Motive antiker Mythologie interpretiert, nimmt er sie in ihrem Inhalt ernst: als Ausdruck einer Todesbegegnung, die von der christlichen elementar unterschieden ist. In diese Richtung geht die Entwicklung weiter: Dem jungen Goethe sind Prometheus und Ganymed, Bacchus und Apoll nicht mehr rhetorische, sondern existentielle Figuren, rauschhaft erfahrene Lebensmächte, die sich in der Klassik, etwa in der *Götterlehre* von Karl Philipp Moritz, abklären und konturieren zu einem festlichen Reigen von Urbildern der Phantasie – Mythologie nicht als religiöses, aber als Kunstereignis. Goethe preist die «reine Verehrung der Götter als Ahnherren, die Bewunderung derselben gleichsam nur als Kunstwerke . . . » bei den Griechen<sup>51</sup>.

Noch in dritter Hinsicht ändert sich die Antikenbeziehung. Renaissance, Barock und die Aufklärung bis zu Klopstock hin sehen sich in einem Wettbewerb mit der Antike, der auf ein letztendlich technisches Verhältnis zu ihr weist. Die von Charles Perrault (1628–1703) mit Nachdruck gestellte Frage, ob die Moderne die Antike einhole, hinter ihr zurückbleibe oder sie übertreffe, ist ein wichtiges Thema auch der deutschen Kunstdiskussion, und noch Klopstock beantwortet sie zugunsten der Moderne, weil die Christen heller im Sittlichen sehen. Die moderne Kunst ist nicht in erster Linie anders, sondern «besser» als die antike. Auf dem Boden eines solchen Wettbewerbs wird die Antike als geschlossene geistige Gestalt gar nicht wahrgenommen. Sie ist ein Arsenal von Lösungen, Vorstellungen und Formen, die je für sich übernommen werden können, und so schreibt Klopstock ein christliches Epos in Hexametern und christliche Oden in lyrischen Maßen der Antike ebenso ungeniert, wie Dramatiker des 17. und des frühen 18. Jahrhunderts bestimmte Elemente antiker Dramaturgie, zum Beispiel die Einheiten der Handlung und der Zeit, übernehmen und andere, etwa die Katharsis, beiseite lassen oder wie Architekten des Barock aus dem Formenschatz der Antike Bestände wie die korinthische Säule oder den Architrav entnehmen und mit ihrer Hilfe Baugedanken verwirklichen können, die der Antike völlig fremd sind. Bei Lessing dagegen herrscht das Bestreben, die aristotelische Dramaturgie als geschlossene Konzeption zu begreifen, in der die einzelnen Thesen einander wechselseitig bedingen, stützen und auslegen und alle zusammen beschreiben, was dem Drama naturgemäß ist.

Sturm und Drang sowie Klassik schließlich entwickeln ein zu-



gleich normatives und geschichtsphilosophisches Verständnis der Antike. Es gibt für Herder keine modernen Pindare, Homere, Vergile usw., wie sie Barock und frühere Aufklärung entdecken und feiern zu können glaubten, weil die Antike als politische, gesellschaftliche und geistige Gestalt unwiederbringlich dahin ist; weil die Frage seiner Festschrift *Haben wir noch jetzt das Publikum und Vaterland der Alten?*, in der er 1765 Katharina der Großen, der aufgeklärten Herrscherin Rußlands, huldigt, zu verneinen ist: In der Antike war der Name Volk ehrwürdig, «er begriff alle Bürger»; in der modernen differenzierten Gesellschaft meint er «so viel als Pöbel und Canaille», und das Theaterpublikum kann «kaum ein Schatten des griechischen sein.» «... der große Haufe dieses vielköpfigen Geschöpfes, wo hat der seinen Sitz und Stimme? Wo soll man stehen, um sich von diesem Publikum richten zu lassen? auf dem Markt oder in Privathäusern?» Nur weil die Antike dahin ist, kann sie aber auch als ideale Gestalt vor unseren Augen wiederauftauchen. «Was unsterblich im Gesang soll leben, muß im Leben untergehn» ist der Schluß von Schillers Elegie *Die Götter Griechenlands* (1788; 2. Fassung 1793). Die Antike als Ideal ist ihm eine harmonische Kindheit, die keimhaft enthält, was die Menschheit in ihrem Mannesalter zu entfalten hat, sie ist somit als Wirklichkeit fern und als Forderung nah; bei Goethe ist die Antike das alte Wahre, das als alt am deutlichsten an seinem Ursprung erscheint, als wahr ewig gültig ist. Auf dieses Wahre hin ist die Gegenwart durchsichtig zu machen, denn: «Unter allen Völkern haben die Griechen den Traum des Lebens am schönsten geträumt<sup>52</sup>.»

# Die Lehre von der Dichtung und das Lehrgedicht

## Das Verhältnis der Aufklärung zu den Künsten

Eine Epoche, die wie die Aufklärung ursprünglich vernünftig, praktisch und moralisch eingestellt ist, kann keine wesentlich künstlerisch gestimmte Zeit sein. Die Aufklärung geht an der Architektur, der bildenden Kunst und der Musik zunächst vorbei, und diese Künste verlieren wenig dadurch. Dem Barock noch lange verhaftet, stehen sie an Höhe des künstlerischen Ausdrucks über der Dichtung, die zur Domäne der Aufklärung wird. Gegenüber dem 17. Jahrhundert, das im Barock einen einheitlichen, alle Lebensgebiete prägenden Zeitstil besitzt, ist dem 18. Jahrhundert eine solche stilistische Einheitlichkeit versagt. Johann Sebastian Bach, der die Summe der Barockmusik zieht, stirbt 1750, mitten in der Aufklärungsepoche, Georg Friedrich Händel 1759. Die großartigsten Lösungen des barocken Kirchenbaus finden sich erst um die Mitte des Jahrhunderts bei Johann Michael Fischer und Balthasar Neumann. Die im Barock entwickelte hufeisenförmige Schloßanlage bleibt bis zum Ende des Jahrhunderts herrschend. Während Mode, bildende Kunst und Architektur als Rokoko kontinuierlich die Formsprache des Barock weiterbilden, bis sich im letzten Drittel des Jahrhunderts klassizistische Tendenzen durchsetzen, ist die Literatur von einem geistigen Umschwung in der Tiefe bestimmt noch da, wo motivliche und formale Zusammenhänge mit dem Barock vor Augen liegen – speziell in der Anakreontik, die man als literarisches Rokoko bezeichnen kann.

In der Dichtung findet die Aufklärung ihre adäquate Kunstform, weil Dichtung die «vernünftigste» Kunst ist. Die Sprache als ihr Ausdrucksmittel ist von Natur Sinnträger, Ton und Farbe sind es nicht. Die Dichtung ist infolgedessen am besten zur Aufnahme moralischer und erzieherischer Inhalte geeignet. Außerdem ist die Dichtung, verbreitet durch den Druck, eine relativ «billige» und voraussetzungsarme Kunst. Musik muß man einüben und aufführen; zu ihrer großen Entfaltung braucht sie, ähnlich der bildenden Kunst und Architektur, tragende Institutionen wie Hof und Kir-

che, die aber für die Ausprägung einer weltlichen bürgerlichen Kultur nicht in Frage kommen. Das Buch kann in jedes Haus dringen und ist als Massenmedium zugleich auf den intimen Lebenskreis des Bürgers abgestimmt, dem die großen öffentlichen Formen der Selbstdarstellung noch fehlen. Dabei ist Öffentlichkeit im modernen Sinne ein Pendant der Privatsphäre. Man hat von der «öffentlich relevant gewordenen Privatsphäre der Gesellschaft» gesprochen<sup>53</sup>. Das Theater etwa stellt im bürgerlichen Trauerspiel oder in der Comédie larmoyante nicht große Haupt- und Staatsaktionen, sondern die bürgerliche Privatsphäre als vorbildlich aus. In ihr kann und soll der Mensch wahrhaft Mensch sein; am Maßstab solcher im Intimbereich wurzelnder Menschlichkeit mißt eine kritische öffentliche Meinung die Einrichtungen von Staat und Gesellschaft, etwa wenn sie das Recht des Herzens gegen die Ständeordnung ausspielt.

Offensichtlich liegen die Gründe der Aufklärung für eine besondere Wertschätzung der Dichtung nicht im eigentlich künstlerischen Bereich. Erst ganz langsam bildet sich im Verlauf der Epoche ein Sinn für die Autonomie des Ästhetischen, für die Eigenständigkeit des sprachlichen Kunstwerkes aus. Aber wenn es auch unspezifische Gesichtspunkte sind, unter denen man die Dichtung zunächst sieht, so wird sie doch auf diese Weise in ein anthropologisches Gesamtkonzept einbezogen, ja, sie bekommt darin sogar eine Zentralstellung, die sie bisher nicht besessen hat. Die auf den Menschen und seine Erziehung gesammelte Aufklärung findet in der Dichtung ein Ausdrucksmittel, das in einzigartiger Weise zwischen Geistigkeit, Sittlichkeit und Sinnlichkeit, den Grundkräften des Menschen, wie ihn der Aufklärer sieht, vermittelt. Der Begriff «Geschmack», der im Wortgebrauch der Zeit dieses Spannungsfeld von Geistigkeit, Sinnlichkeit und Sittlichkeit als Ganzes meint, bildet einen Kernpunkt der Kunstdiskussion der Zeit. Er wurde von dem sächsischen Hofdichter JOHANN ULRICH KÖNIG (1688–1744) in Anknüpfung vor allem an französische Autoren durch seine *Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst* 1727 in Deutschland eingeführt<sup>54</sup>.

Es entsteht somit die paradoxe Situation, daß eine von Hause aus dichtungserferne Epoche ein Großteil ihrer kritischen und schöpferischen Kräfte auf das literarische Leben richtet, wodurch sie langsam doch ein wesentliches Verhältnis zur Dichtung gewinnt. Diese Paradoxie wiederholt sich noch einmal im Verhältnis

von Dichtung und Dichtungstheorie: Als kunstfremde Gesinnung kommt die Aufklärung über die Poetik zur Literatur; in der Poetik kommt sie aber auch über sich selbst hinaus, denn durch das Wunder des Schönen wird dem nur vernünftigen, praktischen und moralischen Denken je länger je mehr seine Unzulänglichkeit vor Augen geführt. Am Ende der Epoche steht das Verständnis der Kunst als einer qualitativ eigenständigen Leistung des menschlichen Geistes und die philosophische Tendenz, in der Fähigkeit zur Kunst das höchste synthetisierende Vermögen des Menschen zu sehen.

## Gottsched und die Schweizer

Unter diesen Voraussetzungen erscheint es geschichtlich sinnvoll, daß am Beginn der Aufklärungsdichtung ein Theoretiker, Reformator und Organisator steht. Es ist der Wolff-Schüler JOHANN CHRISTOPH GOTTSCHED (geb. 1700 bei Königsberg, gest. 1766 in Leipzig als Professor der Poesie und Philosophie, wohin er 1724 vor den preußischen Werbern geflohen war, die es auf «lange Kerls» für den Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. abgesehen hatten). Sein für die deutsche Literaturgeschichte wichtigstes Werk *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730, 4. A. 1751) steht in der Traditionslinie der Renaissance- und Barockpoetik, die sich an die antike Redekunst, die Rhetorik, anlehnte. Die Rhetorik zielt auf Überredung und bildet zu diesem Zweck ein Repertoire an Stilhaltungen, Argumentationsweisen und Argumentationsfiguren aus, das bis tief ins 18. Jahrhundert hinein ein allgemeines Bildungsgut blieb. So hat neben einer Reihe anderer Autoren auch Gottsched eine *Redekunst* geschrieben, die von 1728 bis 1759 sechsmal aufgelegt wurde. Das Argument wird in der Rhetorik weniger nach seinem Wahrheitsgehalt, der Wirklichkeitsbezug weniger nach seiner Angemessenheit zum Gegenstand, der Gefühlsausdruck weniger nach der emotionalen Verfassung des Sprechenden beurteilt als nach seiner Überredungskraft. Die schon bei Aristoteles vorfindbare These Gottscheds, Dichtung sei Mimesis, das heißt Nachahmung der Wirklichkeit, gewinnt ihren Hauptbezugspunkt in einem solchen Rahmen an dem, was Hörer oder Leser für glaubhaft halten. Natur ist kein Gegenstand, sondern ein Kriterium; Naturnachahmung meint zunächst das Treffen

von konventionalisierten Darstellungs- und Erwartungsmustern, die allerdings bei Gottsched zeitgemäß abgewandelt erscheinen. Prunk und steiles Pathos des Spätbarock, etwa Lohensteins, werden abgelehnt.

Unter den modernen Poetikern sind Gottscheds besondere Gewährsleute der Theoretiker der französischen Klassik Nicolas Boileau (1636–1711) und der Aufklärungsdenker CHARLES BATTEUX (1713–1780), dessen *Traité sur les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) Gottsched unter dem Titel *Auszug aus Batteux schönen Künsten* 1754 übersetzt hat. Batteux leitet die Künste aus dem einzigen Grundsatz einer Nachahmung der schönen Natur ab, wobei der Naturbegriff von der Darstellungsweise auf die Darstellungsgegenstände übergreift. Von hier, vor allem aber von Leibniz und Wolff her gewinnt Gottscheds Naturnorm eine weitere Bestimmung: Sie dehnt sich auf Ordnung, Maß und Harmonie der Dinge aus. Die Auffassung der Welt als der besten aller möglichen, die Gottsched durch die Übertragung von Leibniz' Hauptwerk, der *Theodicee*, ins Deutsche (1744) propagierte, mußte dazu anregen, das Kunstwerk als Nachahmung der Vollkommenheit und Ordnung der Welt zu verstehen. Trotz der Ansätze und Versuche in dieser Richtung gelingt es Gottsched aber nicht, der nur praktisch eingestellten Anweisungspoetik der älteren Zeit eine umfassende philosophische Grundlegung zu geben. Der Rahmen bleibt durch die Tradition gesteckt. Programmatisch steht *De arte poetica* von Horaz am Anfang der Dichtkunst. Bei der Durchführung der Poetik bleibt Gottsched in handwerklichen Regeln für die Anfertigung von Gedichten stecken, wobei der alte Horazische Gedanke, Dichtung müsse nützen (*prodesse*) und ergötzen (*delectare*), bei Gottsched besonders eng wird. Die *Odysee* ist ihm Illustration des moralischen Satzes, «daß die Abwesenheit eines Hausvaters oder Regenten üble Folgen nach sich ziehe». Die aus der Antike abgeleiteten Einheiten des Ortes und der Zeit (*ein Tag*) für die Dramenhandlung werden mit der äußerlichen Plausibilitätserwägung begründet, der Zuschauer bleibe «doch selbst, ohne zu essen, oder zu trinken, oder zu schlafen, immer auf einer Stelle sitzen»<sup>55</sup>. Die Besonderheit der dichterischen Belehrung und Darstellung liegt darin, daß sie auf «witzige» und anmutige Weise zu erfolgen hat, das heißt der Poet muß in seinem Werk einen Beziehungsreichtum von dargestelltem Sachverhalt und gemeintem Sinn verstecken, dessen Aufhellung dem Leser Vergnü-

gen bereitet. Dichterische Begabung wird als geistreiches Kombinationsvermögen verstanden.

Trotz ihrer Schwächen wirkte Gottscheds Poetik bahnbrechend, weil sie durch ihren philosophischen Anstrich den Zeittendenzen entsprach und durch ihre Lehrhaftigkeit schulebildend werden konnte. Noch größere Bedeutung aber gewann Gottsched als Bühnenreformer. Er fand schlimme Zustände vor. Die großen Dramen des deutschen Barock waren vor allem durch Gymnasien oder geistliche Orden zur Aufführung gebracht worden. Berufsschauspieler für ein breites Publikum kamen aus Italien mit der Stegreifkomödie der *commedia dell'arte*, die auf tänzerisch-akrobatisches Spiel von maskentragenden Berufs- und Ständetypen abgestellt war, und vor allem aus England. Die englischen Komödiantentruppen spielten zunächst in englischer Sprache, füllten sich aber allmählich mit deutschem Personal auf. Auch ihr Spiel war mehr aktionistisch als sprachlich orientiert; ihre Spielvorlagen waren auf das Handlungsgerüst reduzierte Werke der englischen Bühne, auch Shakespeares, später der gesamten europäischen Literatur. In die sogenannten Haupt- und Staatsaktionen, Zerrbilder des höfisch-barocken Trauerspiels, waren komische Szenen eingesprenzt, in denen der englische Clown, der holländische Pickelhering, der Hans Wurst deutscher Tradition oder der Harlekin des romanischen Theaters als stehende Figuren in der Funktion von Dienern oder Boten oder in einer anderen Einkleidung auftraten. Im Gegensatz zu den heroischen Helden und Heldinnen vertraten diese komischen Figuren den Part des animalischen Lebenstriebes mit grobem, aber gesundem Menschenverstand. In allen Fällen handelte es sich um unterliterarisches Theater sozial deklassierter Wandtruppen für ein anspruchsloses Publikum, während die Höfe prunkende theatralische Gesamtkunstwerke aus Musik, Ballett, Feuerwerk und Sprache zur Verherrlichung des Monarchen zu zelebrieren liebten und sich im allgemeinen auf italienische Oper und französisches Schauspiel beschränkten, allerdings auch Interesse am Gymnasial- und Ordenstheater zeigten, das jedoch am Beginn des 18. Jahrhunderts seine Bedeutung verlor.

In diese Situation trat Gottsched mit der Absicht, die deutschen Berufsschauspieler künstlerisch und sozial zu heben und ein literarisches deutsches Sprechtheater für ein gebildetes, vorwiegend bürgerliches Publikum einzuführen. In bemerkenswerter sozialer Vorurteilslosigkeit schloß sich der berühmte Professor dafür mit

CAROLINE NEUBER (1697–1760), der begabten künstlerischen Leiterin einer häufig in Leipzig spielenden Truppe, zusammen, die noch als Sterbende das Elend ihres Berufes erfahren mußte. Ein Wirt in Laubegast bei Dresden verwies sie aus seinem Hause, damit es nicht durch den Tod einer Komödiantin unehrlich würde; der Dorfgeistliche verweigerte das kirchliche Begräbnis. 16 Jahre später wurde ihr in Dresden ein Denkmal errichtet. Im Bund mit der Neuberin sollte die große Oper, ein Lieblingskind des barocken Zeitgeistes, das auch ein bürgerliches Publikum faszinierte – etwa an der ruhmreichen Hamburger Opernbühne –, zurückgedrängt werden. Die Haupt- und Staatsaktionen verschwanden Schritt für Schritt, die komische Figur, der Sprecher volkstümlicher Tendenzen, wurde 1737 in einem symbolischen Spiel vertrieben; das Bildungstheater schließt sich entschieden nach unten ab und verdrängt den Mimus, die vorsprachliche Urkraft menschlicher Vitalkomik, die alle Menschen umgreift. Das ist der Preis für die Zusammenführung von Berufstheater und Literaturdrama zu einem Nationaltheater, in der England, Frankreich und Spanien lange vorausgegangen waren und die in Italien etwa gleichzeitig stattfand.

Paradoxerweise bedurfte es in der Anfangsphase des Weges zu einem solchen nationalen Theater der intensiven Rückgriffe auf ausländische Vorbilder, die stärker als das hochmetaphysische Drama des deutschen Barock innerweltliche Konfliktsituationen, anthropozentrische Seelen- und Leidenschaftsgemälde darboten. In seiner gesamten Literatur- und Theaterreform blickt Gottsched vor allem nach Frankreich. Das von ihm herausgegebene sechsbändige Sammelwerk *Die deutsche Schaubühne* (1740–45) machte u. a. Werke von Corneille, Racine, Voltaire, Molière und Destouches in deutscher Sprache bekannt. Auch der Engländer Addison und der bedeutende dänische Komödiendichter Ludvig Holberg (1684–1754), der eine sehr handfeste Komik präsentiert, werden aufgenommen. Neben den Übersetzungen sowie drei Tragödien und einem Schäferspiel Gottscheds stehen neue, wenn auch kaum eigenständige Werke seiner Schüler und Freunde. Auch die von dem Gottschedianer JOHANN JOACHIM SCHWABE (1714–1784) edierten *Belustigungen des Verstandes und Witzes* (1741–45) enthielten hauptsächlich im Sinne Gottscheds verfaßte Dichtungen.

Für die Komödie sind Johann Theodor Quistorp und Gottscheds Ehefrau LOUISE ADELGUNDE VICTORIE GOTTSCHED (1713–1762)

wichtig. Ihr heute noch interessantestes Werk, *Die Pietisterey im Fischbein-Rocke* (1736), eine rationalistische Satire gegen den Pietismus, machte Skandal und konnte nicht in der *Schaubühne* gedruckt werden. Dabei reichte das Werk bei weitem nicht an die erstaunliche polemische Radikalität heran, mit der JOHANN CHRISTIAN KRÜGER (1723–1750), ein schreibender Schauspieler bei der berühmten Theatertruppe Johann Friedrich Schönmanns, in seinen Komödien *Die Geistlichen auf dem Lande* (1743) und *Die Candidaten* (1748) Adel und Geistlichkeit attackierte. In den *Candidaten* klingt ein Thema an, das bei Lenz dann ungleich reicher und differenzierter ausgeführt worden ist. Formal fallen Krügers Werke im Gottschedkreis auf durch Reminiszenzen an die *commedia dell'arte* und das Feenmärchen.

Zum Begründer der bis in die Gegenwart florierenden Hamburgischen Lokalkomödie wird der Kaufmann HINRICH BORKENSTEIN (1705–1777), dessen Tochter Susette als Gattin des Frankfurter Bankiers Gontard Hölderlins Diotima wurde, mit seinem *Bookesbeutel* (1742). Wie sich die Vorrede auf Gottscheds Bühnenreform beruft, zeigt die Komödienhandlung den Triumph der in Leipzig gebildeten feinen Lebensart über den Hamburger Grobian und Schlendrian, für den «Bookesbeutel» ein mundartlicher Ausdruck ist. Er bezeichnet einen Lederbeutel, in dem man beim Kirchenbesuch das Andachtsbuch trug. Im *Bookesbeutel* ironisiert der junge Herr Sittenreich Mutter und Schwester, weil sie mit den Mägden zusammen volksmäßige Lieder singen – Reflex der aufklärerischen Polemik gegen die Gemeinschaft der Kinder mit den Diensthofen in der patriarchalischen Familie; dreißig Jahre später suchen die Stürmer und Dränger die Verbindung zum Volk, genau in dem Augenblick, wo der patriarchalische Zusammenhalt der «Herrschaft» mit dem Personal aus den unteren sozialen Schichten zu zerbröckeln beginnt.

Die Komödie der Gottschedschule ist Verlachkomödie: Wie in klassischer Weise bei der Komödie Molières werden Normwidrigkeiten des Verhaltens, die das Funktionieren der gesellschaftlichen Kommunikation stören, aus dem Blickwinkel der Gesellschaft aufs Korn genommen. Die Komik der älteren Wandertruppen floß aus dem unvereinbaren Nebeneinander einer sich plebejisch gebenden Vitalsphäre und dem ständisch in der Aristokratie verankerten Pathos der Beständigkeit; die literarische deutsche Barockkomödie war beherrscht von der Komik, die aus der Anmaßung eines



nicht zustehenden gesellschaftlichen Ranges entstand; Gesellschaft wurde als ein ständischer Stufenbau der Ungleichheit gedacht. Jetzt ist sie der Spielraum aller, für die gleiche Spielregeln gelten.

Während so die Komödie, auf Charaktertypik und oft recht derbe Situationskomik mit lehrhaftem Ende angelegt, den Kontakt mit dem bürgerlichen Alltag herstellt, behält Gottsched für die Tragödie die höfische Haltung bei, allerdings in Schwundform. Das wichtigste unter seinen drei Trauerspielen in Alexandriner-Versen ist der *Sterbende Cato* (1732), in Anlehnung an Addison und Deschamps geschrieben. Gegen die Leidenschaft steht Überlegung, statt der heroischen Gebärde wird vernünftige Gefäßtheit propagiert. Die Helden scheitern untragisch, aus vermeidbaren Fehlern, da die Welt ja ihrem Wesen nach vernünftig ist, nicht mehr Schattenspiel der Unbeständigkeit, das im Blick auf einen jenseitigen Sternenhimmel fester Werte bestanden werden muß. Seine anderen Trauerspiele sind *Agis* (1745) nach einem Stoff aus der griechischen Geschichte und *Die parisische Bluthochzeit* (1745) über die Bartholomäusnacht 1572, den berühmten Massenmord an den französischen Hugenotten, der auch sonst in der Dichtung Widerhall gefunden hat, u. a. bei Christopher Marlowe. Durch seine Orientierung an der höfisch bestimmten französischen Klassik verurteilt sich Gottsched selbst zu einer zwiespältigen Rolle. Seine Zielsetzung wird von Größeren aufgenommen, sein Weg verbietet sich bald für eine Gesellschaft, die bürgerlich zu fühlen und zu denken lernt.

Die ersten Angriffe auf Gottsched gingen vom Theater aus, das seine Pedanterie auf die Dauer nicht ertrug. Ein früherer Parteigänger Gottscheds JOHANN CHRISTOPH ROST (1717–1765) nahm die Partei der abtrünnigen Neuberin und ließ ihm auf einer Reise in jedem Posthaus ein Exemplar der Satire *Der Teufel an den Kunstrichter der Leipziger Schaubühne* (1753) einhändigen. Der Hauptstoß erfolgte aus der Schweiz durch zwei Männer, die selbst in erster Linie Theoretiker waren: JOHANN JAKOB BODMER (1698–1783) und JOHANN JAKOB BREITINGER (1701–1776), beide Professoren am Gymnasium in Zürich und schon seit 1721 Herausgeber einer wichtigen Moralischen Wochenschrift *Die Discourse der Mahlern* (bis 1723). Auch die beiden Schweizer, die in engster Werkgemeinschaft lebten, betrachteten sich als Schüler Wolffs, auch für sie ist Dichtung eine Nachahmung der Natur, al-

lerdings nun in dem neuen Sinn, daß die Naturwirkungen auf das Gemüt nachgeahmt werden sollen. In diese sensualistische wirkungsästhetische Richtung wurden die Schweizer durch die *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) des Abbé JEAN-BAPTISTE DUBOS (1670–1742) gewiesen. Der Betrug der Sinne ist das Ziel der Dichtung. Diese Illusionstheorie führt dazu, daß Bodmer und Breitinger viel mehr als Gottsched auf Anschaulichkeit und intensive Deutlichkeit der Darstellung drängen. Dichten ist ein Bilden, eine Malerei mit Worten. Für Gottsched ist Dichtung sinnreich, für die Schweizer sinnhaft.

Zur Neufassung und Präzisierung des Nachhabungsbegriffs kommt bei den Schweizern eine verschiedene Erweiterung. Gottsched hatte das stofflich Wunderbare nur geduldet. Von den Schweizern dagegen wird es gefordert, und damit tritt die dichterische Phantasie, die Gottsched vernachlässigt, mehr in ihr Recht. Breitinger sieht «den Poeten an als einen weisen Schöpfer einer neuen idealistischen Welt»<sup>56</sup>. Milton und Shakespeare, von Gottsched als Phantasten und Schwulstdichter grimmig abgelehnt, werden von den Schweizern gepriesen; *Johann Miltons Verlust des Paradieses* (1732) ist Bodmers wichtigste Übersetzung. Überhaupt orientieren sich die Schweizer mehr, als es bisher üblich war, an der Dichtung des bürgerlichen England – alles zukunftsweisende Motive, die da anklingen. Auch stilistisch vertreten Bodmer und Breitinger eine neue Forderung, auch hier muß das Wunderbare herrschen, indem der Dichter die Dinge von einer ungewohnten Seite darstellt. Das gelingt ihm, wenn er aus der Perspektive des Affekts auf die Welt sieht, denn im Affekt gewinnt die Welt ein verändertes Ansehen. Der Dichter spricht deshalb die Sprache der Empfindung, und sein Ziel ist es, das «Gemüthe mit einer süßen Unruhe» zu erfüllen<sup>57</sup>, in der sich das dichterische Bild dem Herzen des Lesers tief einprägt. Das vernunfthafte Stilideal Gottscheds wird so durch einen affektiven Stilwillen ersetzt. Die Empfindsamkeit schafft sich Raum in der Poetik.

Der Kampf zwischen Gottsched und den Schweizern beginnt, nach anfänglichem gegenseitigem Einverständnis, 1740 mit dem Erscheinen von Breitingers *Critischer Dichtkunst*, der andere Arbeiten Bodmers und Breitingers zur Poetik vorhergehen und folgen. Die Schweizer sind nicht nur durch Einzelergebnisse, sondern auch durch ihre höhere Gesamtauffassung überlegen, die sie Gottscheds Frage nach der Anfertigung durch die Frage nach dem

Wesen der Dichtung ersetzen läßt. Louise Adelgunde Gottscheds Komödie *Der Witzling* (1745) greift mit ihrer Literatursatire in die Auseinandersetzung ein. Während Gottsched eine streitbare, aber eher kleingeistige Schülerschar für sich ins Feld führen kann, gewinnen die Schweizer wertvolle Verbündete und Gleichstrebende, allen voran JOHANN GEORG SULZER (1720–1779), Verfasser einer *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* (1771–74), die Batteux viel verdankt, und ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN (1714 bis 1762), Begründer der philosophischen Ästhetik in Deutschland. Baumgartens *Aesthetica* (1750–58) und GEORG FRIEDRICH MEIERS (1718–1777) *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften und Künste* (1748–50) stehen auf dem Boden des Leibniz-Wolffianismus und übernehmen dessen graduelle Unterscheidung zwischen dunkler und verworrener Erkenntnis einerseits, die von den unteren, sinnlichen Seelenvermögen geleistet wird, klarer und deutlicher, das heißt rationaler Erkenntnis andererseits. Kunst ist das Feld der untergeordneten sensitiven Erkenntnis und unterliegt der Beurteilung durch die Ästhetik, die durch rationale Erwägungen deren Regeln feststellt. Diese klare und deutliche ästhetische Erkenntnis der Kunst steht ihrerseits über den nur dunklen und verworrenen Geschmacksurteilen.

Bodmer gelingt es, neben diesen Ästhetikern auch das dichterische Genie der Zeit, den jungen Klopstock, auf seine Seite zu ziehen. Dennoch verläuft das Schicksal der Schweizer dem Gottscheds ähnlich. Wie häufig den Wegbereitern fehlt auch ihnen die geistige Wandlungsfähigkeit, und auf Bodmers dichterische Versuche, Dramen und steife alttestamentliche Epen, sogenannte *Patriarchaden*, senkte sich nach anfänglichem Erfolg der Fluch der Lächerlichkeit. Nur die wertvollen Bemühungen der Schweizer um die Wiedererweckung der mittelhochdeutschen Literatur, die sie mit Gottsched verbinden, wirken zur Romantik weiter. Das lange vergessene *Nibelungenlied*, dessen Handschrift C der Arzt Jakob Hermann Obereit in der Bibliothek des Grafen von Hohenems gefunden hatte, wurde 1757 von Bodmer teilveröffentlicht, und 1782 gab der Zürcher CHRISTOPH HEINRICH MYLLER das gesamte Werk heraus. Obereit war ein Einzelgänger, der in seinen eigenen Schriften eine Brücke von der Tradition Jakob Böhmes im radikalen Pietismus zur Naturwissenschaft und zur modernen Philosophie zu schlagen suchte. Der Sturm und Drang-Theologe Lavater stand ihm nahe.

## Brockes und Haller

Während Gottsched und die Schweizer in Anlehnung an die Philosophie Wolffs eine neue Poetik entwickeln, entsteht neben ihnen eine Gedankenlyrik, die das Lob Gottes in der Natur singt und damit ebenfalls Anregungen der Aufklärungsphilosophie aufnimmt. Ihr Inhalt ist weitgehend durch Leibniz und Wolff, ihre Form durch den englischen Aufklärungsdichter Alexander Pope (1688–1744) und seine Schule bestimmt. Vor allem anfangs bleibt auch noch barockes Sprach- und Gedankengut wirksam, das der neuen geistigen Haltung eingeformt wird. Das zeigt sich am Begründer der aufklärerischen Gedankenlyrik in Deutschland, dem Hamburger Patriarch BARTHOLD HEINRICH BROCKES (1680–1747). Er hat 1740 Popes *Essay on Man* und – in postumer Veröffentlichung 1745 – James Thomsons (1700–1748) Jahreszeitengedicht *The Seasons* übersetzt, das Haydn noch 1801 in der Bearbeitung Gottfried van Swietens vertonte; daneben aber auch den *Bethlehemitischen Kindermord* (1715) des berühmten napolitanischen Barockdichters Giambattista Marino. Das Oratorium *Der sterbende Jesus* (1712) ist ein Höhepunkt in der Tradition einer barocken Gattung. Die Komponisten Reinhard Keiser, Johann Mattheson und Georg Philipp Telemann wetteiferten in der Vertonung. Auch Johann Sebastian Bach hat den Text von sechs Arien für die Matthäus-Passion von Brockes übernommen, die den Vorlagen des Vielschreibers CHRISTIAN FRIEDRICH HENRICI, genannt PICANDER (1700–1764), deren sich Bach sonst bediente, überlegen sind.

Brockes' Hauptwerk aber ist die 1721–48 auf neun Bände anwachsende, sehr populäre Gedichtsammlung *Irdisches Vergnügen in Gott, bestehend in Physikalisch- und Moralischen Gedichten*. Schon dieser Titel ist bezeichnend. Im Barock klaffen Irdisches und Göttliches auseinander. Gott ist nur in der Erlösungstat Jesu Christi erkennbar, und die Natur kann allenfalls zum Gleichnis dieses Übernatürlichen werden. Der Aufklärer dagegen kann Weisheit, Güte und Macht Gottes unmittelbar in der Natur selbst finden, die ihm als sinnvolle und schöne Ordnung entgegentritt. Ist dem Barockdichter, etwa Andreas Gryphius, der «Anatomische Schauplatz» ein Memento mori, das auf Einübung ins christliche Sterben dringt, erfahren in der Moderne Expressionisten wie Gottfried Benn oder Georg Heym angesichts der Anatomie Entfremdung

und Verfall des Humanen, so kann Brockes begeistert *Die wätscherne Anatomie des Menschen* als schöne Einrichtung des Leibes besingen. Zweckmäßigkeit ist Schönheit, Schönheit ist Zweckmäßigkeit. Die Verwendbarkeit der Dinge, in der modernen Dichtung ein Zeichen der Entseelung der Welt, vermittelt ein Sinnerlebnis, das mit naiver Freude ausgekostet wird. Der Wolf zeigt keinen Fehl der Schöpfung an, denn sein Balg dient dem Menschen zum Pelz. Die Welt, als Universum im Sinne der Naturwissenschaft der Zeit verstanden, ist ein Wechselbezug, in dem alles auf alles abgestimmt ist.

Infolgedessen kann auch jeder beliebige Gegenstand der Natur – eine Erdbeere, *Die künstliche Structur der Blätter*, eine Landschaft im Wechsel von Licht und Schatten – das Gedicht hervorrufen. Häufig führt ein erzählender Gedichteingang an die thematische Erscheinung heran, die dann mit liebevoller Genauigkeit bis in alle Einzelheiten des optischen Eindrucks beschrieben wird. So eine *Frühe Knospe an einem Birn-Baum*:

Dieß trächtige Gewächs, das noch so zart,  
Besah ich mit betrachtendem Gemüthe,  
Und ward mit reiner Lust erfüllt,  
Als ich nicht nur die zarte Zierlichkeit  
Der Knospen selbst, die Vollenkommenheit  
Der Blätter, die sie eingehüllt,  
Die kleinen Knoten mit fünf Spitzen,  
Worin die zarten Blumen sitzen,  
Samt ihren schlancken Stielen, sahe,  
Nein gar, wie jeden Theil ein zartes Peltz-Werck schmückte  
Von weißen Zäserchen, vor Lust erstaunt, erblickte . . .

Es geht hier zunächst einmal um das An-Sich der Dinge, und erst durch die Betrachtung stellt sich eine Stimmung der erlebenden Person ein, die zum Nachdenken und zur Erkenntnis führt: Die Sinne nehmen die Einzelercheinung auf, das Gemüt erbaut sich daran, aber die Vernunft allein kann die Eindrücke ordnen, die Empfindungen klären und in geistreicher Kombination vom zufälligen Einzelphänomen, das in die Erfahrung gefallen ist, zur Totalität der Schöpfung und ihrem Schöpfer aufsteigen. Behäbig bewegt sich das Gedicht, meist in freien Versen mit wechselnder Hebungszahl und unregelmäßiger Reimstellung, seltener in spannungslos gewordenen Alexandrinern, zu einem oder mehreren ra-

tionalen Schlüssen hin, die dann, meist auch metrisch gestrafft, eine direkte Lehre aussprechen. Der Gedichtaufbau ähnelt häufig der Dreiteiligkeit der barocken und renaissancehaften Bildform des Emblems: Die Überschrift des Gedichts schlägt das Thema an, der Hauptteil beschreibt eine Naturserscheinung, der Schluß legt sie auf Bedeutung und Sinn aus. Das Gedicht ist Ausdruck der Besonnenheit und vermittelt die Lust sinnlicher und geistiger Erkenntnis; die barocke Leidenschaft ist abgeflaut, die moderne Innerlichkeit des Erlebens noch nicht entfaltet. «Moralisch» sind diese «physikalischen» Gedichte, weil sie mit frommer Andacht im Buch der Natur lesen und damit Tugend und Glückseligkeit befördern.

Die gleichen Bildungsmächte wie Brockes haben auch den Berner Patriziersohn ALBRECHT VON HALLER (1708–1777) bestimmt, einen der berühmten Naturwissenschaftler der Zeit, der von 1736–1753 an der neuen Universität Göttingen lehrte. Bis zu einer Englandreise 1728 blieb neben Brockes die spätbarocke Lyrik Lohensteins sein Vorbild, das er später verwarf. Während bei Brockes Weltfreude und Frömmigkeit ohne Spannung ineinander übergehen, hat Haller lebenslänglich in schweren inneren Erschütterungen, von denen sein *Tagebuch* Zeugnis gibt, um den Ausgleich von Religion und Wissenschaft, göttlichem und weltlichem Anspruch gerungen. Bei Brockes entspringt die Dichtung einer kultivierten, sensiblen Wahrnehmungslust, bei Haller ist sie Ausdruck der grübelnden Seele.

Am deutlichsten wird das in Hallers philosophischen Gedichten, die nicht, wie Brockes' Dichtungen, auf eine Erscheinung, sondern auf ein Problem konzentriert sind (u. a. *Die Falschheit menschlicher Tugenden*, 1730, *Über den Ursprung des Übels*, 1734). Seelische Innerlichkeit beginnt sich als gedankliche Tiefe zu äußern. Ertrag einer großen Alpenwanderung ist Hallers berühmte elegische Dichtung *Die Alpen* (1729), sein zur Umwelt am meisten geöffnetes Gedicht, das unter dem Einfluß Thomsons steht. Aus der Sehnsucht nach einem als schön und vollkommen gefeierten Naturzustand, wie er sich im einfachen Leben der Schweizer Gebirgsbauern darstellt, erwächst die Klage über die Entstellung des Menschen in der Kulturgesellschaft. Überraschend ist Hallers Entdeckung der ästhetischen Reize der majestätischen Alpenlandschaft in einer Zeit, deren Natursinn sonst noch auf das Liebliche und Anmutige beschränkt ist. Erst der Sturm und Drang nimmt diese Anschauungsweise auf. Formal ist das Gedicht streng gefügt

aus zehnzeiligen, zum Ende hin sich steigernden Alexandrinstrophen, die jeweils ein in sich geschlossenes Bild geben:

Wann nun von Titans Glanz die Wiesen sich entzünden  
Und in dem falben Gras des Volkes Hoffnung reift,  
So eilt der muntre Hirt nach den betauten Gründen,  
Eh noch Aurorens Gold der Bergen Höh' durchstreift.  
Aus ihrem holden Reich wird Flora nun verdrängt,  
Den Schmuck der Erde fällt der Sense krummer Lauf.  
Ein lieblicher Geruch, aus Tausenden vermengt,  
Steigt aus der bunten Reih' gehäufte Kräuter auf.  
Der Ochsen schwerer Schritt führt ihre künft'ge Speise,  
Und ein frohlockend Lied begleitet ihre Reise<sup>58</sup>.

Ganz allgemein bevorzugt Haller Alexandriner als «in sich selbst vollkommne Verse», weil «in deren jedem ein Begriff ausgeführt ist»<sup>59</sup>. Die Disziplin des Denkens und Formens verhindert ein Überborden der leidenschaftlichen Bewegung, die häufig im Untergrund der Verse spürbar ist. Kürze und Knappheit des Sprechens, eine innige Verschränkung von Bildhaftigkeit und Begrifflichkeit erzwingen und bezeugen die äußerste Zusammenfassung aller geistigen Kräfte. Selbst für Hallers etwas freier ausschwingende Gedichte gilt, wie Schiller über das bekannteste von ihnen, die *Trauerode beim Absterben seiner geliebten Mariane*, gesagt hat, «daß uns der Dichter nicht eigentlich seine Empfindungen, sondern seine Gedanken darüber mittheilt»<sup>60</sup>.

Schon früh läßt Hallers dichterische Kraft nach. Seine Staatsromane (*Usong*, 1771, *Alfred*, 1773, *Fabius und Cato*, 1774) knüpfen an Montesquieu sowie an Fénelons *Télémaque* und die Barocktradition an. Dichterisch unbedeutend, zeigen sie eine konservative Gesinnung. Aus dem *Usong* hat Goethe das Motto des Urgötz genommen: «Das Unglück ist geschehn, das Herz des Volcks ist in den Koth getreten, und keiner edeln Begierde mehr fähig.» In Hallers Nähe sind auch der badische Dichter KARL FRIEDRICH DROLLINGER (1688–1742; *Gedichte postum* 1743) und CHRISTIAN FRIEDRICH ZERNITZ (1717–1744) zu sehen. In der französischen Sprache aufgewachsen, ist Haller ähnlich wie Rilke, Werfel oder Kafka, denen in Prag der Kontakt zur lebendigen deutschen Sprachentwicklung fehlte, aus Sprachnot zu einem bedeutenden Stilisten geworden, der von Klopstock bis zum klassischen Schiller tiefen Eindruck gemacht hat.





# Leitideen des Sturm und Drang und ihre Träger

## Geschichte, Natur, Individualität

Dreimal in fünfzig Jahren strömen religiöse Kräfte vornehmlich pietistischen Ursprungs mit besonderem Nachdruck in die weltliche Kultur des 18. Jahrhunderts ein und formen sie um. In der Mitte des Jahrhunderts erwecken sie die Empfindsamkeit und Klopstock, im siebenten Jahrzehnt den Sturm und Drang, am Ende des Jahrhunderts wirken sie auf die Romantik (Schelling, Novalis, Schleiermacher, Steffens). Zwischen Empfindsamkeit und Sturm und Drang bestehen enge Zusammenhänge, etwa im Göttinger Hain oder im empfindsamen Darmstädter Freundesbund der großen Landgräfin Henriette Christiane Caroline, in dem Herder seine spätere Frau Caroline Flachsland und Goethe seinen engen Freund JOHANN HEINRICH MERCK (1741–1791) findet, 1772 Redakteur des zeitweiligen Parteiblattes der Stürmer und Dränger, der *Frankfurter Gelehrten Anzeigen*. Redaktioneller Mitarbeiter war JOHANN GEORG SCHLOSSER (1739–1799), mit Goethes Schwester Cornelia seit 1773 verheiratet, ein Illuminat, der sich aber schroff von der Französischen Revolution abwandte und darin Friedrich Leopold von Stolberg und seinem Kreis nahekam. Ein anderes Mitglied des Darmstädter Zirkels ist FRANZ MICHAEL LEUCHSENRING (1746–1827), ein Journalist mit außerordentlich weitreichenden Verbindungen und Projekten, der durch Goethes Fastnachtsspiel *Pater Brey* moralisch diskreditiert wurde und als Anhänger der Französischen Revolution 1792 nach Paris ging. Seine Briefe sind wichtige Dokumente einer geistig-politischen Entwicklung, aber auch der schweren persönlichen Not eines Schriftstellers zwischen Literatur und Politik, der in Deutschland wenig Raum zur Entfaltung hatte.

Auch Sturm und Drang und Aufklärung sind nicht einfach als Gegensatzpaar zu begreifen. Schon der Unterschied in Dauer und Wirkungsbreite – die Aufklärung beherrscht ein Jahrhundert, der Sturm und Drang nur ein Jahrzehnt und auch da nur eine kleine Gruppe von Gesinnungsgenossen, während Klopstock, Wieland

und Lessing abseits bleiben – sollte davor bewahren, beide Erscheinungen, wie es immer wieder geschieht, gleichwertig einander gegenüberzustellen. Sie verhalten sich vielmehr zueinander wie Evolution und Revolution, deren Neues eine stürmische Erfüllung und Verwandlung des Alten ist – wie sehr, zeigt sich daran, daß zwar Lessing dem Sturm und Drang kühl gegenüberstand, die Stürmer und Dränger aber von Herder über Goethe und Klinger bis zu Lenz ihm höchste Verehrung zollen, zum Teil mit Lessingzitat in den Dichtungen, so in Klingers *Leidendem Weib* und Lenz' *Hofmeister*.

Der revolutionäre Zug des Sturm und Drang wird zunächst darin sichtbar, daß neben die Theologenkinder und Großbürgersöhne der älteren Aufklärung nun auffällig viele Abkömmlinge der unteren sozialen Schichten treten: Herder und Jung-Stilling stammen von armen Dorfschulmeistern und Handwerkern, Hamann und Schiller von unstudierte Wundärzten ab, Voß und Ulrich Bräker kommen aus dem Bauernhaus, Maler Müller ist Gastwirtssohn, Klingers Vater ist Konstabler, der Vater von Moritz ein heruntergekommener Regimentsmusikus. Gegenüber der Empfindsamkeit werden im Sturm und Drang die biographischen Beziehungen zum Pietismus dichter, die religiösen Ursprünge noch klarer. Hamann, der große Wegbereiter, Herder, Lavater, der junge Goethe, Lenz, Moritz, die Grafen Stolberg, Schubart, Claudius, Jung-Stilling, Ulrich Bräker, der junge Schiller haben Anregungen aus dem Pietismus erfahren; Hamann, Lavater, Jung-Stilling, Claudius, F. H. Jacobi gehören zu den geistigen Vätern der Erweckungsbewegung des 19. Jahrhunderts. Jung-Stilling, Hamann, Herder, Claudius, Goethe, Lavater sind außerdem Kenner der im Pietismus überlieferten Mystik und des Neuplatonismus, einige auch Jakob Böhmes, dessen theosophische Schriften Lavater «eine unerschöpfliche Goldfundgrube von Deutschheit und Poesie» nennt<sup>114</sup>. So hat es einen tieferen Sinn, daß der Schweizer CHRISTOPH KAUFMANN (1753–1795), der «Gottesspürhund» (Maler Müller), der der ganzen Bewegung ihren Namen gegeben hat, indem er den Titel *Sturm und Drang* für ein Drama Klingers vorschlug, im Pietismus herrnhutischer Richtung endet. Auch die Sprache der Geniebewegung legt ein Zeugnis für die seit der Empfindsamkeit fortschreitende Einstrahlung religiöser Motive und Begriffe ab.

Bei der Verbreiterung der Berührungsflächen zwischen Religion und Welt im Sturm und Drang beschleunigt sich der Säkulari-

sationsprozeß, der die religiöse Lebensreform ins Literarische verschiebt. JOHANN GEORG HAMANN (1730–1788), von Friedrich Karl von Moser «Magus im Norden» genannt, zeitweise Königsberger Packhofverwalter im preußischen Zolldienst, hat nach dem Scheitern einer Geschäftsreise 1756 in London eine christliche Bekehrung erlebt. Seine Schriftstellerei ist ein Versuch, aus dieser Erfahrung Welt, Wissenschaft und Literatur zu deuten. Die *Sokratischen Denkwürdigkeiten*, dem gleichen Jahr 1759 zugehörig wie Nicolais *Briefe die neueste Literatur betreffend*, rechtfertigen seine Wendung gegenüber zwei Freunden, dem Kaufmann Berens und dem Philosophen Kant. Hamann wird offensiv gegen die Vernunftgewißheit und den Autonomiegedanken der Aufklärung, deren Galionsfigur Sokrates er in sokratischer, das heißt zur Besinnung anstoßender, fragender Ironie für sich reklamiert. Die Aufklärung sieht Sokrates als Lehrer praktischer Weltweisheit. Für Hamann ist er ein aufs Christentum vordeutender Heide, gegenüber den aufklärerischen Sophisten der Mann des existentiellen Fragens, des wissenden Nichtwissens («Ich weiß, daß ich nichts weiß»), der sich glaubend seinem Daimon, einer göttlichen Stimme, anvertraut. Nicht der Mensch erkennt Gott, er wird von ihm erkannt.

Mit der Auslieferung des Menschen an den Gott der Offenbarung, aus der allein dem Menschen Freiheit zukommt, hat Hamann eine entscheidende Rolle für den Spät Pietismus und seine Neuprägung in der Erweckungsbewegung des 19. Jahrhunderts gespielt und auch in den Katholizismus des Münsterischen Kreises der Fürstin Gallitzin ausgestrahlt. Als er bei einem Besuch in Münster starb, wurde er in ihrem Garten begraben, da dem Protestanten der katholische Friedhof verschlossen blieb. Der eigentliche Sturm und Drang hat von Hamann entscheidende Anregungen geholt, aber seine strikte christliche Bindung abgestreift. JOHANN GOTTFRIED HERDER (geb. 1744 im ostpreußischen Mohrungen, gest. 1803 in Weimar), Freund und Schüler Hamanns während der Königsberger Studienzeit, ehe er 1764–69 als Schulmann, später Pastor, nach Riga berufen wurde, ringt lebenslänglich um eine Synthese zwischen Christentum, dem Spinozismus und dem Neuplatonismus. Der junge Goethe löst sich vom Christentum. Für Hamann ist die Heilige Schrift Schlüssel zu Natur und Geschichte, sein Gott stellt sich der Welt dar; der Gott Herders *verwirklicht* sich in der Welt, kommt in Natur und Geschichte erst eigentlich zu sich. Das auch von Lessing in seiner *Erziehung des Menschengeschlechts* behan-

delte Thema, der Zusammenhang von Geschichte und Offenbarung, wird von Herder in seiner Zeit als Hofprediger in Bückeburg (1771–76), wohin er nach Jahren der Wanderschaft und nach dem epochemachenden Zusammentreffen mit Goethe in Straßburg (1770–71) berufen wurde, breit entrollt. Die Begegnung mit der pietistischen Gräfin Maria Eleonore von Schaumburg-Lippe führt zu einer religiösen Konzentration, durch die ihm Matthias Claudius und Lavater näherücken. *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774) feiert die Geschichte als «Schauplatz der Gottheit»<sup>115</sup>, nicht aber mehr in dem traditionellen, besonders dem Barock geläufigen Sinne, daß ein göttlicher Spielleiter den Menschen ihre Rollen in einem vorentworfenen Spiel zuteilt, sondern im Sinne der Entfaltung eines organischen Prozesses, der von immanenten Wachstumskräften gesteuert wird. Geschichte ist *Naturgeschichte* der Menschheit in einem spirituellen, nicht vitalistischen Sinne, da Natur für Herder Gottnatur bleibt.

Während die Aufklärung weithin durch Bibelkritik und historische Interpretation der Schrift das Christentum zersetzt, erschließt Herder *Die älteste Urkunde des Menschengeschlechts* (1774–76), den biblischen Schöpfungsbericht, in ihrer religiösen Aussagekraft gerade dadurch, daß er, ausgehend vom täglichen Schöpfungs geschehen des Sonnenaufganges, ihre historische Dimension sichtbar macht. Geschichte verwandelt sich ihm in *Auch eine Philosophie* aus der Fortschrittsleiter der Aufklärung in einen Entwicklungszusammenhang, der seinen Sinn in jedem Augenblick und in jeder einzelnen Erscheinung trägt. Die Fülle und Mannigfaltigkeit der Gestalten ist notwendig, damit das Gute und Göttliche in seinem Reichtum voll aktualisiert werden kann. Analog dem Wachstum des Menschen durchläuft die Menschheit in Völkern und Kulturen Wachstumsphasen je eigener Vollkommenheit. Der Hochmut der Spätzeit, der sich Herder zugehörig weiß, gegenüber früheren Formen des Menschlichen ist deshalb völlig unangebracht, ein Zeichen der Dekadenz. Hier ist der Punkt, an dem die Charakterisierung von Epochen in schärfste Kritik an der Zeit umschlägt, der «Herz! Wärme! Blut! Menschheit! Leben!» verlorengegangen sei<sup>116</sup>.

Das Geschichtsverständnis ist die Basis für das Bündnis der jungen Generation mit dem osnabrückischen Historiker und Politiker JUSTUS MÖSER (1720–1794), der Geschichte als Werden eines Volkes, nicht mehr nur als Folge von Regenten, Verfassungen und Verträgen verstehen will, wie er in seinem Aufsatz *Deutsche*

*Geschichte*, einem Beitrag zu Herders Sammlung *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter* (1773) schreibt; es ist ein Ausschnitt aus der Vorrede zum ersten Bande der *Osnabrückischen Geschichte* (1768). Möser sieht aus der Vielzahl kleiner überschaubarer Gemeinwesen wie im alten Griechenland die Größe und die Kraft des nationalen Lebens erwachsen. Ein solches Gemeinwesen ist ihm das Bistum Osnabrück, das, ein Kuriosum in der an Kuriositäten nicht armen Verfassung des Reiches, seit dem Westfälischen Frieden 1648 abwechselnd von einem katholischen und einem evangelischen Bischof aus dem Hause Braunschweig-Lüneburg regiert wurde. Bei diesem Wechsel blieben die alten Landstände, in anderen Territorien meist vom Absolutismus zurückgedrängt, kräftig, ähnlich wie in Hannover, wo die seit 1714 in England regierende Dynastie durch ihre Abwesenheit ein Adelsregiment begünstigte.

Bei Möser, der seine Laufbahn als Sekretär der Landstände begann, zeigt sich eine merkwürdige Pfröpfung aufklärerisch-bürgerlicher, während eines Englandaufenthalts befestigter Anschauungen auf eine konservativ-ständische Grundstimmung. So vertrat er zwar die Rechtmäßigkeit der bauerlichen Leibeigenschaft, kritisierte aber Machtmißbrauch des Adels. Das Mittelalter, in der Osnabrückischen Verfassung in die Gegenwart hineinragend, wird von ihm neugewertet als Epoche einer gewachsenen freiheitlichen Ordnung, die dem Individuum Raum ließ. Gegenüber der einseitigen Abwertung des «finsternen» Mittelalters bei den meisten Aufklärern, für die des Schweizers ISAAK ISELIN (1728–1782) *Geschichte der Menschheit* (1764, 5. Aufl. 1786) ein Beispiel ist, feiert Möser in seiner Abhandlung *Von dem Faustrecht* (1770), die Goethe begeisterte und mit zum *Götz* hinführte, das Mittelalter als Epoche des größten Gefühls der Ehre, der mehrsten körperlichen Tugend und einer eigenen Nationalgröße und das Faustrecht «als ein Kunstwerk des höchsten Stils»<sup>117</sup>; parallel kommt Herder zu einer, freilich vorsichtigeren, Umwertung, die sich bei ihm wie bei Möser durch die Akzentuierung des individualistischen und pluralistischen Zuges von der romantischen Mittelalterverherrlichung mit ihrem religiösen Universalismus unterscheidet. Hier ist der Boden für Goethes vorübergehende, aber intensive Beschäftigung mit der Gotik des Straßburger Münsters. Auch überall in seinen *Patriotischen Phantasien* (1774–86), sprachkräftigen Betrachtungen über alle möglichen großen und

kleinen Fragen der Zeit, geht es Möser darum, die Mannigfaltigkeit ursprünglicher und überlieferter Lebensformen gegenüber den Nivellierungstendenzen der Moderne zu behaupten. Mösers Tochter JENNY VON VOIGTS (1749–1814), die Herausgeberin der *Patriotischen Phantasien*, hat sehr zeittypische empfindsame Briefe an die Fürstin Luise von Anhalt-Dessau hinterlassen.

Ein Geistesverwandter Mösers in der Betonung der Eigenwüchsigkeit und Mannigfaltigkeit historischer Gebilde ist der Schweizer JOHANNES VON MÜLLER (1752–1809), ein Historiker der jüngeren Generation, der gleichfalls mit Herder in Kontakt kam. Wie Tacitus der römischen Kaiserzeit die Werte der Vergangenheit mahnend vor Augen führen will, sieht Müller seine Aufgabe in der Verherrlichung der alten naturhaften Zustände der Schweiz, die er, von seinem Landsmann, dem Idyllendichter Salomon Geßner nicht unberührt, nach den Mustern des klassischen Arkadien und des biblischen Patriarchentums in einem bewußten künstlerischen Formwillen stilisiert. Seine *Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft* (1780–1808) sind eine Quelle zu Schillers *Wilhelm Tell*. Eine pietistische Bekehrung und die Begegnung mit Herder, auch der Wechsel aus der Schweiz in den Dienst der Fürstenhöfe Kassel, Mainz, Wien und Berlin weiten seinen Blick ins Universalhistorische (24 *Bücher allgemeiner Geschichte besonders der europäischen Menschheit*, 1809). Vom Glanz Napoleons geblendet, geht er als Minister in die Dienste des westfälischen Königs Jérôme Bonaparte, in seinen letzten Tagen davon überzeugt, daß Europa seine geschichtliche Rolle ausgespielt habe und die Fackel an einen neuen Ort der reinen Natur – Amerika – übergeben werde. Sein praktisches Wirken ging dahin, die Universität Göttingen vor Eingriffen französischer Funktionäre zu retten – die frühere Wirkungsstätte seines Landsmannes Albrecht von Haller, dessen *Alpen* Müller das Motto seiner Schweizer Geschichte entnommen hatte.

Herders Idee der Entwicklung, am organischen Leben gebildet, weist auf das zweite Schlüsselwort des Sturm und Drang: Natur. In der Aufklärung als Vernunftnatur gefaßt, von Rousseau als Stand der Harmonie gepriesen, wird die Natur von Hamann im Hauptabschnitt seiner *Kreuzzüge des Philologen* (1762), *Aesthetica in nuce* überschrieben, als lebendige Rede des Vatergottes «an die Kreatur durch die Kreatur»<sup>118</sup>, von Herder und dem jungen Goethe als dynamische Selbstverwirklichung der göttlichen Kraft verstanden. In

diesem Sinne wird der statische Substanzbegriff von Spinozas Pantheismus in eine Bewegungsvorstellung übersetzt und das von einem ideenartigen, logoshaften Göttlichen ausgehende Emanationssystem des Neuplatonismus zu einem dynamischen Panentheismus weiterentwickelt, unter dessen Ahnherren auch Jakob Böhme zählt. Es ist ein Panentheismus, bei dem das Göttliche nicht mehr, wie im Neuplatonismus, als logischer Grund, sondern als Quellgrund der von ihm ausfließenden Welt, als das Schöpferische, Produktive in der Natur verstanden wird. Die Vorstellungstätigkeit der gegeneinander isolierten «fensterlosen» Leibnizschen Monaden wird in allseitige, ineinandergreifende Wirksamkeit umgedacht. So die Quintessenz von Herders Schrift *Gott* (1787), deren gedankliche Ansätze weit zurückreichen. Die Aufklärung hat laut Hamann die Natur durch Abstraktion aus dem Wege geräumt und ihre Werkzeuge im Menschen, Sinne und Leidenschaften, verstümmelt. Im Sturm und Drang ist Natur nicht länger das vernünftig Geordnete, das regelhafte System, vielmehr das ursprünglich Lebendige, die organische Gestalt; auch konkrete, erfahrene Umwelt der konkreten Existenz.

Neben die Schweiz, als Inbegriff naturhafter Lebensmöglichkeiten seit Albrecht von Hallers *Alpen* gepriesen, in Goethes Schweizerreise mit den Brüdern Stolberg 1775 überschwenglich erfahren, wie das 18. und 19. Buch von *Dichtung und Wahrheit* belegen, tritt die Südseeinsel Tahiti als ein Bild des in die Gegenwart hineinragenden Ursprungs, als Wirklichkeit eines irdischen Paradieses naiver, guter Menschen, von dem die früheren Insel-Utopien schon geträumt haben mochten. In den Reisebeschreibungen von La Dixmerie von 1770 und Louis-Antoine de Bougainville (1771), vor allem aber in Georg Forsters Bericht von seiner Reise um die Welt mit dem berühmten englischen Kapitän Cook wird es greifbar, und die Vision erscheint in der Literatur von Friedrich Leopold von Stolbergs Inselroman über Jean Paul und Mörikes Insel Orplid bis in die Schlager des 20. Jahrhunderts, nachdem schon 1777, in seinem Todesjahr, das jambische Epos *Tayti, oder die glückliche Insel* des ehemaligen Bremer Beiträgers Friedrich Wilhelm Zachariä gedruckt worden war. Gerstenberg und Adolf Overbeck spielten zeitweilig mit dem Plan, Voß, Claudius, Miller, Friedrich Leopold von Stolberg und – Klopstock! für die Auswanderung nach Tahiti zu erwärmen<sup>119</sup>.

Mit der Neudeutung der Natur erfährt auch, wie aus Hamanns

Äußerungen schon hervorring, das Menschenbild der Aufklärung eine wesentliche Umformung. Die Renaissance hat die Individualität entdeckt, der Sturm und Drang erhebt sie zum Programm. Es geht zwischen Aufklärung und Sturm und Drang nicht einfach um die Rebellion des Gefühls gegen die Vernunft, wie immer wieder gesagt worden ist, sondern um ein ganzheitliches Menschenbild. Für den Aufklärer ist der Mensch bestimmt durch den Hinzutritt der Vernunft zur tierischen Natur, für den Sturm und Drang durch seine individuelle Totalität. Die Aufklärung sieht geistige, seelische und körperliche Eigenschaften, die dem Menschen gattungsgemäß zugehören; der Sturm und Drang sieht Leib, Seele und Geist als unteilbaren Ausdruck der Eigentümlichkeit der Person. «Große Philosophen mögen diese Herren immer sein, große allgemeine Menschenkenntnis, Gesetze der menschlichen Seele Kenntnis, aber wo bleibt die *individuelle?*», fragt der Dichter Lenz die Aufklärer in seinen *Anmerkungen übers Theater*<sup>120</sup>. Gefühl, Leidenschaft ist für den Sturm und Drang nicht ein Gegenpol zum Denken, vielmehr ein letzter Wesensgrund des Menschen, zu dem die Reflexion zurücktasten, den sie aber nicht einholen kann: «Der empfindende Mensch fühlt sich in Alles, fühlt Alles aus sich heraus» – sogar der Wissenschaftler und Philosoph. «So ward Newton in seinem Weltgebäude wider Willen ein Dichter, wie Buffon in seiner Kosmogonie, und Leibnitz in seiner prästabilierten Harmonie und Monadenlehre.» «Der tiefste Grund unsres Daseyns ist individuell, so wohl in Empfindungen als Gedanken.» Das sagt Herder in seiner Abhandlung *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1778), welche die Leibniz-Wolffsche Hierarchie der Seelenkräfte, für die schon Klopstock nur Hohn übrig hatte, einreißt. Was der «hellen und klaren Philosophie», die auf dem «Leibnitzischen Schachbrett» spielt, die «Hölle unterster Seelenkräfte» war, wird zum Zentrum der Existenz.

Luther und der Pietismus wirken gleichermaßen an der Ausformung dieser Anthropologie mit: der Pietismus, indem er, die personale Gotteserfahrung betonend, die Person als unwiederholbare Individualität mit einem einmaligen Welt- und Gottesverhältnis begreift – Hamann spricht in der *Aesthetica* von «individueller Wahrheit»<sup>121</sup> –; Luther, indem er Hamann den Weg zur Überwindung des Leib-Seele-Dualismus zeigt, denn «Geist» ist der Mensch für Luther mit Leib und Seele, soweit er in der Gnade steht, «Fleisch» aber der ganze Mensch im Sündenstand. Hier anknüp-



fend, verkündet Hamann die Einheit des Menschen; Handeln, Erkennen und Glauben als Totalakte der Persönlichkeit. Der rätselvolle, mit Andeutungen und Zitaten beladene Stil Hamanns ist im Inhalt dieser Botschaft begründet. Hamann, ein Stotterer, ist unfähig, ein begrenztes Thema im Nacheinander logischer Schritte abzuhandeln. Er will, von jedem Einzelnen intuitiv-assoziativ aufs Ganze ausgreifend, zentrale Anschauung, totale Mitteilung, und er stellt sich damit in eine Stiltradition, die auf Mystik und jüdische Kabbala zurück- und auf Herders leidenschaftlich erweckende Sprache vorweist. Das Stammeln wird so zum Vorzug, zum Siegel der Inspiration: auch Moses stammelte – ein Motiv, das über Herder zum jungen Goethe läuft.

## Genie, Sprache, Volk

Bedeutet für Hamann Gottes Reden zur Leiblichkeit und Sinnlichkeit des Menschen noch eine gnädige Herablassung des Schöpfers, so kommt es durch Herder und den Zürcher Theologen JOHANN KASPAR LAVATER (1741–1801, gestorben an einer Verwundung durch einen französischen Soldaten in einem der Napoleonischen Kriege), der ähnlich wie Hamann von der Religion her den Sturm und Drang auslösen hilft, zu einem wahren Gefühls- und Sinnenenthusiasmus, einer Feier und Heiligung des Leibes. Lavater will nicht nur die seelischen, sondern auch die körperlichen Züge Jesu Christi in den Menschen wiederfinden – das ist der Ansatzpunkt seiner *Physiognomischen Fragmente* (1775–78), in denen er Gesichts- und Körperbauformen studiert, eifrig unterstützt durch Goethe und einen großen Freundeskreis, der die physiognomische Mode ausbreiten hilft. Ein besonders geistreicher Kritiker dieser Mode ist der Aphoristiker Lichtenberg (u. a. *Ueber Physiognomik; wider die Physiognomen*, 1778). Überhaupt wird Christus für Lavater zum Modell des Menschen, dem in diesem Vorbild Vollkommenheit und Schöpferkraft verheißen ist. Lavater sieht in Christus die religiöse Darstellung des Genietums, zu dem sich die gesamte Zeitströmung des Sturm und Drang bekennt. Auch hier ist ein Aufklärungsmotiv aufgenommen, das uns aus Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* wohlbekannt ist. Steht aber dort Genie in einem dialektischen Bezug zum Kunstgesetz, so wird bei

den Stürmern und Drängern das Genie dem Gesetz enthoben, es drängt zur schrankenlosen Selbstverwirklichung und ist als Originalgenie unvergleichlich – leicht ist hier das Genieideal in seiner Zusammengehörigkeit mit dem neuen Individualitätsgedanken zu fassen, wie überhaupt die Genieidee nur deshalb in Deutschland besonders tief Wurzel schlagen kann, weil sie religiös vorbereitet ist. Lavaters *Unveränderte Fragmente aus dem Tagebuch eines Beobachters seiner Selbst* (1773) ist ein frühes Zeugnis der Selbstanalyse des modernen Individuums aus religiösem Geist.

Gleichzeitig mit Youngs *Conjectures on Original Composition*, denen große Bedeutung für die Ausformung der Genielehre zukommt, faßt Hamann in den *Sokratischen Denkwürdigkeiten* Sokrates als Beispiel des Genies, und die *Aesthetica in nuce* feiert drei Jahre später die »Orgien und Eleusinischen Geheimnisse« der schönen Künste, das heißt die Mysterien, bei denen die Seele eine rauschhafte Einung mit Gott, Tod und Auferstehung im Schaffensprozeß erlebt<sup>122</sup>. Verworfen sind die Kunstregeln, auf die noch die Aufklärungsästhetik baut und mit deren Hilfe sie Dichtung zur Nachahmung der durch Abstraktion getöteten Natur verkümmert, das heißt zur Abstraktion der Abstraktion macht. Für Hamann ist der schöpferische Mensch freigesetzt zur »Gegenwirkung in die Kreatur«, zur Mitarbeit am Werk Gottes, den er gemäß einem alten Bild als »Poet am Anfang der Taten« bezeichnet<sup>123</sup>, und während Hamann noch diese Mitarbeit im Sinne der Berufung Adams auffaßt, sehen die Stürmer und Dränger den Künstler, gleichfalls eine traditionsreiche Metapher aktualisierend, als selbstherrlichen Prometheus.

Wie Lessing entwickelt auch der Sturm und Drang seinen Geniegedanken an der Gestalt Shakespeares, der zum Heiligen der jungen Generation wird. Wohl kann sich Genie in allen möglichen menschlichen Lebensformen bezeugen, aber am meisten nachgesonnen wird doch über die Erscheinung des großen Künstlers. Der Sammelband *Von deutscher Art und Kunst*, schon im Zusammenhang mit Möser genannt, enthält auch Herders Aufsatz *Shakespeare*, an dem der Wandel der Geniekonzeption besonders deutlich wird. Für Lessing ist Shakespeare Genie, weil sein Drama nach denselben Gesetzen gebaut ist wie das griechische. Für Herder liegt die Größe Shakespeares gerade darin, daß sein Drama eine neue, einmalige Gestalt ist. Der Dichter bringt eine je eigene Kunstwelt hervor, er ist Entdecker seelischer Kontinente, die noch kein

Mensch betreten hat. Er ahmt nicht mehr die Naturerscheinung oder Naturwirkung nach, sondern ist selbst naturhafte Kraft. Der Sturm und Drang begreift erstmals das Kunstwerk als «lebendiges Ganze» nach Analogie des Naturphänomens, und er genießt es zugleich als Konfession des Künstlers, als Abdruck seiner Seele, «in-niger, einiger, eigner, selbstständiger Empfindung»<sup>124</sup>. In diesem Sinne feiert Goethe das Straßburger Münster und dessen Meister Erwin von Steinbach in seiner Abhandlung *Von deutscher Baukunst* (1772, datiert auf 1773, Wiederabdruck in: *Von deutscher Art und Kunst*). Eine solche Betrachtungsweise zerstört die Grundlagen der normativen Ästhetik, die von der Antike bis zu Lessing auf allgemeingültige Kunstgesetze vertraut hatte.

Dennoch ist Genie nicht Willkür; anstelle der Bindung an eine allgemeinverbindliche Norm wird es von Herder erstmals in seinen wegbereitenden Frühschriften *Über die neuere Deutsche Litteratur* (1767) und *Kritische Wälder* (1769) auf die Geschichte, von Goethe in seinem genannten Aufsatz auf die gestalthafte Notwendigkeit der Natur bezogen. Die alte Idee der klassischen Muster, nach der moderne an antiken Autoren gemessen werden: Klopstock ein neuer Homer, Uz ein neuer Anakreon, Geßner ein neuer Theokrit – wird von Herder beiseite geräumt. Nicht nur sind die klassischen Muster unerreichbar, weil einer ganz anderen geschichtlichen Situation entsprungen; die moderne Dichtung verfehlt auch durch Nachahmung ihre mit der geschichtlichen Stunde gegebenen eigenen Möglichkeiten. Wie eine Pflanze wurzelt der große Dichter im geschichtlichen Boden seines Volkes und Kulturzustandes. Seine Dichtung ist Ausdruck einer Nationalindividualität, die ebenso einmalig ist wie die der Person. Abseits vom Staat, den er als mechanisches Gebilde beargwöhnt, wird Herder zum Begründer eines Kulturnationalismus, der den aufklärerischen Gedanken eines Fortschrittswettbewerbs der Nationen überwindet durch die Idee einer Völkergemeinschaft, in der jedes Volk auf eine besondere Weise die Menschheit darzustellen berufen ist. Die Treue jedes Volkes zu sich, jedes einzelnen zu seinem Volke versteht Herder als einen religiösen Auftrag. Das 19. und 20. Jahrhundert hat den Nationalismus aufgenommen und mit allen – auch den verhängnisvollen, für Herder noch nicht übersehbaren – Konsequenzen ausgebildet.

Nicht nur für die Dichtung, auch für die Sprache führt Herder in Anlehnung an Hamann die geschichtliche und nationale

Betrachtungsweise durch. Bei Hamann bildet die Sprache einen Schwerpunkt seines Denkens von den *Kreuzzügen des Philologen* bis zu den Schriften der achtziger Jahre wie *Zwey Scherflein zur neuesten Deutschen Litteratur* (1780), denn in der Sprache findet er die vollkommenste Darstellung der sinnlich-geistigen Totalität, in der die schöpferische Begegnung zwischen Gott, Welt und Mensch stattfindet. Auch wenn Herder, nach dem Vorgang des französischen sensualistischen Philosophen Etienne Bonnot de Condillac (1715–1780), in seiner Abhandlung *Über den Ursprung der Sprache* (1772) von Hamann abweichend einen menschlichen, nicht mehr unmittelbar göttlichen Ursprung der Sprache annimmt, stimmt er doch mit Hamann überein in der Würdigung der Sprache als eines Zugangs zum göttlichen Geheimnis der Welt, des Menschen und der Völker. Während die Aufklärung in der Sprache nur ein mehr oder weniger vollkommenes Werkzeug sieht, ist sie für Herder ein lebendig sich entwickelnder Organismus. Hamanns Satz aus der *Aesthetica in nuce*: «Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts»<sup>125</sup>, wird bei Herder der Ausgangspunkt einer Sprache und Dichtung zusammenschließenden Theorie. Poesie ist demnach nicht Ergebnis kultureller Verfeinerung, wie sie doch von altersher verstanden worden war, vielmehr die ursprüngliche Äußerung des Menschseins überhaupt. Sprache, in ihrem Urzustand voller Bilder und Leidenschaften, entwickelt sich allmählich zu Abstraktion und Begrifflichkeit; sie verliert an Fülle, was sie an Präzision gewinnt. Aus der Poesie der Frühe wird die Prosa des Alters. Allein der Dichter behält in diesem geschichtlichen Prozeß den Zugang zu den Ursprüngen, seine Schöpferkraft trifft in die lebendige Mitte der Sprache, und so stellt sich in der Dichtung die Sprache in ihrer jugendlichen Leidenschaft und Bildfülle wieder her. Die Ursprache der Menschheit ist Poesie, die Poesie ist Ursprache, schön als Ausdruck des ganzen Menschen, totale konkrete Sprache. Sie wird damit zum erstenmal von allen anderen sprachlichen Äußerungsweisen, die den Menschen nur partiell artikulieren und betreffen und so zu seinem Abstraktwerden beitragen, qualitativ unterschieden. Der Dichter erneuert Sprache und Denken seines Volkes, er ist als Erfüller zugleich Herr der geschichtlichen Stunde.

Wenn Dichter und Dichtung aus den Quellen des Ursprünglichen, die in der Geschichte aufspringen, gespeist werden, dann müssen diejenigen sozialen Schichten und kulturellen Zeugnisse

für sie besondere Bedeutung gewinnen, in denen das nationale Wesen auch in der Gegenwart ursprünglich lebendig ist: das einfache Volk, Volkskunst, Volkssprache. Auch die Aufklärung hatte ihr Augenmerk auf die unteren Klassen gerichtet, aber sie hatte überall doch nur die Vernunft wiederfinden wollen, die sie selbst verbreitete. Jetzt geht man zum Volk, um zu lernen, um zurückzuholen, was man selbst durch Überfremdung und Verbildung verloren hat. Justus Möser, der 1749 noch ein *Arminius*-Drama im Gottschedefolge geschrieben hatte und später (1781) die wichtigste Gegenschrift zu Friedrichs des Großen *De la littérature allemande* publiziert, versucht in seiner Abhandlung *Harlekin, oder Vertheidigung des Groteske-Komischen* (1761) den von Gottsched vertriebenen Hanswurst, die Stimme des Volkes, auf die Bühne zurückzuholen. Auch Lessing hat dessen Vertreibung kritisiert. Das volkstümliche Puppentheater, das Fastnachtsspiel Hans Sachsens und das Volksbuch kommen zu Ehren – man denke an Faust und Genoveva. Vor allem aber greift man auf die Lyrik der Volksüberlieferung zurück. Im *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, abgedruckt in *Von deutscher Art und Kunst*, wird Herder zum Herold des Volksliedes mit seinen kühnen «Würfen und Sprüngen» von Höhepunkt zu Höhepunkt, zum Verkünder Ossians, bei dem der Sturm und Drang mit höchstem Enthusiasmus die Charakteristika alter Volkskunst entdeckte, die der zeitgenössische Erfinder dieses angeblichen keltischen Dichters der Frühe, der Schotte JAMES MACPHERSON (1736–1796), mit großem Feingefühl für die Sehnsüchte der Zeit in seine literarische Mystifikation hineingelegt hatte. Der Barden-dichter Denis hat Ossian 1768–69 in Hexametern übersetzt, Friedrich Leopold von Stolberg in freier Form 1806. Herders Ossianschrift enthält an eigenen Übersetzungen u. a. die berühmte schottische Ballade *Edward*.

Auch in der Volksliedbegeisterung sind neben englischen Anregungen einheimische religiöse Traditionen wirksam. Wie der Pietismus sich von der gelehrten Theologie ab zu den einfältigen Frommen gewandt und den Offenbarungen der Laien gelauscht hatte, um hier Ausgüsse des Heiligen Geistes zu empfangen, so sucht jetzt der Theologensohn Gottfried August Bürger im *Herzensausguß über Volkspoesie* (1776) «wahre Ausgüsse einheimischer Natur» beim Volk<sup>126</sup>, und der junge Goethe sammelt im Elsaß, wie später die Romantiker, Volkslieder von den Lippen der

«ältesten Müttergens», wie er im September 1771 an Herder schreibt. Eine neue Dimension dichterischer Sprache tut sich hier auf. Kein Wunder bei alledem, daß nun auch der Bauer zum Helden der ernsthaften Dichtung werden kann und die literarische Sozialkritik die Lage der bedrückten Kleinbürger und Bauern erfaßt, etwa in der *Pfandung* (1775) von Leisewitz, in *Kabale und Liebe* von Schiller oder im modischen Thema der Kindsmörderin, des verführten Mädchens aus dem Volke.

Die Wendung der Genies zur literarischen Volksüberlieferung wird dadurch begünstigt, daß Volkslied, Volksbuch und Puppentheater als volkstümliche Unterhaltungen noch in der Gegenwart der Zeit lebendig sind, und zwar in der Prägung, in der sie im Verlauf des 16. Jahrhunderts mit zunehmend höfischer Orientierung von Kunst, Literatur und Kultur in eine literarische Unterschicht abgedrängt worden waren. Damals ist ein noch tieferer Riß entstanden als der zwischen barocker Ständeliteratur und aufklärerischer Bildungsliteratur. Ihn wollen die Stürmer und Dränger schließen – das ist auch ein Sinn ihrer Verherrlichung des Mittelalters, die ohnehin zeitlich einen Schwerpunkt in der Wende zum 16. Jahrhundert hat; das ist aber vor allem ein Sinn ihrer Einbeziehung der alten Überlieferungen in ihre literarischen Bestrebungen, und die kritischen Zeitgenossen haben das durchaus erfaßt: In seinem 1777 f. zur Verspottung der Volksliedbegeisterung der Genies gesammelten *Feynen kleynen Almanach vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder* fingiert Friedrich Nicolai als Herausgeber den kunstsinnigen zeitgenössischen Schuster Meister Säuberlich, der die Lieder aus dem Munde des Schusters und Bänkelsängers Meister Wunderlich haben will, oder besser aus dem Munde seines Gespenstes. Denn Wunderlich (ein Name, der auf G. A. Bürger verweist) muß ruhelos als Gespenst umgehen, weil ihm 1617 die Aufnahme in die «Fruchtbringende Gesellschaft» verweigert worden ist. Die Gründung dieser Gesellschaft war ein Markstein der Konsolidierung der höfisch ausgerichteten Barockkultur.

Es wäre allerdings eine Illusion zu meinen, die sozialkritische oder politische Schriftstellerei hätte in der sozialen Unterschicht erhebliche Wirkungen ausgelöst. Lokale Aufwallungen wie die sächsischen Bauernunruhen 1789 hatten kein politisches Programm und wurden schnell unterdrückt. Immerhin berichtet RUDOLPH ZACHARIAS BECKER (1751–1822) in seinem außerordentlich weit verbreiteten *Noth- und Hilfsbüchlein für Bauersleute*

(seit 1788) über Bauern, die unter dem Eindruck von Zeitungsberichten zur Französischen Revolution und unter Berufung auf Bibelsprüche des Glaubens waren, «als könne nun jeder thun, was er wolle und brauche nichts mehr an die Obrigkeiten abzugeben»<sup>127</sup>. Am ehesten erreichten Lieder das Volk, die brutal in das Leben der Unterschicht eingreifende Einzelereignisse behandelten, in denen sich die Gesamtsituation anschaulich zusammenfaßte. So wurde Christian Friedrich Daniel Schubarts *Kaplied*, während der Gefangenschaft des Dichters auf dem Hohenasperg geschrieben und gegen den Soldatenschacher und die Zwangsaushebungen des Herzogs von Württemberg gerichtet, vor 1806 in Kasernen und 1809 von ausrückenden Rheinbundtruppen gesungen. Es erschien im ersten Band von *Des Knaben Wunderhorn* als Volkslied, und Achim von Arnim berichtete 1811 an Jakob Grimm, er habe es in allen Dörfern auf einhundert Meilen herum gehört<sup>128</sup>. Auch in dem *Mildheimischen Liederbuch* (1799) Rudolf Zacharias Beckers, einer Lyriksammlung mit volkspädagogischer Absicht, ist das *Kaplied* unter der Rubrik *Für Soldaten, Landwehr- und Landsturmänner* abgedruckt, daneben allerdings auch ein anderes Soldatenlied Schubarts mit durchaus affirmativer Tendenz:

Vivat der Soldatenstand, dieser Stand der Ehre!  
 Was wär' unser Vaterland, wenn nicht dieser wäre?  
 Hopsasa, trallala!  
 Vivant die Soldaten!

Trotz der ideellen Rückbindung des Genies an das Volk kann der Sturm und Drang Merkmale einer eigentümlichen sozialen und einer politischen Ortlosigkeit zeigen. Herders Geschichtsschreibung richtet sich auf Völker und Kulturen; Staaten sind ihm «künstliche Anstalten der Gesellschaft»<sup>129</sup>, «hölzerne Maschinen»<sup>130</sup>. Die Kritik am Absolutismus hat als mögliche Konsequenz die Abwendung vom Staat, die Gleichgültigkeit gegen ihn. Der Unabhängigkeitskrieg der englischen Kolonien, der 1776 zur Gründung der Vereinigten Staaten führt, die amerikanische Erklärung der Menschenrechte, die in der Französischen Revolution wiederaufgenommen wird, finden ein lebhaftes Echo bei den fortschrittlichen Geistern Europas von Klopstock über Schubart, Friedrich Leopold von Stolberg, Voß bis hin zu Friedrich dem Großen; Freiwillige aus Europa, voran der spätere Revolutionär

Marquis de Lafayette, eilen der jungen Republik zu Hilfe; die Verpachtung deutscher Landeskinder an die Engländer für den amerikanischen Krieg erweckt allgemeinen Abscheu; aber Stürmer und Dränger wie Lenz in seinem *Waldbruder* und Klinger in *Sturm und Drang* lassen ihre Helden ohne jedes Interesse für die Idee der amerikanischen Freiheit wahllos auf englischer oder amerikanischer Seite als Offiziere in den Krieg ziehen – es geht ihnen weniger um politische Freiheit als um individuelle Selbstverwirklichung. Auch persönlich zeigte Klinger diese Wahllosigkeit bei den Versuchen, in welchem Heer auch immer eine Offiziersstelle zu finden<sup>131</sup>. Man ist erinnert an Heinrich von Kleist, der trotz heftiger antifranzösischer Affekte mit dem Gedanken spielen konnte, in die napoleonische Armee gegen England einzutreten.

Man muß fragen, wie weit das Genieideal mit den hybriden Zügen der prometheischen Selbstverherrlichung überhaupt Ausdruck solcher Ortlosigkeit ist. Der Aufklärer fühlt sich als Bürger, das Genie steht praktisch auf sich allein, gehalten lediglich in elitären Gruppen; das Volk, dem man sich nahefühlt, lebt in einer anderen, außerliterarischen Welt. Die Begegnung mit ihm ist ein literarisches Wunschbild, bestenfalls Episode. Herders *Journal meiner Reise*, 1769 auf der Schiffsreise von Riga nach dem Westen entstanden, ist ein Zeugnis für die inneren Widersprüche nicht nur des Verfassers, sondern der ganzen Bewegung. Klopstock ist «Priester» einer Gemeinde; Lessing und Wieland wollen als freie Schriftsteller ein Publikum bilden; die Stürmer und Dränger aber tragen eine geheime Sehnsucht zum Handeln und Tun, zur Umwälzung der Welt in sich, die sie im Schreiben nicht erfüllen können. «... daß handeln, handeln die Seele der Welt sei, nicht genießen, nicht empfindeln, nicht spitzfindeln», deklamiert Jakob Michael Reinhold Lenz in seiner Abhandlung *Über Götz von Berlichingen* (von Lenz erwähnt 1775). «Guter Gott Platz zu handeln und wenn es ein Chaos wäre das du geschaffen, wüste und leer, aber Freiheit wohnte nur da ...<sup>132</sup>» Diese Freiheit gibt es nicht, und so müssen die Stürmer und Dränger entweder über ihre literarische Laufbahn hinauswachsen, wie Klinger, der in Rußland eine glänzende gesellschaftliche Karriere machte, oder unter Schmerzen die produktive Selbstbeschränkung und Selbsterkenntnis des Künstlers leisten, wie Goethe, oder hinter ihre Jugendideale zurückfallen, wie Herder, oder scheitern, wie Lenz, der im Wahnsinn endet, und eine Reihe von Halbgenies, so Goethes Bekannter aus Wetzlar



AUGUST SIEGFRIED VON GOUE (1742–1789), der im Trunk verkam.  
Auch dieser tragische Aspekt gehört zum Bild einer literarischen  
Revolution, ohne die es keine Klassik und Romantik gäbe.

# Der junge Goethe

## Leipzig

Für den Frankfurter Patriziersohn JOHANN WOLFGANG GOETHE (geb. 28. 8. 1749) tat sich eine neue Welt auf, als er 1765 zum Jurastudium nach Leipzig kam, aus der mittelalterlich eingehegten Freien Reichsstadt in das weltoffene Zentrum wirtschaftlichen und geistigen Lebens, dessen kultureller Glanz allerdings bereits leise zu verblassen begann, denn Gottsched und Gellert hatten sich selbst überlebt und besaßen für die akademische Jugend keine Überzeugungskraft mehr. Zwiespältig ist daher Goethes Verhalten in der neuen Umgebung. Einerseits bemüht er sich um möglichst schnelle Anpassung an den eleganten Ton, andererseits spürt er bald die Fragwürdigkeit und Brüchigkeit der Leipziger Gesellschaft und Kultur. Zugang findet Goethe in der Familie des Malers und Kupferstechers Adam Friedrich Oeser, einer Übergangsge-stalt vom Rokoko zum Klassizismus, von dem Winckelmann in Dresden gelernt hatte und bei dem jetzt Goethe, der begabte Zeichner, in den Zeichenunterricht geht, zusammen mit dem späteren preußischen Staatskanzler Karl August von Hardenberg. Es entsteht eine Freundschaft mit Oesers Tochter Friederike. In der Familie des Verlegers Breitkopf lernt er den Singspielkomponisten Johann Adam Hiller kennen, und am Mittagstisch des Zinngießers Schönkopf verliebt er sich in dessen Tochter Käthchen. 1768 endet Goethes Leipziger Studienzeit mit einer seelischen Krise und schwerer körperlicher Krankheit.

Die Dichtung des jungen Goethe spiegelt die Spannungen wieder, ohne sie schon als Ganzes gestalten zu können. Die pathetisch-rhetorische Haltung der Frankfurter Kindheitsdichtungen (u. a. *Poetische Gedanken über die Höllenfahrt Jesu Christi*, Fragmente einer Alexandrinertragödie *Belsazar*) wird in Leipzig sofort aufgegeben. Die Gedichtsammlungen *Annette* (handschriftlich 1767), *Lieder mit Melodien* (handschriftlich 1768) und *Neue Lieder* (anonym 1769 mit der Jahreszahl 1770) gehen mit Virtuosität auf den herrschenden anakreontischen Stil ein. Zuweilen – etwa in *Die Nacht*, *An den Mond*, *Unbeständigkeit* – klingt ein empfindsa-

mer Ton, blitzt ein schön gesehenes Naturbild auf, die aber durch die epigrammatische Zuspitzung überspielt werden. Von der Konvention zur Konfession gehen die drei *Oden an meinen Freund* (1767). Schmerz und Erbitterung über ein gesellschaftliches Verleumdungsspiel, das seinen besten Freund Ernst Wolfgang Behrisch, später Prinzenenerzieher in Dessau, veranlaßt, eine Leipziger Hofmeisterstelle aufzugeben, sprechen sich aus in freien Rhythmen, der von Klopstock geschaffenen hoch expressiven lyrischen Form. Erstmals bahnt sich hier, wenn auch noch jugendlich unsicher, die eigentümlich Goethesche Symbol- und Bekenntnissprache an. In Wilhelm Raabes *Akten des Vogelsangs* hat die erste Strophe der dritten Ode die Bedeutung eines Leitmotivs.

Auch im Schäferspiel *Die Laune des Verliebten* (1767), Gipfel der Gattung, die von Gottsched propagiert worden war, waltet schon Goethes Tendenz, sich vom Andrang des Erlebens durch das poetische Bild zu befreien. Wie der junge Goethe seine Studentenliebe Käthchen Schönkopf, so quält der Schäfer Eridon seine Amine mit Eifersucht. Das Motiv des an sein Gefühl ausgelieferten, sich ihm ausliefernden Menschen – in der späteren Dichtung Goethes immer wieder variiert – sprengt fast den graziösen schäferlichen Rahmen und wird mit großer künstlerischer Ökonomie in ihn zurückgebogen. Wenn Eridon mit seiner Geliebten versöhnt wird, indem man ihm die eigene Schwäche vordemonstriert, wird die Frage nach der Ungewißheit des Gefühls nicht gelöst, sondern nur auf den Fragenden zurückgeworfen. Als Summe der Leipziger Gesellschaftserfahrungen kann das Lustspiel *Die Mitschuldigen* (geschrieben 1769) gelten, obwohl es erst nach der Rückkehr nach Frankfurt Gestalt gewinnt. Hier verdächtigt jeder jeden, weil jeder auf seine Weise eine Maske trägt. Das wechselseitige Verzeihen und Durchschauen stiftet Komplizenschaft. Der Spitzbube des Stückes ist der «ehrlichste» Mann unter lauter falschen Ansprüchen; auf seinem Niveau trifft man sich zuletzt. Der Rückgriff auf die Tradition der Stegreif- und Typenkomödie mit ihren grotesk-komischen Übertreibungen und Stilisierungen hilft zur distanzierenden Verfremdung, und der Alexandrinervers, in der *Laune des Verliebten* empfindsam unterspült, betont in seiner kalten Präzision das Maskenhaft-Konventionelle dieses Treibens.

## Lyrik seit Straßburg

Nichts zeigt besser die Unentschiedenheit und Unruhe der langen Frankfurter Genesungszeit, als daß der Dichter der *Mitschuldigen* geistige Heimat im pietistischen Kreis der entfernten Verwandten Susanna Katharina von Klettenberg sucht, wovon seine Briefe an den Leipziger Nachfolger Behrischs, Ernst Theodor Langer, Zeugnis ablegen. Christliche Naturmystik und die *Unparteiische Kirchen- und Ketzer-Historie* des radikalen Pietisten Gottfried Arnold beschäftigen den Kranken. Was hier an inneren Kräften aufgeschlossen wird, findet Richtung und Ziel in Straßburg, wohin Goethe am 1. 4. 1770 zur Fortsetzung seines Studiums aufbricht. Studienberater wird ihm hier sein Tischgenosse Johann Daniel Salzmann, ein Aktuar. Die Erschütterung einer ersten großen Liebe zu der Sesenheimer Pfarrerstochter Friederike Brion und die Begegnung mit Herder, der sich wegen einer Augenoperation in Straßburg aufhielt, bringen Goethe den Durchbruch zu einem völlig neuen Weltverhältnis und Daseinserlebnis. In Friederike und ihrem Lebenskreis erfährt Goethe die Schlichtheit und Natur, die Herder verkündet; Oliver Goldsmith's (1728–1774) empfindsam-idyllische Schilderung einer Landpfarrersfamilie in *The Vicar of Wakefield* (1766), die Herder zur Lektüre empfiehlt, wird für Goethe ein literarisches Medium zu dieser Wirklichkeit. Herders Ahnung einer neuen Poesie findet nun in Goethe Erfüllung.

Am schnellsten gewinnt das Neue Gestalt in der Lyrik. Gegenüber der unpersönlichen artistischen Kunstübung der Leipziger Anakreontik sind die *Sesenheimer Lieder* an Friederike Erlebnis-aussage und individueller Ausdruck von einer bisher nicht gekannten Intensität. Der lyrisch fruchtbare Moment, der besondere Lebensaugenblick, erfahren von einer besonderen Seele, regt nicht nur das Gedicht an, er geht auch unmittelbar und bestimmend in das Gedicht ein, ja er ist das Gedicht selbst:

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

Die Bewegungen des Sprechens und des Fühlens sind hier identisch

geworden, und in gleicher Weise werden Hingabe und Selbsterfahrung in der Liebe, Geben und Nehmen eins:

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

heißt es im *Mayfest*, oder «Laß mich ihr und laß sie mein» (*Kleine Blumen, kleine Blätter*, Erstfassung); «Und doch, welch Glück! geliebt zu werden, Und lieben, Götter, welch ein Glück!» (*Willkommen und Abschied*). Die Liebe, in der Anacreontik meist auf sich selbst bedachte Sinnlichkeit, ist jetzt ein Weltzustand totalen Austauschs, der sich in solchen Umkehrformeln bezeugt.

Immer wieder fließen auch Natur und Seele ineinander: «Es dringen Blüten aus jedem Zweig . . . Und Freud und Wonne aus jeder Brust»; «So liebt die Lerche . . . Wie ich dich liebe . . .» (*Mayfest*). Die Eiche als aufgetürmter Riese in *Willkommen und Abschied*, die Finsternis mit hundert schwarzen Augen sind Gebilde des eignen Innern, aber die Stimmung wird erst Gestalt, indem sie in die Außenwelt übertritt und sie verwandelt. Herzschlag und Hufschlag des Pferdes klingen im jambischen Rhythmus des Gedichtanfanges geheimnisvoll zusammen. Im einmaligen Begegnen und Abschiednehmen sind alle Seligkeit und aller Schmerz, die Unendlichkeit und Endlichkeit dieser Liebe und jeder Liebe gegenwärtig. Die ganze Schöpfung spricht im lyrischen Ich, und die letzten Requisiten der anacreontischen Diminutivwelt – Zephir, die Frühlingsgötter, Kränzchen, Sträußchen, kleine Blumen, kleine Blätter – werden rasch in den großen Kontur des neuen Allgefühls eingeschmolzen. In *Kleine Blumen, kleine Blätter* wird dieser Prozeß selbst zum Gedicht. Was tändelnd anfängt, endet mit einem Gebet an das Schicksal, das in der klassischen Endfassung *Mit einem gemalten Band* um der Einheit des Tons willen gestrichen ist, und mit der innigen Aufforderung: «Reich mir deine liebe Hand!» Beethovens Vertonung hat die klassische Umformulierung «Reiche frei mir deine Hand» in einen jubelnden melodischen Aufschwung gefaßt.

Bei aller Unmittelbarkeit ist diese Lyrik aber auch Form im höchsten Sinne. Der Neuerer schöpft aus der Stiltradition der Volksdichtung. Vom Volkslied übernimmt Goethe die lockere Reihung von Vorstellungen, Bildern und Situationen, die dem Fluß

des Empfindens folgt. Die Ballade besonders, durch Thomas Percys Sammlung englischer Volksballaden *Reliques of ancient English Poetry* (1765) ins Blickfeld gerückt, ist eine Neuschöpfung aus dem Geist der Volkskunst, die bei Goethe und den Genossen des Göttinger Hains nebeneinander erfolgt. Goethes frühe Balladen, etwa das *Heidenröslein* oder der *König von Thule*, sind sangbar wie die Volksballade, die in Deutschland seit dem Barock ein unterliterarisches Dasein gefristet hatte; sie sind, wie einige der Sesenheimer Lieder, vertont worden, z. T. sogar mehrfach, wobei die Skala der musikalischen Umsetzungen vom schlichten Volkston bis zur expressiven Charakteristik bei Beethoven reicht. Komponisten sind außer ihm Karl Siegmund Freiherr von Seckendorff (1744–1785), Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) und Karl Friedrich Zelter (1758–1832), die alle drei Goethe persönlich nahe kamen. Reichardt, seit 1775 preußischer Hofkapellmeister unter Friedrich dem Großen, verlor 1794 seine Stelle wegen revolutionärer Gesinnungen. Neben seiner Arbeit als bedeutender Musikschriftsteller gab er von 1793 bis 1801 einen *Revolutionsalmannach* heraus. 1808 wurde er für kurze Zeit Hofkapellmeister Jérôme Bonapartes in Kassel.

Die Balladen Goethes geben eine auf Höhepunkte zusammengedängte schicksalhafte Handlung, sie verwenden altertümliche und dialektgefärbte Wendungen und Wortfügungen von großer Sinnfülle gerade in äußerster Schlichtheit, aber sie sind nicht antiquarisch und imitativ. Statt der weitschweifenden Ausbreitung, wie sie das Volkslied und später die Romantiker lieben, konzentriert Goethe seine Gedichte. Dem Prinzip der Reihung läuft bei seinen Liedern und Balladen das Prinzip der symbolischen und metaphorischen Verdichtung entgegen. Komprimierende Sinn- und Wortfügungen wie «ein rosenfarbnes Frühlingswetter», «Blütendampf», «Lebensglut» wären so im Volkslied nicht möglich, ebensowenig wie die Vielschichtigkeit der Symbolik des Bechers im *König von Thule*. Der Becher stellt die Einheit des Gedichtes her und schließt eine unausschöpfliche Fülle der Bezüge in sich zusammen. Er ist Gefäß der Liebe und des Lebens, der Erinnerung und der Selbstvergessenheit, Sinnbild des Daseins, das sich sinkend erfüllt, und des unübertragbar Eigenen, durch das der Mensch, nur ein Glied in der unendlichen Kette der Geschlechter, doch zugleich unmittelbar zum Leben ist.

Im August 1771 kehrt Goethe aus Straßburg nach Frankfurt zu-

rück und eröffnet als Lizentiat der Rechte eine Advokatur. Das Verhältnis zu Friederike ist schuldhaft gelöst. Bürgerliche Einordnung und geniehafte Entfaltung sind die Pole, zwischen denen sich sein Leben in den nächsten Jahren bewegt. Eine Reihe von Künstlergedichten und dramatischen Skizzen wie *Künstlers Morgenlied*, *Des Künstlers Erdewallen*, *Des Künstlers Vergötterung*, 1773–74 geschrieben, sprechen den Gegensatz zwischen Genie und Gesellschaft aus. Die Kunst ist heilig; in einer Morgenandacht liest der Künstler

Andacht liturg'scher Lektion  
Im heiligen Homer,

aber sie muß doch nach Brot gehen:

Uranfängliche Schönheit, Königin der Welt!  
Und ich soll dich lassen für feiles Geld –

Zuletzt wird wieder eine Liebesbegegnung zur Summe der Situation. Eine Verlobung mit der Frankfurter Bankierstochter Anna Elisabeth Schönmann 1775 wird bald gelöst unter inneren Kämpfen, die sich ebenso wie das Glück dieser Liebe in den Lili-Liedern verhaltener aussprechen als die Sesenheimer Lyrik. Schönstes lyrisches Zeugnis der seelischen Spannung, die sich im Bild der gelassen reifenden Frucht besänftigt, ist das Gedicht *Auf dem See*, entstanden 1775 während Goethes erster Schweizerreise. Auch sonst durchstreift Goethe in diesen Jahren auf weiten Fußmärschen und Ritten das Land. Im Bild des Wandrers, dessen ursprünglich religiöser Sinn noch im epischen Fragment des *Ewigen Juden* (aus dem Jahr 1774) aufleuchtet, erfährt der Sturm und Drang seine Freiheit und Schrankenlosigkeit, aber auch seine Umgetriebenheit.

Goethes große Hymnen, die diese Symbolik ausformen, entstehen seit der zweiten Rückkehr nach Frankfurt. Die Idylle *Der Wanderer* (wohl 1772) läßt den Kulturmenschen auf der Suche nach der Kunst die Natur und in der Natur ein neues Verständnis der Kunst als einer anderen Natur finden. *Wandrers Sturmlied* (wohl 1772) und *An Schwager Kronos* (entstanden 1774) überhöhen die reale Situation des Wanderns im Unwetter und der Reise in der klappernden Postkutsche ins Symbolische der Lebensreise und der Selbstbehauptung beim Sturm feindlicher Gewalten, aber auch unter dem Sturm der Inspiration, wobei mit einem humoristi-

schen Seitenblick die Unverhältnismäßigkeit von realem Anlaß und idealer Bedeutung im Auge behalten wird. Während die Welt ihre Wärme von Apoll, dem Sonnengott, empfängt, glüht im Sturmlied das Genie von innen, aus dionysischer Kraft. Die Anrufung Pindars deutet auf den zweiten Quell der Sturm und Drang-Lyrik: Das liedhafte Schaffen begeistert sich am Volkslied, die Hymnendichtung an Pindar, den man für einen Dichter freirhythmischer Dithyramben hielt, und an Klopstocks freien Rhythmen, deren Baugesetz – Verzicht auf metrische Bindung des Rhythmus und logische Ordnung der Rede zugunsten einer inspirativ gesteigerten Ausdruckssprache – nun mit letzter Kühnheit verwirklicht wird: in Wortzusammenballungen, Satzsprengungen und Umstellungen, in rhythmischen Gipfeln und Schwingungen, wie sie so Klopstock nie gewagt hat. Wie das Ich des Genies gegenüber Klopstock noch weiter aus seinen Bindungen herausgetreten ist, so auch seine Sprache, wenn es seine höchsten Gehalte verkündigt.

Höhepunkte der Jugendhymnik Goethes sind *Mahomets-Gesang* (1772/3), *Prometheus* (wohl 1774) und *Ganymed* (wohl 1774) – die beiden ersten dem Umkreis dramatischer Entwürfe angehörig. *Prometheus* und *Ganymed*, von Schubert vertont, sind mythischen Gestalten in den Mund gelegt: dem Halbgott, der in der Empörung gegen Zeus die Menschen erschuf, und dem Jüngling, der von Zeus als Mundschenk der Götter entrückt wird. *Mahomets-Gesang* ist der Gesang zu Ehren Mahomets. Während sich das religiöse Genie im Dramenfragment über den Religionsstifter tragisch verschattet, wird es von seinen Anhängern lyrisch gefeiert im alten religiösen Symbol des Flusses, der zum Meere Gottes eilt. Ähnlich kontrapunktisch zum dramatischen Entwurf, wenn auch nicht, wie *Mahomets-Gesang*, unmittelbar in den dramatischen Kontext gehörig, verhält sich die *Prometheus*-Hymne. Die Rebellion gegen die Götter erscheint in dem einzigen freirhythmisch abgefaßten Drama Goethes durchaus nicht so unproblematisch positiv wie in der Hymne, die als Antigebete verstanden werden kann. Zwar läßt sich aus den zwei Akten des Fragments über den geplanten Ablauf der Handlung keine Klarheit gewinnen, aber soviel scheint sicher, daß die Schöpfungsleistung des Prometheus, durch die er sich unabhängig gegen die Götter stellen will, aus einer hybriden Vereinseitigung innerhalb zweier ewiger Grundrichtungen des Lebens fließt, die Goethe später als Verselbstung und Entselbstigung bezeichnet und durch die Zusammenstellung der Prome-



theus-Hymne und des *Ganymed* in seiner Lyrik angedeutet hat. Wie Prometheus höchste Kraftfülle in trotziger Vereinzelung erlebt, so drängt alles Lebendige danach, unbedingt es selbst zu sein. Bis in die Plastizität und Selbstbewußtheit der Sprache und ihrer Bilder wirkt die Verselbstungstendenz. Wie Ganymed der Liebesglut des Frühlings, durch dessen Mittlerschaft ihn die Liebe des göttlichen Vaters sucht, mit Hingabe antwortet, so will aber auch alles Lebendige «umfangend umfassen» im All aufgehoben sein, und wieder wirkt das Hinschmelzen bis in Satzbau und Rhythmus, die alle Beziehungen in ein Fließen und Gleiten bringen. Erst die Polarität beider Tendenzen macht das Ganze der Welt aus. Im urbildlichen Sehen zeichnet sich schon bei diesen Hymnen der Frühzeit die Möglichkeit der Klassik ab.

## Götz von Berlichingen

In Goethes Rede *Zum Shakespeares-Tag*, 1771 kurz nach seiner Rückkehr aus Straßburg niedergeschrieben, findet sich der berühmte Satz, Shakespeares Stücke drehten sich alle «um den geheimen Punkt, . . . in dem das Eigentümliche unsres Ichs, die prä-tendierte Freiheit unsres Willens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt»<sup>133</sup>. Diese Äußerung sagt weniger über Shakespeare als über Goethes Erfahrung des Tragischen, die der neuen Genie-Haltung entspringt. Lessing sieht den einzelnen Menschen als Exponenten einer Weltordnung, die sich wohl vorübergehend tragisch verdunkeln kann, im ganzen aber heil ist. Der Angehörige des Sturm und Drang will das «Eigentümliche seines Ichs» erfüllen und muß dabei mit den anderen Eigentümlichkeiten um sich her, die das Ganze der Welt ausmachen, um so härter zusammenstoßen, je kräftiger er auf seinem Selbst beharrt und seinen Freiheitsanspruch geltend macht. Goethe hat in mehreren Dramenfragmenten und -plänen – *Caesar*, *Mahomet*, *Prometheus* – den «geheimen Punkt» anvisiert, wo der große Mensch mit der Welt, das wurzelhaft Eigentümliche mit dem Allgemeinen zusammenprallt, und *Faust* und *Egmont* verwandeln die Genieauffassung des Tragischen dem klassischen Weltbild ein. Die früheste geschlossene Darstellung findet die Tragödie des Individuums in der *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen* (1771), nach der Kritik

Herders gestrafft und 1773 veröffentlicht als *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel*.

Es ist kein Zufall, daß der junge Goethe seinen ersten tragischen Stoff in der Geschichte gewinnt; stellt sich doch in ihr, wie das Herder erstmals deutlich gesehen hat, das je Einmalige und Besondere menschlicher Lebensformen am sinnfälligsten dar. Wie im *Faust* und später im *Egmont* faßt Goethe auch im *Götz* mit genialem Griff in die Geschichtsepoche des 16. Jahrhunderts, wo gewachsene und eigentümliche Ordnungen bedroht werden durch neuzeitliche Organisation und Norm. Der tüchtige, auf seinen Vorteil bedachte Raubritter Gottfried von Berlichingen, der dem jungen Goethe aus dessen Autobiographie entgegengetreten war, wird schon bei seinem ersten Auftritt ins Exemplarische gesteigert. Der Klosterbruder Martin, in seiner Lebenskraft gebrochen, weil er einer fremden Ordnung untersteht, die seinem Lebensgesetz widerspricht, genießt in der Begegnung mit Götz die «Wollust, einen großen Mann zu sehn»<sup>134</sup>: eine in sich ruhende, mit sich übereinstimmende Persönlichkeit, die die Freiheit ihres So-Seins gegen die Welt verteidigt. «Freiheit» ist das Kennwort des Götzschen Lebenskreises. Der Lobpreis der Freiheit steht am Wendepunkt seiner Lebensbahn, vor der Gefangennahme durch die Truppen der Reichsexekution; Freiheit ist das letzte Wort des Sterbenden.

Dieses Wort gewinnt seinen besonderen Glanz dadurch, daß es sich mit einem zweiten Ideal, dem des Rechts, zu einer Vision des richtigen Lebens verbindet. Götz träumt von einer Welt, in der jeder Mensch seinem inneren Gesetz folgen darf und in der doch das Rechte geschieht, von einer Welt der Harmonie zwischen Einzelem und Ganzem. Der Einzelgänger, der auf eigene Faust, als Selbsthelfer handelt, fühlt sich als Vorkämpfer des Reiches, und wenn die untergehende Ordnung des alten deutschen Kaiserreiches als diese Welt der Harmonie, die aufkommende Ordnung der Neuzeit als Welt des Verfalls erscheint, dann wird die Darstellung der Geschichte zur rückwärts gewandten Utopie. Das Rechte erscheint als das Vergangene, das Falsche als das Kommende, in Wirklichkeit aber geht es um einen Konflikt, der mit einem zeitlichen, geschichtlichen Nacheinander nichts zu tun hat, obwohl er sich natürlich literatursoziologisch orten läßt: um die Unversöhnlichkeit von Ich und Welt, genauer um den Widerstreit zwischen der sich einzig wissenden Individualität und der gleichen modernen Gesellschaft, die dieses Ideal mit der Freisetzung des Menschen aus

seinen überkommenen Bindungen möglich macht und zugleich an seiner vollen Verwirklichung hindert, sofern sie neue, zunehmend abstrakte und zugleich hoch verinnerlichte gesellschaftliche Regulationssysteme hervorbringt. In einem Stück, in dem die bürgerlichen Pfeffersäcke verspottet werden, wird von dem Ritter Götz eine Problematik durchlitten, die der für Goethe heraufkommenden modernen Gesellschaft angehört und im gesamten Sturm und Drang zum Austrag kommt, wenn er provokativ das Originale, Gewachsene dem Regelhaften und Mechanischen entgegenstellt.

Wie diese Problematik unlösbar ist, so wird Götzens Vision tragisch widerlegt. Zunächst durch seine Gegenspieler. Götzens aufeinander bezogene Ideale der freien Selbstverwirklichung und des Rechtes erscheinen in deren Sphäre auseinandergerissen als Zerrbilder wieder. Das Recht, ohne Bezug auf die Person, ist mechanisch und blind; die gleiche Symbolfunktion, die hier das Römische Recht besitzt, hat später im *Egmont* der Gleichschritt der spanischen Soldateska. Der edle Götz wird im Namen des Rechts vernichtet. Der Drang zur Selbstverwirklichung, ohne Bezug auf das Recht, wird zur Fratze. Der Bischof, Weislingen, Adelheid, Franz – alle erheben einen unbedingten Anspruch auf Icherfüllung, und immer schärfer tritt das Dämonische einer Welt heraus, in der jeder, indem er scheinbar seinem Willen folgt, zum Getriebenen wird. Der joviale Egoismus, der in den Anfangsszenen sich produziert, endet in einem Taumel von Mord, Verrat und Verbrechen. Adelheid von Walldorf, das dämonische Triebwesen, regiert die Stunde. In ihrer treulosen Hinwendung zu immer anderen Liebhabern klingt das alte Motiv von der unbeständigen «Frau Welt» an. Ein anonymer Untergrund – revoltierende Bauern, Zigeuner, Söldner – wird lebendig. Während erst in mosaikartig gefügten Szenen behäbig Lebensraum neben Lebensraum gestellt wird, verwandelt sich schließlich das Geschehen in einen reißenden apokalyptischen Strom, der Götz verschlingt. Vor allem die große Bauernkriegsszene der Urfassung mit der Rache der Bauern an ihren adligen Quälern hat einen eschatologischen Zug.

Doch dieser Untergang ist nicht nur von außen bedingt. Die Widerlegung der Götzschen Vision vollzieht sich auch in seiner eigenen Existenz, und allein dadurch bekommt sein Scheitern tragische Notwendigkeit. Götz hat viele Freunde, die sich ihm freiwillig unterordnen, *ein* Mann aber ist es, um den er mit Leidenschaft wirbt, und gerade an ihm muß er scheitern: Weislingen. Weislingen

und Götz waren einst Freunde und Brüder wie Kastor und Pollux, das beispielhafte Paar, aber durch sein bloßes Dasein in ruhiger, unbeirrbarer Kraft hat Götz Weislingen aus der Bahn geworfen und zu einer Selbstbehauptung gezwungen, deren der Schwächere nicht fähig war. «Sein Daseyn ist ein Monument deiner Schwäche», ruft ihm Adelheid höhnisch zu<sup>135</sup>. Rivalität, nicht erotische Unbeständigkeit, ist Weislingens wichtigster Antrieb. Götz sitzt ihm wie ein Pfahl im Fleische, und deshalb wird Weislingen zur Schlüsselfigur des Gegenspiels, das Götz in den Tod treibt. In einem übertragenen Sinne gestaltet hier Goethe das typische Sturm- und Drangmotiv der feindlichen Brüder, wie es auch bei Klinger, Leisewitz und Schiller auftaucht. Es meint den Gegensatz zwischen Ich und Umwelt, der in die Selbstentzweiung führt. Der Widerspruch der Existenz, der in seiner Umwelt zum höhnischen Fratzenspiel wird, stellt sich im großen Menschen rein dar. Auch Götz, der für Freiheit und Recht kämpft, macht – allein durch das Gewicht seines Daseins – andere unfrei. Das starke Ich, indem es sich selbst darstellt, fordert die Welt heraus und muß an ihrer Gegenwirkung zerbrechen. Die eiserne Hand, Reliquie des Selbsthelfertums, ist zugleich vordeutendes Zeichen seiner fortschreitenden Isolierung und Verstümmelung.

Der Erfolg des *Götz* führt zu einer Mode der Ritterdramatik; herausragend sind die Bayern-Dramen *Otto von Wittelsbach* (1782) des JOSEPH MARIUS BABO (1756–1822) über den «Helden und Verbrecher» Pfalzgraf Otto, der den König Philipp von Schwaben ermordete, und *Agnes Bernauerin* (1780) des Grafen JOSEPH AUGUST VON TÖRRING-CRONSFELD (1753–1826) über den später von Hebbel dramatisierten Stoff. Der Konflikt von Anspruch des Herzens und Staatsraison, der bei Hebbel zwischen Vater und Sohn ausgetragen wird, ist bei Törring zwar angelegt, aber entschärft durch einen Intriganten, dem letztlich die Verantwortung für das Todesurteil gegen Agnes zufällt. FRIEDRICH JULIUS HEINRICH REICHSGRAF VON SODEN (1754–1831) ist der Verfasser eines Schauspiels *Leben und Tod Kaiser Heinrichs IV.* (1788) und eines «Volksschauspiels» *Doktor Faust* (1797). Weitere Verfasser von Ritterdramen sind JAKOB MAIER (1739–1784) und LUDWIG PHILIPP HAHN (1746–1814). Am Übergang zum trivialen Ritter- und Räuberroman der klassischen Epoche steht die zweiteilige, nach Art eines Romans in je drei Bücher eingeteilte Szenenfolge *Hasper a Spada* (1792–93) des vielgelesenen Unterhaltungs-

schriftstellers KARL GOTTLÖB CRAMER (1758–1817), der mit seinem Roman *Leben und Meinungen, auch seltsamliche Abenteuer Erasmus Schleichers, eines reisenden Mechanikus* (1789) und anderen, analog formulierten Titeln in die Geschichte der Sterne-Nachfolge in Deutschland gehört. Bei zahlreichen fast zitathaften Anspielungen auf *Götz von Berlichingen* wirkt doch *Hasper a Spada* im ganzen eher wie ein Gegenwurf, denn bei Cramer ordnet sich der «große Geist» des anarchischen Selbsthelfers am Ende «in die heilsamen Schranken der Geseze»<sup>136</sup> – ein Ton Schiller in dem eklektischen Potpourri, das mit einer von der Zeit schon überholten Fortschrittlichkeit in abstrusem Antiklerikalismus schwelgt und dem aufsteigenden Territorialstaat des 13. Jahrhunderts Züge der Aufklärung verleiht – hier könnte eine geistige Linie zu Willibald Alexis' *Hosen des Herrn von Bredow* führen, einem exemplarischen historischen Roman des 19. Jahrhunderts. Wie Babo und Törring in ihren «vaterländischen» Trauerspielen einen bayrischen, propagiert Cramer einen thüringischen Patriotismus. Die grellen Effekte entstammen einer nur lose mit dem Hauptthema verbundenen Familiengeschichte mit Entführung, Mord und Vergewaltigung.

## Von «Götz» zu «Stella»

*Götz von Berlichingen* bedeutet eine Revolution der dramatischen Form. Wo der Held weniger durch sein Handeln als durch sein Dasein wirkt, ist auch das Drama mehr Situationenfolge als Handlungszusammenhang. Die Einheiten des Ortes und der Zeit werden unter Anlehnung an Shakespeare völlig beiseite geworfen, die Shakespearischen Freiheiten des Orts- und Zeitwechsels überboten durch eine Reihung von Szenen, die zuweilen nur wenige Sätze, einen charakteristischen Moment festhalten. Das Drama wird zum «schönen Raritätenkasten», wie Goethe in der Rede *Zum Shakespeares-Tag* sagt<sup>137</sup>, in dem die Bilder der Geschichte in bunter Folge und Fülle am Zuschauer vorbeiziehen. *Clavigo* (1774), Goethes nächstes großes Drama, das auf Grund einer geselligen Wette innerhalb von acht Tagen entstanden ist, bringt demgegenüber einen Rückgriff auf die dramatische Form Lessings, die Konzentration auf wenige Schauplätze und einen kurzen Zeitraum.

Der formalen Straffung entspricht eine inhaltliche Beschränkung. Der großen Tragödie folgt ein intimes Seelendrama. Götz ist der Mensch im Widerstreit mit der Welt, Clavigo der Mensch im Widerstreit mit sich, in der Problematik des Gefühls, die Goethe in der Friederiken-Episode eindringlich an sich erfahren hatte und die bereits in der Gestalt Weislingens angeklungen war. Damit greift Goethe ein Thema auf, das Lessing in der Mellefont-Figur der *Miß Sara Sampson* präludiert, ohne doch schon dem Freiheitsverlangen des Helden eine überzeugende Begründung geben zu können. Diese Begründung ergibt sich nun aus dem Geniedenken des Sturm und Drang: Clavigo, ein Mann dürftiger Herkunft, im Begriffe, die Hofwelt zu erobern, ist beherrscht vom Willen zur Größe und Selbstbestimmung, ohne doch Größe zu besitzen. Er sucht die Macht, aber er ist nur ein talentierter, empfindsamer Literat; er will Hofmann werden, ist aber doch ein Bürger. Weder der verlassenen Geliebten, die ihn an die Schranken der bürgerlichen Welt fesselt, noch seinem Ziel kann er die Treue halten und geht an seiner inneren Zwiespältigkeit, an seiner Wehrlosigkeit gegenüber wechselnden Einflüssen und Stimmungen zugrunde: eine neue Variante des bürgerlichen Trauerspiels, die auf den Intriganten zu verzichten vermag und die Spannung zwischen öffentlicher und privater, höfischer und bürgerlich-familiärer Sphäre, die in der Literatur der Zeit eine große Rolle spielt, in das Innere des Helden verlegt. Das gelingt, weil, bei Protegierung durch den Hof, die Öffentlichkeit doch eher schon bürgerlich-literarisch geprägt ist. Genieideal und Geniemoral rücken, gespiegelt in diesem «halb gros halb kleinen Menschen» (1. Juni 1774 an Schönborn), in ein seltsam ironisches Licht, die Unbeständigkeit des Menschen zeigt neben ihrem tragischen auch ihren banalen Aspekt. Der Schlußakt transponiert den Helden und seine Problematik auf eine neue geistige und stilistische Ebene. Sind Handlungsführung und Dialog der ersten Akte bestimmt durch die Lebenserinnerungen des bekannten französischen Aufklärers Beaumarchais (1732–1799), den Goethe als rächenden Bruder im Stück auftreten läßt, so gleitet der Schluß in die Stimmungslage der Ballade hinüber: Der treulose Liebhaber wird erstochen an der Bahre der toten Geliebten, im Tode stellt sich eine höhere Gemeinschaft der Liebenden her, hinter der das Irdische versinkt. Ein Stilprinzip der Verklärung, das im *Stella*-, *Egmont*- und *Faust*-Schluß weiterentwickelt wird, bewirkt hier noch einen Stilbruch. In *Clavigo* wird zwar schon der

Autor zum Dramenhelden, aber noch nicht, wie später in *Torquato Tasso*, die Dichterexistenz zum Thema.

*Stella; ein Schauspiel für Liebende*, 1775 entstanden, führt die in *Clavigo* angelegten Tendenzen weiter. Noch reiner ist der Typus des Seelendramas ausgeprägt. Steht dort der Held durch seinen Drang nach Größe noch in Bezug auf die soziale Welt des Handelns und Wirkens, so ist in *Stella* bei den Hauptfiguren dieser Bezug völlig gelöst. Nur der erste Akt entwickelt als Kontrast in der Postmeisterin und ihrem Haus ein Bild bürgerlicher Tüchtigkeit und nüchterner Bescheidenheit; dann gehört das Feld allein einer flutenden, überschwenglichen, stammelnden Sprache der Empfindung. Clavigo hat seine Liebe dem Ehrgeiz aufgeopfert; in Fernando bricht das Rätsel der erotischen Leidenschaft in aller Tiefe auf: Das Gefühl, indem es den Menschen ganz erfüllt und beseligt, gibt sich aus und läßt ihn elend, als betrogenen Betrüger zurück. Der Mann, der durch seine geniale Liebeskraft zwei Frauen, Cäcilie und Stella, zu reinster menschlicher Entfaltung gebracht hat, droht sie auch zu vernichten. Der Konflikt in dem Dreiecksverhältnis von Fernando, Cäcilie, der verlassenen Frau, und Stella, der wiedergefundenen Geliebten, ist unversöhnlich, und Goethe hat ihn in einer Bearbeitung von 1806 zum Tragischen gewendet. In der Fassung von 1775 steht am Schluß ein Tableau, das Fernando mit der Geliebten und der Frau in einem unaufhebbaren Bund zusammenschließt: «Eine Wohnung, Ein Bett und Ein Grab<sup>138</sup>.» Gemeint ist damit nicht eine reale Lösung, ein bequemes Arrangement, vielmehr ein Überschreiten der Wirklichkeit. Das in der Empirie bedingte und endliche Gefühl erscheint in der Schlußapothese absolut und unendlich und umfaßt nun zugleich Entsagung und Erfüllung, Augenblick und Ewigkeit. *Stella*, der Stern der Liebe, geht auf in einem Raum idealer Innerlichkeit.

Neben den beiden großen Dramen stehen in den Jahren 1773–75 dramatische Kleinformen. Satiren und Farcen führen von der Satire gegen Personen aus Goethes Umkreis über die Verspottung meist literarischer Zeiterscheinungen zum Welttheater. Mit Vorliebe verwendet Goethe den von ihm neugeschätzten altdeutschen vierhebigen Knittelvers mit Paarreim, dessen Senkungen er oft mehrsilbig füllt. Er schafft sich so eine körnige, kräftige Sprache mit großer Ausdrucksweite vom Grob-Komischen bis zum drängenden Ton der Verkündigung. Auch im Drama vollzieht sich der Rückgriff auf die volksmäßige Kunsttradition: Puppen-, Fast-

nachts- und Jahrmarktspiel. Das *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* (entstanden 1773) sieht den Lauf der Welt als einen großen Jahrmarkt. *Ein Fastnachtsspiel vom Pater Brey* (entstanden 1773) und *Satyros oder der vergötterte Waldteufel* (entstanden 1773) rücken das Genietreiben in die gleiche komische Distanz. Im *Satyros* erscheint das Genie als wilder Satyr. Originalität, Ursprung, Ganzheit als höchste Werte der Geniebewegung sind in ihm mit solcher Konsequenz verwirklicht, daß sie sich in sich überschlagen. Der Voll-, ja Übermensch, begabt mit einer Kraft der Natur- und Liebesoffenbarung, die sogar die reine Seele Psyche hinreißt, ist auch Halbmensch, halb Mensch, halb Tier. *Hans Wursts Hochzeit oder der Lauf der Welt*, ein Fragment von 1775, bringt die Spannungen, unter denen Goethe lebte, in ungeheuren Obszönitäten zur Entladung, die an Rabelais, vor allem aber an die theatralische Grundschicht des Mimus erinnern, wie sie sonst nur die Wiener Volkstheatertradition konserviert, allerdings meist etwas mehr sublimiert.

*Götter, Helden und Wieland* (1774) steht als Prosasatire für sich. In Form eines Totengesprächs, wie sie der spätantike Autor Lukian, als Skeptiker ein Liebling Wielands, erfunden hatte, wird Wielands Humanitäts- und Grazienideal aus der Sicht des Sturm und Drang-Titanismus verhöhnt, die Antike als Zeitalter einer ursprünglichen starken Menschheit gefeiert. Die Moral der Kraft und der unbedingten Selbstverwirklichung, in *Satyros* und *Pater Brey* relativiert, trägt sich hier übermütig auftrumpfend vor, und es zeigt Wielands menschliche Größe, daß er diese Anrempelei gelassen hingenommen hat. Der *Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes* (1774) richtet sich gegen den Theologen Karl Friedrich Bahrdt und eine flach-rationalistische Theologie. Alle diese Gelegenheitsdichtungen tragen zur Ausbildung jenes Goethe ganz eigentümlichen stilistischen Feldes bei, aus dem die Faust-Dichtung erwächst. Die Singspiele *Erwin und Elmire* und *Claudine von Villa Bella*, beide aus dem Jahre 1775, gehören in die Nachfolge Christian Felix Weißes und der französischen Operette sowie des Schäferspiels. Gemeinsam ist ihnen ein schäferliches Ambiente. In *Erwin und Elmire* wird der unglücklich Liebende ein Einsiedler; die liedhafte Ballade *Ein Veilchen auf der Wiese stand*, von Mozart und PHILIPP CHRISTOPH KAYSER (1755–1823) aus Goethes Frankfurter Kreis vertont, gehört hierher. In der Komposition durch die Herzogin Anna Amalia wurde das Stück 1776 im Liebhaberthea-



ter der Weimarer Hofgesellschaft aufgeführt. *Claudine von Villa Bella* spielt auf einem Landgut in einem idealen Süden, halb Italien, halb Spanien. Dissonant zum konventionellen Gesamtduktus sind Sturm und Drang-Reminiszenzen wie die Volkslied- und Balladenbegeisterung und das Motiv der feindlichen Brüder, von denen einer aus Überdruß an der Gesellschaft zum Vagabunden wird: «Wo habt Ihr einen Schauplatz des Lebens für mich? Eure bürgerliche Gesellschaft ist mir unerträglich!»<sup>139</sup>

## Die Leiden des jungen Werthers

Die erste längere Unterbrechung von Goethes Frankfurter Advokatenzeit sollte nach Absicht des Vaters Goethe der beruflichen Fortbildung dienen. Im Mai 1772 schrieb sich Goethe in der Matrikel des Reichskammergerichtes zu Wetzlar ein, um die Praxis der höchsten und zugleich schwerfälligsten Gerichtsinstanz des alten Reiches zu studieren. Hier befreundete sich Goethe mit dem Legationssekretär Johann Christian Kestner, und die unglückliche Liebe zu Kestners Verlobten Charlotte Buff trieb ihn vier Monate später im September ohne Abschied, zu Fuß, aus Wetzlar fort. Im Oktober des gleichen Jahres erschloß sich der Legationssekretär Karl Wilhelm Jerusalem, der Sohn eines der bedeutendsten deutschen Aufklärungstheologen, ein anderer Wetzlarer Bekannter – der Anstoß zu dem Roman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) war gegeben, der Goethe und die deutsche Literatur zu Weltruhm brachte. Die Niederschrift erfolgte unter dem Eindruck einer ähnlichen Konstellation mit Peter Anton Brentano und seiner Frau Maximiliane von La Roche, der Mutter von Clemens und Bettina Brentano.

Nach *Götz*, der Tragödie des wirkenden Mannes, ist *Werther* die Tragödie des Menschen in der Unbedingtheit des Gefühls. Von diesem Thema aus ergibt sich die Form des Briefromans, der durch Richardson und Rousseau modern geworden war. Eine Tragödie, die im Herzen ausgetragen wird, findet im bekennenden Brief ihren stärksten Ausdruck. Im Drama sehen wir die Person von ihrer Erscheinung, ihrem Verhalten her; im erzählenden Roman schiebt sich der Erzähler zwischen uns und seinen Helden. Im Briefroman kann sich die Person unmittelbar und intim von Seele zu Seele mit-

teilen – der Leser wird quasi zum Briefempfänger. Goethe hat diese Tendenz des Briefromans aufs äußerste verstärkt. Während in Rousseaus themenverwandter *Nouvelle Héloïse* Briefe verschiedener Schreiber zusammengefügt sind, mit deren Hilfe sich facettenartig und aus verschiedenen Blickwinkeln ein Bild der Geschehnisse ergibt, bringt Goethes Werk nur Briefe des Helden, und diese sind fast alle an einen Empfänger, den Freund Wilhelm, gerichtet. Auf diese Weise wird der Leser völlig in die Perspektive des Helden hineingezogen. Er erfährt von Personen und Ereignissen nur, was Werther aufnimmt, und er sieht es in der Beleuchtung, in der es Werther erscheint. Alles Außen dient dem Bild von Werthers Innerem. Anfänglich, solange der Held noch seiner Umgebung geöffnet ist, schließt der Seelenerguß die liebevoll abgezeichneten Bilder eines ruhigen, harmonischen Daseins in sich ein. Später, je mehr Werther in sich selbst versinkt, verflüchtigen und verzerrten sich die Konturen der Umwelt. Deshalb verlangt die innere Ökonomie des Kunstwerkes, daß ein fingierter Herausgeber der Briefe den Leser aus dem Sog der Wertherschen Stimmung befreit, und es gehört zu den größten Kunstleistungen in deutscher Sprache, wie in den gegen Schluß immer dichter werdenden Herausgeberkommentaren der leidenschaftlich expressiven, monologischen Sprache des Herzens eine sachlich überlegene Sprache des Berichts zur Seite tritt, die sich in der Schilderung der Katastrophe zu einem schneidenden Lapidarstil steigert.

Neben Fernando und Clavigo in der Unbeständigkeit ihres Herzens ist Werther ein starker Mensch. Sein Herz tritt sich selbst und der Welt mit der höchsten Forderung entgegen, und so ist er nicht nur Ausdruck der Empfindsamkeit mit ihrem Selbstgenuß des Gefühls, sondern auch des Sturm und Drang-Titanismus mit seinem Streben nach Entgrenzung und Überschreitung des Ich, ein Verwandter Fausts und Prometheus'. Werther kann sich nicht bescheiden, deshalb ist er, der typische Halbkünstler, unfähig zur künstlerischen Gestaltung, die nicht zuletzt ein Akt der Begrenzung und des Verzichts ist, unfähig auch trotz aller Begabung zu einem Leben ruhigen Wirkens in der Gesellschaft, das immer ein Sich-Schicken und ein Sich-Abfinden mit Gegebenheiten verlangt. Sein Gefühl will die ganze Welt umarmen und durchdringen, alle Bindungen und Vermittlungen überspringen, in der reinen Übereinstimmung von Außen und Innen aufgehen, und er muß in diesem Streben scheitern: All-Einung des Ich ist als lyrische Grenzsituation

situation möglich – Ganymed! –, aber nicht als Lebenshaltung, denn Welt und Gesellschaft sind darauf gegründet, daß sich der Mensch in Schranken und Bedingungen einfügt.

Infolgedessen finden wir Werther von Anfang an in der Haltung des Protests und der Flucht: Wo Götz sich aufreißt, flieht Werther aus der Gesellschaft in die Idylle eines ländlichen Aufenthaltes, und er scheint zunächst Ruhe zu finden, indem er seine Seele in der Natur, in einfachen Menschen und Kindern abspiegelt. Homers gegenständliche epische Welt findet er hier wieder. Da er aber sentimentalischer Betrachter bleibt, findet seine Liebeskraft keine Partnerschaft. Und so wird selbst die Liebe zu Lotte, der Verlobten des Freundes, zum Monolog, in dem sich Werthers Problematik voll ausspricht und verdichtet. Es ist im letzten folgerichtig, daß Werther sich in ein Mädchen verliebt, das er nicht haben kann, weil er aufs «Haben», auf die Verwirklichung der Liebe in der Ehe, gar nicht eingerichtet ist. Wie er blind ist für alle gesellschaftlichen Institutionen, die das Unendliche des Ideals in das Endliche der Wirklichkeit überführen, ist er auch blind für die Institution der Ehe als der praktisch gewordenen, auf Dauer und Treue gegründeten Erfüllung der Liebe, die den Partner und sich selbst als begrenzt bejaht. Werther kennt nur den anderen Pol der Liebe, der sie in die Nähe des Todes rückt, das Aufgehen- und Untergehenwollen in der Ewigkeit des Augenblicks, und so ist denn seine Liebe nichts anderes als die höchste Erscheinungsform seiner Sehnsucht, die Grenzen der Menschheit zu überspringen, die Krise jener Krankheit zum Tode, die im Kern seines Wesens verborgen liegt. Im Geheimsten seines Innern will Werther die Unmöglichkeit der Erfüllung, wie er auch die abermalige Enttäuschung im gesellschaftlichen Leben will, ehe er zum zweitenmal in den Bannkreis Lottes zurückkehrt. Wie er aber im grenzenlosen Vereinigungswillen kein Gegenüber, sondern nur Projektionen seines Ich findet, wird die Welt, erst Spiegel seines Enthusiasmus, nun Spiegel seiner Verzweiflung. Er begegnet in ihr seiner veräußerten, entfremdeten Innerlichkeit. Aus der hellen konturierten Welt Homers sinkt er in die Nebelwelt Ossians. Der Selbstmord wird zur Tat der Selbstbestimmung – eine Deutung, deren Wurzeln über Lessings *Emilia Galotti*, aufgeschlagen auf dem Lesepult Werthers bei seiner Tat, zu Gottscheds Selbstmordtragödie *Der sterbende Cato* zurückreichen. Wer überall auf Schranken stößt, wird zuletzt auch das eigene Dasein als Schranke empfinden. Der Bezug auf *Emilia Galotti* be-

sagt aber noch ein zweites: Wie der alte Galotti nach der Tat, die gegen das Gesetz verstößt, den Richter im Himmel anruft, so sieht Werther seinen Selbstmord, mit dem er gegen die Welt protestiert, zugleich als Heimkehr zum Vatergott, zu dem er unmittelbar sein will. Wer keine Vermittlungen gelten läßt, braucht auch nicht den Vermittler Jesus Christus; er wird sich selbst in seinem Leiden christushaft.

Werthers Hingabe an das Diktat seines Herzens ist nicht zu wechseln mit einer Haltung, die alles haben und alles umsonst haben will. Werther zahlt den vollen Preis. Seine Erscheinung hat etwas Faszinierendes, das die Menschen um ihn, auch und vor allem Lotte, mit Erschütterung wahrnehmen. Diese Faszination liegt in Werthers Elementarerfahrung der Seele, die ihn das je Eigene des Menschen als höchsten Wert erleben läßt: «Mein Herz habe ich allein<sup>140</sup>.» Alle Größe und Gefährdung des Menschen spricht sich aus, der in der Aufklärung aus seinen überkommenen religiösen, geistigen und sozialen Ordnungen herausgetreten ist, und der frühe Glanz der Entdeckung des eigenen Ich liegt auch für uns über der Werther-Gestalt, wie er über der Jugend überhaupt liegt. Werthers Streben über die Grenzen der Menschheit hinaus gehört auch zum besten Teil der Menschheit, selbst wenn es zum Fehlschlag verurteilt ist, und so scheitert im Tod nicht nur Werther an der Welt, sondern auch die Welt an Werther. Werthers Selbstbezug auf Jesus Christus ist nicht nur ein Ausdruck seiner Krankheit, er ist auch objektiv im Horizont des Werkes, dessen Titel – lateinisch *Passio Wertheri adoloscantis* – untergründig auf die Passion hinweist, der Schmerzensmann einer Welt, die Unmittelbarkeit verweigert.

Zum Bleiben ich, zum Scheiden du erkoren,  
Gingst du voran – und hast nicht viel verloren.

So ruft der alte Goethe in seiner *Trilogie der Leidenschaft* der geliebten Gestalt seiner Jugenddichtung zu, die das unglückliche Genie Lenz in seinen *Briefen über die Moralität der Leiden des jungen Werthers* (vorgelesen 1776, veröff. erst 1918) einen «gekreuzigten Prometheus» nennt<sup>141</sup>. Goethe hat kaum einer anderen Figur seiner Dichtung so viel von seinem eigenen Erleben mitgegeben. Dennoch ist das Werk, besonders in der überarbeiteten Form von 1787, ein in sich ruhendes, von den biographischen Bezügen voll abgelöstes Kunstwerk. Denn was Werther nicht kann, das kann sein Schöpfer: von sich Abstand nehmen, entsagen, aus der

Fülle seines Herzens ausgreifen in das vielfältige und reiche Bedingungsgeflecht der Welt, die sich dem Sechszwanzigjährigen im November 1775 mit dem Ruf an den Hof des Herzogs Karl August von Weimar auftut.

## Urfaust

Als Goethe 1775 nach Weimar kommt, bringt er ein unvollendetes dramatisches Werk mit, das in seine dichterischen Anfänge zurückreicht und ihn bis zu seinem Lebensende beschäftigen wird. Es ist das Faustprojekt in der Gestalt des sogenannten *Urfaust*, den wir aus einer erst 1887 entdeckten Abschrift der Weimarer Hofdame Luise von Göchhausen kennen. Schon der *Urfaust* ist eine Summe von Goethes literarischer Existenz. Wie *Götz von Berlichingen* greift *Faust* in die Wende des Mittelalters zur Neuzeit zurück; in die Epoche also, in der sich das moderne Individuum herauszuarbeiten beginnt, das die Stürmer und Dränger zum Ideal und Programm erheben. Wie die dramatischen Literatursatiren Goethes erfaßt die Faustdichtung literarische Möglichkeiten der dramatischen Volkstradition – Knittelvers und Reihungstechnik – und zielt damit, wie der Sturm und Drang überhaupt, auf die Wiedervereinigung von hoher Literatur und Volksliteratur, die sich in derselben Zeit zu trennen beginnen, in der die Fausthandlung spielt. Auch im Stofflichen knüpft Goethe bei der Volksliteratur an. Seine Quellen sind das *Volksbuch von Dr. Faust* (1587) in der Ausgabe eines «Christlich Meynenden» von 1725 und ein altes Puppenspiel, das auf die Dramatisierung des deutschen Fauststoffes durch den elisabethanischen Dramatiker Christopher Marlowe (1564–1593) zurückgeht; Goethe hat das Puppenspiel in seiner Jugend gesehen. So fließt indirekt auch englische Dramenüberlieferung ein, die in Shakespeare für Goethe so maßgeblich geworden ist. Selbst die neue Lyrik Goethes mit ihren Volkslied- und Balladennachklängen ordnet sich dem *Faust* zu. Der *König von Thule* erklingt im Faustdrama und das volksliedhafte *Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer* . . . ; die mittellateinische, in die Geschichte der kirchlichen Volkstradition eingebettete Sequenz *Dies irae, dies illa* des Thomas a Celano (um 1190–1260) wird zitiert und sogar eine Version des Volksmärchens vom Machandelboom, das erst

der romantische Maler Philipp Otto Runge in einer niederdeutschen Fassung aufgezeichnet hat.

Schließlich ist in *Faust* wie in *Werthers Leiden* das Geniethema bis ins Religiöse vorgetrieben, wieder aber nun in der Aufnahme einer breiten Tradition: Der historische Faust, quellenmäßig nur spärlich bezeugt, war eine wunderliche Gestalt, halb Zauberkünstler, halb Gelehrter, durch die Überlieferung verknüpft mit der im 16. Jahrhundert mächtig aufblühenden Pansophie, in der Alchimie und Astronomie, Magie und Theologie, Empirie und Spekulation miteinander verschlungen sind. Der Mikrokosmos des Menschen und der Makrokosmos der Welt, Schöpfung und Offenbarung werden in eine große Analogie gedacht, in der das eine sich durch das andere auslegt, Welterkenntnis zur Menschen- und Gotteserkenntnis wird. Agrippa von Nettesheim und Paracelsus sind eigentümliche Figuren dieses großen Stromes, von dem auch Kepler, Giordano Bruno und Leibniz berührt wurden, der aber am stärksten unter der Schwelle der «offiziellen» und professionellen Wissenschaft fließt, etwa bei Jakob Böhme und in der Böhmenachfolge des radikalen Pietismus, so bei dem schwäbischen Prälaten FRIEDRICH CHRISTOPH OETINGER (1702–1782). Auch die Schriften des schwedischen Naturforschers und theosophischen Visionärs EMANUEL SWEDENBORG (1688–1772) haben in diesen Kreisen eine große Rolle gespielt, denen sich Lavater, Obereit, der Wunderarzt FRANZ ANTON MESMER (1734–1815) mit seinen magnetischen Kuren, der Lavaterfreund JAKOB SARASIN (1724–1802) und andere zuordnen. Im Zirkel der Susanna Katharina von Klettenberg hat auch der junge Goethe während seiner schweren Krankheit nach dem Leipziger Aufenthalt pansophische Studien getrieben, und sein Arzt Dr. Johann Friedrich Metz hat ihn mit mystischen Wundermedizinen behandelt. Noch in Goethes späteren naturwissenschaftlichen Arbeiten mit ihrem Dringen auf ganzheitliche Anschauung der Phänomene, in ihrer Konzentration auf die Gestalt und deren Metamorphosen, in der sinnesphysiologischen Ineinsnahme von Wahrnehmung und Gegenstand, in der Ablehnung von Abstraktion und Quantifizierung\* wirkt dieser Ansatz nach.

Das Motiv des Teufelspaktes, das im Mittelpunkt der Faustüberlieferung steht, gibt es in vielerlei Gestalt bis in die frühmittelalterliche Literatur zurück. Das Charakteristische des Fauststoffes, schon in der eng religiös-moralisierenden Fassung des Volksbu-

ches, besteht darin, daß der Teufelsbund nicht aus Bosheit, sondern aus Maßlosigkeit des Herzens und eines wissensdurstigen Geistes geschlossen wird. Von Faust heißt es, er «name an sich Adlers Flügel, wolte alle Gründ am Himmel und Erden erforschen . . .»<sup>142</sup>. Adam und Eva in der biblischen Schöpfungsmythe, die in Goethes Faustdichtung mannigfach anklingt, werden verführt, vom Baum der Erkenntnis zu essen und sein zu wollen wie Gott. Faust drängt von sich aus in diese Richtung, und hier setzt die aufklärerisch-emanzipatorische Bearbeitung des Stoffes in Lessings Faustfragment an. Wer um der Welterkenntnis willen mit dem Teufel paktiert, verfehlt den Weg, aber nicht das Ziel, und so denkt Lessing auch an eine Rettung seines Helden.

Im *Urfaust* sind Teufelspakt und die von Goethe erfundene Teufelswette nicht ausgeführt. Da auch der dreifache Eingang von *Zueignung*, *Vorspiel auf dem Theater* und *Prolog im Himmel* noch fehlt, tritt die Faustgestalt unvermittelt übermächtig auf, nicht mehr nur, wie bei Lessing, ein Wahrheit und Erkenntnis Suchender, vielmehr die höchste Verkörperung des Sturm und Drang-Genies, das sein Ich zum All erweitern will. Fühlen, Denken und Tun, Anschauen und Hervorbringen, Welterfahrung und Selbsterfahrung sollen eins sein, wie sie in Gott eins sind. Faust will *unbedingt* sein und unbedingt *sein*. Deshalb hat die Wissenschaft mit ihrer Abstraktion für den Gelehrten Faust keine Erfüllungen bereit; er drängt zur magischen, das heißt ganzheitlich-analogischen Anschauung des Makrokosmos und über sie hinaus in der Beschwörung des Erdgeistes zur unmittelbaren Teilhabe am Lebensprozeß selbst. Aber ist schon die Wendung vom Makrokosmos zum Erdgeist eine Beschränkung, ein Verzicht auf Totalität um der Intensität willen, so wird Faust noch vom Erdgeist zurückgeworfen, weil auch Welterfahrung im Tun und Leiden dem Menschen nur im einzelnen, nicht im ganzen zukommt. Die Erhörung des zurückgestoßenen Faust liegt darin, daß er vom Erdgeist auf den Erfahrungsweg gewiesen wird. Faust bricht aus dem «Kerker» des Studierzimmers, der tiefen Nacht der Einsamkeit und Weltlosigkeit auf die Straße des Weltdurchganges, in den Garten der Liebesidylle aus. In der Mitte des Stückes betritt Faust einen anderen «Kerker» voller Seligkeit, Gretchens Kammer, aber am Ende des *Urfaust* ist eine noch schrecklichere Nacht, schließt sich ein noch schlimmerer Kerker, herrscht die grauenvolle Einsamkeit des Wahnsinns, von Gretchen, Fausts Opfer, erlitten.

Die Gretchentragödie steht beim *Urfaust* in der Handlung unverbunden neben der Szenenfolge um das Genie im Studierzimmer, dessen Begegnung mit dem Erdgeist variierend in den Gesprächen zwischen Faust und seinem Famulus Wagner und zwischen dem Schüler und Mephistopheles gespiegelt wird, wobei der Teufel ohne jede Einführung plötzlich da ist. Wie der Theoretiker Faust auf die Praxisfülle des Erdgeists trifft, so der gelehrte Pedant Wagner auf den Abglanz dieser Praxis in Faust, so der naiv wissenschaftsgläubige Student auf die zynische Weltkenntnis Mephistos. Wieso wird ein Teufel Fausts Begleiter auf dem vom Erdgeist gewiesenen Erfahrungsweg; wieso sein Vermittler zur Welt? Weil Fausts Übergang aus dem Raum der gedachten und gefühlten Möglichkeiten zur Realität in dem Maße auf deren Widerständigkeit treffen, in dem Maße in Schuld führen muß, in dem sein Titanismus über die dem Menschen gesetzten Grenzen hinausdrängt. Mephistopheles ist das Böse, das dem Versuch der Selbstvergötterung anhaftet, bei dem die Welt, auch der Nebenmensch, zum Medium der Selbsterfahrung wird. Mephistopheles ist aber auch der Widerspruchsgeist, der Faust aus allen Beruhigungsversuchen in geistigen Vorwegnahmen in die Faktizität als die letzte Konsequenz seines Denkens und Wollens treibt. Auerbachs Keller zeigt, wie kopfüber Faust aus seinem geistigen Traum von der Welt in die brutale Materialität stürzt. Bald werden die Widersprüche, die er bisher reflektiert hat, ihn zerreißen und als Schuldigen zurücklassen. Bald wird das Tierische – wie bei *Satyros* – aus seiner übermenschlichen Umarmung der Welt herausbrechen: als Egoismus der Sinnlichkeit noch in seinen höchsten Aufschwüngen. Bald wird aber auch deutlich werden, daß Fausts Titanismus, sofern er in seinem Gottgleichheitsanspruch wie in seiner Weltumarmungssehnsucht einen Liebesgrund der Welt und – selbst noch in der Verzweiflung – eine Herrlichkeit des Lebens meint, von Mephistopheles weder gefaßt noch gehalten werden kann.

Obwohl die Handlungsbrücke zur Gretchentragödie fehlt, ist die innere Verbindung zur metaphysischen Tragödie Fausts erkennbar. Sie läßt sich zunächst allgemein aus Goethes Konzeption des Genies ableiten, die von Herder kommt: Immer wieder, in *Wandlers Sturmlied* und *Schwager Kronos*, in der Idylle *Der Wandrer* und in den *Leiden des jungen Werthers* hat Goethe den Rückbezug des Genies auf das Volk, die polare Zusammengehörigkeit von Geist und Natur, sentimentalischer Sehnsucht und naivem Dasein



als Eintritt des Wandrers in die Idylle gestaltet – ein Thema, das bis in seine letzte Schaffensphase reicht. Was Faust haben will: das extensive Ganze, den Vereinigungs- und Realisierungspunkt aller Möglichkeiten des Fühlens, Tuns, Anschauens, Handelns usw., das hat Gretchen intensiv auf der Stufe einer noch vorbewußten und vorpersonalen Menschheit. Deshalb muß Faust Gretchen lieben als Präfiguration des Zieles, auf das er ins Unendliche hinstrebt, aber Gretchen muß auch Faust lieben, sofern in dieser Präfiguration ja der Verweis auf das im Unendlichen liegende Ziel enthalten ist. In ihr liebt die Natur den Geist, der sie erweckt und deutet. Die Liebe aber ist die Form ihrer Begegnung, weil sie die menschliche Weise ist, das zu erfüllen, was Faust in übermenschlicher Weise ersehnt: Schranken der Person und Situation zu sprengen, ganz, ewig und alles zu sein. Sie ist darüber hinaus auch deshalb die Form ihrer Begegnung, weil, ohne daß Faust das voll begriffe, das Göttliche, dem er zustrebt, nicht primär Omnipotenz, sondern Liebe ist, aus der erst die Omnipotenz fließt.

So muß Faust auf seinem Weg zur Liebeserfahrung kommen, und er muß diese Erfahrung in einer zugleich höchst reichen und höchst zerstörenden Weise machen: Reich, weil seine Sehnsucht zum Ganzen so titanisch groß ist, zerstörend, weil seine Tendenz zur Vergötterung noch in der Hingabe rücksichtslos ihn selbst meint. Er weiß nicht, daß die Liebe im anderen nicht nur Entgrenzung, sondern auch Begrenzung sucht und daß darin der Bedingungsrahmen, der sich im menschlichen Leben um den unbedingten Augenblick der Liebe legt, ihr Wesen tiefer und genauer erfäßt als sein emphatisches und zugleich trostloses Programm:

Sich hinzugeben ganz und eine Wonne

Zu fühlen, die ewig sein muß!

Ewig! – Ihr Ende würde Verzweiflung sein.

So vernichtet Faust Gretchens idyllische Welt, eingespannt zwischen Kammer und Garten, Brunnen, Kirche und Stadtmauer; so vernichtet Faust Gretchen selbst, die durch ihn zur Tötung der Mutter und des von Faust empfangenen Kindes kommt und in Wahnsinn fällt, ehe der Henker sie holt. So läßt Fausts Liebe aber auch Gretchen als Gestalt erst wirklich werden, indem er sie über ihre Grenzen hinausreißt und zerstört, seine eigene Unbedingtheit als Unbedingtheit der Hingabe in sie pflanzt.

Die Idylle ist Idylle erst in Fausts Deutung ihres Lebens, wäh-

rend Gretchens reale Umwelt von vornherein schwere Widersprüche aufweist – am deutlichsten in der Zentralstellung der Kuppelerin, statt der Mutter, und in Gretchens problematischer, halb ahnungsloser, halb affizierbarer Vertrautheit mit ihr. Sie *wird* reine Natur in einem Moment ihres Weges zum Bewußtsein, der im lyrischen Augenblick von Gretchens in sich kreisendem Spinnlied zur Sprache kommt – mit der ungeheuren, später von Goethe eliminierten Kühnheit:

Mein Schoß, Gott  
Drängt sich nach ihm hin . . .

Sie kommt zu sich in der Fraglosigkeit ihres Entspringens aus gelebten konkreten Bindungen, die auch Schuld ist. Sie wird verantwortlich als Schuldige und bewußt im Zerschneiden ihres Bewußtseins, das in diesem Zerschneiden schließlich über Fausts Bewußtsein hinausgeht, weil ihres, wo er auf Ausflüchte und Entschuldigungen sinnt, zerschneidend den radikalen Widerspruch der Lage einfängt: Faust Mörder, Verführer, Liebender, sie Mörderin, Verführte und Liebende, schuldig und gerechtfertigt durch das Beste in ihr, denn ihre Schuld fließt aus der grenzenlosen Hingabe und nicht, wie bei Faust, aus dem grenzenlosen Selbstverwirklichungswillen. Deshalb kann Gretchen in der Zerstörung durch Faust das werden, was er in ihr imaginiert: Vereinigungsglied zwischen Himmel und Erde, der «Engel», in dem die göttliche Liebe den liebend-lieblosen, auf Gott bezogenen und gottlosen Faust anruft. Auch wenn der *Urfaust* in der Kerkerszene eine harte, hoch expressive Prosa erklingen läßt, die, neben einigen anderen Glättungen, in der klassischen Fassung in balladeske Reimverse abgetönt wird, auch wenn in der Erstfassung noch nicht die Stimme von oben: «ist gerettet» ausspricht, ist in Gretchens Überantwortung an die Engel im Gericht Gottes, mit der sie am Ende aus dem Wahnsinn auftaucht, die Gnade da und im verhallenden Ruf: «Heinrich! Heinrich!» auch die göttliche Liebe, wie sie bei Goethe gedacht oder besser nur im Gleichnis faßbar geahnt ist: nicht als die eines jenseitigen Schöpfers, sondern als eine Quelle des Lebens, von der ausfließend und in die zurückfließend in einer unaufhörlichen gegenläufigen Bewegung die Welt besteht. In dieser Konzeption ist die Tragik des *Werther* und des *Götz* aufgehoben, aber nicht entschärft – sie ist das Moment, in dem das Sein Entfer-

nung vom Ursprung, das Individuelle Vereinzelung vom Ganzen ist. In dieser Ausgangskonzeption sind aber auch alle späteren Metamorphosen des Werkes schon als Möglichkeiten enthalten.