

Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock

*Vom Späthumanismus
zur Frühaufklärung
1570–1740*

von
Volker Meid

Verlag C. H. Beck München

Dieser Band ist zugleich Band V der
Geschichte der deutschen Literatur
von den Anfängen bis zur Gegenwart
begründet von
Helmut de Boor †
und Richard Newald †

412 067 5
Bibliothek
Deutsche Philologie & Komparatistik
Universität München

750-7415

GE
4001
B724
-5
12

© Verlag C.H. Beck oHG, München 2009
Satz: ottomedien, Darmstadt
Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
(hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff)
Printed in Germany
ISBN 978 3 406 58757 3

www.beck.de

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort XIII

EPOCHE

I. Das Deutsche Reich im 17. und frühen 18. Jahrhundert	3
1. Verfassung, Politik und Konfession	3
2. Ein Jahrhundert der Kriege	6
3. Absolutismus	10
4. Staat und Gesellschaft	14
Die ständische Gesellschaft 14 · Der Hof 17 ·	
Konflikte: Aufstände, soziale Unruhen, Verfolgungen 19	
II. Literarisches Leben	24
1. Literaturlandschaften und städtische Zentren	24
2. Sprachgesellschaften	31
3. Autor – Buchmarkt – Publikum	39
Autor 39 · Buchmarkt 41 · <i>Publizistische Medien</i> 43 ·	
Publikum 46	
4. Zensur	49
III. Bildung, Wissen: Institutionen, Themen, Methoden der	
Welterfassung	52
1. Institutionelle Voraussetzungen	52
Schulwesen 52 · Universitäten 55	
2. Themen	58
Neustoizismus 58 · Politische Klugheit: Moral und Politik 60 ·	
Affektenlehren 62 · Natur 64	
3. Methoden der Weltaneignung und Wissensorganisation ...	66
Sprache 66 · Emblematik 70 · Rhetorik und Poetik 73 ·	
Ordnungssysteme 76	

DIE LITERARISCHE SITUATION UM 1600 UND DIE LITERATURREFORM

I. Die literarische Situation um 1600	83
1. Neulateinische Literatur	84

II. <CRITISCHE DICHTKUNST>: POETIK UND LITERATUR IM GEIST DER AUFKLÄRUNG

1. Gottscheds Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen

Die Attacke Lessings im 17. Literaturbrief (1759) und Goethes anekdotische Erzählung vom Besuch beim alten Gottsched im 7. Buch von *Dichtung und Wahrheit* (Bd. 2, 1812) haben maßgeblich zu einem lang tradierten negativen Bild Gottscheds als Repräsentanten einer «wässrigen, weitschweifigen, nullen Epoche» beigetragen. Diese Kritik Goethes mag für Gottscheds dichterisches Werk – und das vieler seiner Zeitgenossen – zutreffen, das gewiß nicht gerettet zu werden verdient, verschließt aber die Augen vor seiner bedeutenden geschichtlichen Leistung als Poetiker, als Propagandist eines literarischen Theaters, als lebenspraktischer Aufklärer und als Vermittler der Grundlagen der Aufklärungsphilosophie. Als Sprachwissenschaftler fand er mit der vielfach neu aufgelegten und bearbeiteten *Grundlegung einer Deutschen Sprachkunst* (1748) auch in den katholischen Territorien Beachtung und trug mit seinem Werk wesentlich zur Durchsetzung einer einheitlichen deutschen Hochsprache bei.

Johann Christoph Gottsched (1700 Juditten bei Königsberg – 1766 Leipzig) stammte aus einer Pfarrersfamilie und schrieb sich bereits 1714 zum Theologiestudium an der Königsberger Universität ein, beschäftigte sich jedoch bald unter dem Einfluß des Leibniz-Wolffschen Rationalismus mit Poetik, Rhetorik, Philosophie, klassischer Philologie, Mathematik und den Naturwissenschaften. 1723 wurde er zum Magister promoviert; der drohenden Zwangsrekrutierung durch preußische Werber entzog sich der großgewachsene Gottsched im Januar 1724 durch die Flucht nach Leipzig. Hier etablierte er sich, gefördert u. a. durch Johann Burkhard Mencke, in der Stadt und an der Universität (seit 1725 Vorlesungen über Schöne Wissenschaften und die Philosophie Wolffs, 1729 Ernennung zum – unbesoldeten – außerordentlichen Professor für Poesie, 1734 ordentlicher Professor für Logik und Metaphysik). Mencke führte ihn in die Teutschübende Poetische Gesellschaft (ab 1727 Deutsche Gesellschaft) ein, die Literatur- und Sprachpflege mit patriotischen und moralischen Zielsetzungen verband und in der Gottsched bald eine führende Rolle spielte. Daneben entfaltete er als Herausgeber (Moralische Wochenschriften, gelehrte Zeitschriften, Anthologien, Editionen älterer Literaturwerke), Übersetzer und Verfasser zahlreicher Lehrbücher sowie anderer Schriften eine breite publizistische Wirksamkeit und machte die Reform des Theaters zu einem wesentlichen Element seines aufklärerischen Kultur- und Literaturprogramms. Seine führende Stellung als literarischer Gesetzgeber Deutschlands wurde dann im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung mit Bodmer und Breitinger von 1740 an zunehmend in Frage gestellt.

Wesentlichen Anteil an Gottscheds literarisch-pädagogischen Unternehmungen hatte Luise Kulmus (1713 Danzig – 1762 Leipzig), die er 1729 kennengelernt hatte (Heirat 1735). So war sie maßgeblich an der Übersetzung der englischen Moralischen Wochenschriften *The Spectator* (*Der Zuschauer*, 1739–43) und *The Guardian* (*Der Aufseher oder Vormund*, 1745) beteiligt und arbeitete u. a. an der deutschen Fassung von Pierre Bayles *Historischem und Critischem Wörterbuch* (1741–44) sowie an der Sammlung der dramatischen Mustertexte *Die Deutsche Schaubühne* (1741–45) mit. Bereits vor ihrer Heirat war sie mit Übersetzungen hervorgetreten, später folgte noch u. a. die deutsche Fassung von Herrn Alexander Popens *Lockenraub* (1744). Mit ihren erfolgreichen Lustspielen begründete sie die Sächsische Typenkomödie.

In der Vorrede zu den *Ersten Gründen Der Gesamten Weltweisheit* (1733–34) schreibt Gottsched über die Wirkung der Lektüre von Leibniz' *Theodizee* und Wolffs *Vernünfftigen Gedancken Von Gott, Der Welt und der Seele des Menschen* auf den jungen Königsberger Studenten. Während er in der *Theodizee* «hundert Scrupel [...] aufgelöset fand, die mich in allerley Materien beunruhiget hatten», so habe Wolffs Philosophie seinem Denken letztlich festen Halt gegeben, wenn er auch in einigen Punkten «nicht völlig seiner Meynung habe beypflichten können»: «Hier gieng mirs nun wie einem, der aus einem wilden Meere wiederwärtiger Meynungen in einen sichern Hafen einläuft und nach vielem Wallen und Schweben, endlich auf ein festes Land zu stehen kommt.» Diese frühe Prägung durch die Philosophie Wolffs und Leibniz' bestimmte nicht nur Gottscheds philosophische Vorlesungen und Arbeiten, sondern steht auch hinter seinem Konzept einer philosophisch fundierten Poetik. Seine späteren Schweizer Kontrahenten Bodmer und Breitinger beriefen sich ebenfalls auf Wolff. Auch Alexander Gottlieb Baumgarten, der Begründer der Ästhetik als selbständiger Disziplin (*Aesthetica*, 1750–58), war durch die Schule der Wolffschen Philosophie gegangen.

Zwar hatte Wolff keine Poetik geschrieben, aber die Methodik seiner Schriften und die Etablierung der Philosophie als unabhängiger, eigenständiger Disziplin und als Grundlage aller Wissenschaften ermöglichten eine neue Sicht auch auf die Kunst. Da die Philosophie – so Gottsched in seiner Einleitung zum theoretischen Teil der *Weltweisheit* – «die ersten Grundsätze aller übrigen Künste und Wissenschaften in sich» hält, sind spezifische Aussagen über die Kunst von allgemeinen philosophischen Prinzipien abzuleiten. Darüber hinaus berührt Wolff selbst an einigen Stellen für Kunst und Literatur relevante Themen, etwa wenn er in den «Anmerkungen» zu den *Vernünfftigen Gedancken Von Gott, Der Welt und der Seele des Menschen* über Witz bzw. Ingenium, Einbildungskraft, Gedächtnis und Scharfsinn reflektiert:

«Witz oder Ingenium erfordert eine gute Einbildungs-Krafft und Gedächtniß, wie jederman aus der Erfahrung zugestehet, und man auch findet, daß Leute von einem grossen Ingenio alles für die Imagination sehr lebhaft vorzustellen wissen,

und daher die Leute in ihrem Vortrage sehr einnehmen können. Allein wo keine Scharffsinnigkeit dabey ist, da ist nur ein gemeines Ingenium [...]. Hingegen wo sich Scharffsinnigkeit darzu gesellet, da siehet man verborgene Aehnlichkeiten ein, und nimmet der Witz mit der Scharffsinnigkeit und Tieffsinnigkeit zu. Was ich von dem Witze gelehret habe, dienet nicht allein die Redner und Poeten, auch Comödien- und Tragödien-Schreiber, sondern auch selbst die Autores, welche die Disciplinen und dahin gehörige Sachen beschrieben, zu beurtheilen, und bey den Erfindern und ihren Erfindungen hat man auch darauf gesehen. Ja, wenn man die Regeln der Redner-Kunst, der Poesie, der Kunst zu erfinden, demonstrativisch untersuchen sollte, so würde man auch nöthig haben, unterweilen diese Gründe zu brauchen.» (Zitiert nach ⁴1740, § 320)

Bei der Einbildungskraft unterscheidet Wolff zwischen dem bloßen Erinnerungsvermögen und der kombinatorischen Fähigkeit, sich noch niemals Empfundenes, Gedachtes oder Gesehenes vorzustellen. Diese äußert sich wiederum in zwei Formen. Die erste, von Wolff entschieden verworfene «Manier» basiere auf leerer Einbildung und bestehe darin, aus verschiedenen wirklich oder im Bild gesehenen Versatzstücken nicht mögliche Dinge zu erdichten wie z. B. «die Gestalt der Melusine, so halb Mensch und Fisch ist», oder «die seltsame Gestalten der heydnischen Götter und dergleichen». Dagegen stehen die «vernünftigen» Fiktionen, die sich an die Möglichkeit des Erdachten binden: Diese «andere Manier der Einbildungs-Kraft Dinge hervorzubringen, die sie niemahls gesehen, bedienet sich des Satzes des zureichenden Grundes, und bringet Bilder hervor, darinnen Wahrheit ist». Da «andere Welten» mit einem anderen Zusammenhang der Dinge möglich sind, ist auch gegen ihre dichterische Darstellung nichts einzuwenden, sofern diese im Rahmen der gegebenen Voraussetzungen widerspruchsfrei bleibt, also dem Gebot der Wahrscheinlichkeit gehorcht. Wolff erläutert das am Beispiel der «erdichteten Geschichten, die man Romainen zu nennen pfelet» (*Vernünftige Gedancken Von Gott, Der Welt und der Seele des Menschen*; Zitate nach ¹¹1751, §§ 242, 245, 571).

Die Aufklärungspoetiker, allen voran Gottsched, knüpfen immer wieder an diese Überlegungen an, die mit dem Konzept von den möglichen Welten den Weg zu einer mit der Vernunft übereinstimmenden Fiktionalität weisen und natürlich auch Unterschiede in der Auslegung zulassen. Gottsched bezieht sich ausdrücklich auf Wolff, wenn er im vierten Kapitel seiner *Critischen Dichtkunst* den Begriff «Fabel», gemeint ist die fiktionale Handlung, mit moralisierendem Einschlag so erläutert:

«Ich glaube derowegen, eine Fabel am besten zu beschreiben, wenn ich sage: sie sey die Erzählung einer unter gewissen Umständen möglichen, aber nicht wirklich vorgefallenen Begebenheit, darunter eine nützliche moralische Wahrheit verborgen liegt. Philosophisch könnte man sagen, sie sey eine Geschichte aus einer andern Welt. Denn da man sich in der Metaphysik die Welt als eine Reihe möglicher Dinge vorstellen muß; außer derjenigen aber, die wir wirklich vor Augen sehen,

noch viel andre dergleichen Reihen gedacht werden können: so sieht man, daß eigentlich alle Begebenheiten, die in unserm Zusammenhange wirklich vorhandener Dinge nicht geschehen, an sich selbst aber nichts Widersprechendes in sich haben, und also unter gewissen Bedingungen möglich sind, in einer andern Welt zu Hause gehören, und Theile davon ausmachen. Herr von Wolf hat selbst, wo mir recht ist, an einem gewissen Orte seiner philosophischen Schriften gesagt: daß ein wohlgeschriebener Roman, das ist ein solcher, der nichts widersprechendes enthält, für eine Historie aus einer andern Welt anzusehen sey. Was er nun von Romanen sagt, das kann mit gleichen Recht von allen Fabeln gesagt werden.» (Text, wie die folgenden Zitate, nach ⁴1751)

Gottscheds Poetik erschien zur Herbstmesse 1729, vordatiert auf 1730, unter einem Titel, der einerseits den philosophischen Anspruch erkennen läßt, andererseits die Tradition der humanistischen Poetiken weiterführt: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen; Darinnen erstlich die allgemeinen Regeln der Poesie, hernach alle besondere Gattungen der Gedichte, abgehandelt und mit Exempeln erläutert werden: Überall aber gezeigt wird Daß das innere Wesen der Poesie in einer Nachahmung der Natur bestehe. Anstatt einer Einleitung ist Horatii Dichtkunst in deutsche Verse übersetzt, und mit Anmerckungen erläutert.* Im Kapitel «Von dem Character eines Poeten» spricht Gottsched – sicher auch pro domo – davon, daß man die zu einem wahren Dichter zugehörigen Eigenschaften von denen lernen müsse, «die das innere Wesen der Poesie eingesehen; die Regeln der Vollkommenheit, daraus ihre Schönheiten entstehen, erforschet haben, und also von allem, was sie an einem Gedichte loben und schelten, den gehörigen Grund anzuzeigen wissen». Da die gründliche Erkenntnis aller Dinge Philosophie genannt wird, kann nur ein Philosoph derartiges leisten: «aber ein solcher Philosoph, der von der Poesie philosophiren kann». Gottsched nennt ihn einen «Criticus»: «Dadurch verstehe ich nämlich nichts anders, als einen Gelehrten, der von freyen Künsten philosophiren, oder Grund anzeigen kann» – und also zu einer *Critischen Dichtkunst* fähig ist.

Der allgemeine Teil der Poetik beginnt mit einem historischen Abriss («Vom Ursprunge und Wachstume der Poesie überhaupt»). Ihm folgen Kapitel über den Charakter und den guten Geschmack eines Poeten, wobei der Abschnitt über den Charakter im Zusammenhang mit dem großen «Criticus» Aristoteles bereits Hinweise auf die Nachahmung der Natur als Grundprinzip der Künste enthält. Schließlich kommt Gottsched in den Kapiteln vier bis sechs zu den zentralen Fragen der Aufklärungspoetik: «Von den dreyen Gattungen der poetischen Nachahmung, und insonderheit von der Fabel», «Von dem Wunderbaren in der Poesie» und «Von der Wahrscheinlichkeit in der Poesie». In den übrigen sechs Kapiteln dieses Teils widmet sich Gottsched sprachlichen, metrischen und stilistischen Fragen sowie der rhetorischen Figurenlehre. Der zweite Teil mit der Darstellung der einzelnen Gattungen wurde in den Neuauflagen (1737, 1742, 1751) jeweils beträchtlich erweitert, u. a. 1751 um das Kapitel «Von milesischen Fabeln, Ritterbüchern und Romanen». Dieser zweite Teil handelt mit bedeutender Literaturkennt-

nis im umfangreicheren ersten Abschnitt «Von den Gedichten, die von den Alten erfunden worden», im zweiten «Von Gedichten, die in neueren Zeiten erfunden worden» (wobei auch sehr ausführlich von der Oper und den Gründen, warum sie als seriöse Gattung nicht in Betracht kommt, die Rede ist).

Dichtung beruht auf überzeitlichen Regeln, die «sich auf die unveränderliche Natur des Menschen, und auf die gesunde Vernunft» gründen. Das wichtigste Prinzip ist das der Nachahmung der Natur, verstanden allerdings nicht als unmittelbare, naturalistische Abbildung der Realität, sondern auf die vernünftigen und unveränderlichen Gesetze der Natur bezogen. Aus diesem «wahren aristotelischen Grundsatz» der Nachahmung ließen sich «alle übrige Regeln der Dichtkunst» herleiten, «andere willkürliche Grillen aber dadurch vom Parnaß» verbannen, heißt es in Gottscheds «Nachricht von des Verfassers ersten Schriften, bis zum 1734sten Jahre» in der Vorrede zum praktischen Teil der *Weltweisheit* (Ausgabe von 1756).

Der Dichter ist demnach, wie es in der *Critischen Dichtkunst* heißt, ein «geschickter Nachahmer aller natürlichen Dinge». Er benötigt «eine starke Einbildungskraft, viel Scharfsinnigkeit und einen großen Witz schon von Natur [...], wenn er den Namen eines Dichters mit Recht führen will». Die Definitionen – «Dieser Witz ist eine Gemüthskraft, welche die Aehnlichkeiten der Dingen leicht wahrnehmen» kann usw. – schließen an Wolff an. Zu dem dichterischen Naturell müssen «Kunst und Gelehrsamkeit» sowie «eine gründliche Erkenntniß des Menschen» hinzukommen, denn ein «Poet ahmet hauptsächlich die Handlungen der Menschen nach, die von ihrem freyen Willen herrühren, und vielmals aus den verschiedenen Neigungen des Gemüths und heftigen Affecten ihren Ursprung haben». Außerdem ist eine starke «Beurtheilungskraft» (*iudicium*) auf der Basis der gesunden Vernunft als kritisches Regulativ gefordert, um eine «gar zu hitzige Einbildungskraft» bzw. «das Feuer der Phantasie» zu zähmen. Zu den verschiedenen Eigenschaften des Verstandes muß aber auch noch die moralische Eignung des Poeten hinzukommen («soll er auch von rechtswegen ein ehrliches und tugendliebendes Gemüth haben»), um bei der Nachahmung menschlicher Handlungen nicht die moralisierende Funktion der Dichtung aus den Augen zu verlieren.

Unter den drei Arten der Nachahmung (von Dingen, Personen und Handlungen) nimmt die «Fabel», die fiktive Handlung, als «der Ursprung und die Seele der ganzen Dichtkunst» die oberste Stelle ein. Neben der oben zitierten allgemeinen Definition findet sich hier nach zahlreichen Unterscheidungen verschiedener Arten von Fabeln auch die berüchtigtste der Stellen, in denen die Theorie in eine platte Anweisungspoetik alten Stils übergeht: «Wie greift man indessen die Sache an, wenn man gesonnen ist, als ein Poet, ein Gedicht oder eine Fabel zu machen? [...] Zu aller-

erst wähle man sich einen lehrreichen moralischen Satz, der in dem ganzen Gedichte zum Grunde liegen soll, nach Beschaffenheit der Absichten, die man sich zu erlangen, vorgenommen. Hierzu ersinne man sich eine ganz allgemeine Begebenheit, worinn eine Handlung vorkömmt, daran dieser erwählte Lehrsatz sehr augenscheinlich in die Sinne fällt.» Dieses Konzept allerdings ist keine Erfindung Gottscheds, sondern geht auf den französischen Theoretiker Père René Le Bossu zurück (*Traité du poème épique*, 1675). Wenn dann in den folgenden Kapiteln ein enger Wahrscheinlichkeitsbegriff – «die Aehnlichkeit des Erdichteten, mit dem, was wirklich zu geschehen pflegt; oder die Uebereinstimmung der Fabel mit der Natur» – dem «Wunderbaren» nur wenig Raum läßt, so ist der Punkt berührt, an dem sich die künftigen Auseinandersetzungen, der Literaturstreit zwischen Gottsched und den Schweizern Bodmer und Breitinger bzw. deren jeweiligen Anhängern, entzünden sollten, ohne daß freilich die Grundprinzipien Nachahmung der Natur und Wahrscheinlichkeit in Frage gestellt worden wären. Allerdings bleibt es trotz seiner schulmeisterlichen Tendenzen Gottscheds Verdienst, als erster ein System der Literatur nach Gesichtspunkten der aufklärerischen Philosophie und Kritik entworfen zu haben. Als sich, auch durch seine Leistung, neue Entwicklungen anbahnten, beharrte er kompromißlos auf seinen rigiden Ansichten und wurde so zu einer tragischen Figur.

2. Theaterreform

Lessing spricht im 17. Literaturbrief vom 16. 2. 1759 Gottsched jegliche Verdienste um die deutsche Schaubühne ab: «Es wäre zu wünschen, daß sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte. Seine vermeintlichen Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten, oder sind wahre Verschlimmerungen.» Diese vielzitierte Polemik wird Gottsched nicht gerecht, der einer neuen Literarisierung des Theaters den Weg bahnte und eine jüngere Generation von z. T. durchaus erfolgreichen Theaterautoren für seine Ziele gewinnen konnte. Daß Gottsched mit seiner Reform zugleich auch, symbolisiert in der Vertreibung des Harlekins von der Bühne (1737), die Reinigung des Theaters von seinen sinnlichen, anarchischen oder – wenn man das so bezeichnen will – «karnevalesken» Elementen betrieb, steht zweifellos auf der Verlustseite. Doch ist die Domestizierung des Theaters zur moralischen Anstalt keineswegs eine Erfindung Gottscheds, sondern sie bildet seit den humanistischen und reformatorischen bzw. gegenreformatorischen Bemühungen um das Drama eine Konstante, die auch für das barocke Kunst- bzw. Schuldrama und seine Poetik charakteristisch ist. Gottsched setzt diese Tradition fort, nun verbunden mit einem spezifisch aufklärerisch-päd-

agogischen Konzept von Literatur und Theater, das auf die Verbreitung und Durchsetzung bürgerlicher Tugendnormen zielt. Daß diese dezidiert bürgerlichen Intentionen mit Hilfe klassizistisch-höfischer Kunstformen wie der Tragödie verfolgt werden, verweist auf die Widersprüche dieser Literaturauffassung.

Die Begegnung mit dem Theater der Komödiantentruppen gehört zu den ersten Theatererfahrungen Gottscheds und ist Ausgangspunkt seiner Bemühungen um eine «Verbesserung der deutschen Schaubühne». Was er nach seiner Ankunft 1724 in Leipzig durch die «privilegierten Dresdenschen Hofkomödianten» zu sehen bekam, beschreibt er in der Vorrede zum *Sterbenden Cato* (1732). Er erkannte, nachdem sein «Verlangen» nach der für ihn neuen Kunstform durch den Besuch mehrerer Aufführungen gestillt war, «die große Verwirrung [...], darin diese Schaubühne steckte»: «Lauter schwülstige und mit Harlekins Lustbarkeiten untermengte Haupt- und Staatsaktionen, lauter unnatürliche Romanstreiche und Liebeswirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und Zoten waren dasjenige, so man daselbst zu sehen bekam.» Nur ein einziges Stück, *Der Streit zwischen Liebe und Ehre oder Roderich und Chimene* (d. i. Corneilles *Cid*), wenn auch «nur in ungebundener Rede übersetzt», habe ihm gefallen und ihm «den großen Unterscheid zwischen einem ordentlichen Schauspiele und einer regellosen Vorstellung der seltsamsten Verwirrungen auf eine sehr empfindliche Weise» gezeigt.

Beim Schauspiel hält Gottsched eine «Verbesserung» für möglich und wünschenswert. Das gilt nicht für sein theatralisches Haßobjekt, die Oper, die spätestens seit der Jahrhundertwende vorherrschende höfische Theaterform. Seine polemische Kritik hat neben der heftigen persönlichen Abneigung gegen diese Kunstform wohl auch noch einen anderen Grund: Sie ist zugleich ein strategisches Manöver, eine Konzession an die verbreitete protestantische Theaterfeindschaft. Indem Gottsched alle theaterkritischen Argumente auf die Oper häuft und dazu für obrigkeitliche Verbote dieser zum Laster verführenden sinnlichen Kunst plädiert, treten die erzieherischen Qualitäten des reformierten, von Verirrungen wie dem Harlekin «gereinigten» Sprechtheaters um so stärker hervor. Die Oper dagegen ist nicht reformierbar, wie die polemischen Darstellungen in seiner Moralischen Wochenschrift *Der Biedermann* Ende 1728 und Anfang 1729 implizieren. Opern sind ein einziger Anschlag auf die Tugend und können in ihrer Regellosigkeit, Unnatur und Unmoral weder als Tragödien noch als Komödien gelten: «Alle Opern sind ja von Anfang bis zum Ende mit verliebten Romanstreichen angefüllt. Die geile Liebe unzüchtiger Personen ist ja das einzige, wovon die Schau-Plätze erschallen. Die wahre tugendhafte Verbindung zweyer Gemüther, würde lange nicht Reizungen genug haben, auf einer Opern-Bühne zu prangen. Man sage also was man will; die Opern sind weder musicalische Tragödien noch musicalische Comödien zu nennen. Sie thun der Republic soviel Schaden, als jene ihr Nutzen bringen, wenn sie nur unter der Aufsicht verständiger Leute gespielt werden. Sie sollten also von rechtswegen gar nicht geduldet werden.»

Die Möglichkeit, die Theaterpraxis zu reformieren, ergab sich durch die Zusammenarbeit mit der Schauspieltruppe von Caroline und Johann Neuber, die daran interessiert waren, «das bisherige Chaos abzuschaffen und die deutsche Komödie auf den Fuß der französischen zu setzen». Durch Übersetzungen vor allem französischer Schauspiele und durch eigene Versuche sorgten Gottsched, Luise Gottsched und verschiedene Mitglieder der Leipziger Deutschen Gesellschaft dafür, daß das Repertoire der Truppe durch «regelmäßige Tragödien in Versen» und durch Lustspiele bereichert wurde, über deren Grundsätze Gottscheds Poetik Auskunft gab. Gottsched selbst hatte mit dem 1731 zuerst aufgeführten *Sterbenden Cato* (Druck 1732, ¹⁰1757), einer steifen Kompilation aus Cato-Dramen von Joseph Addison (1713) und François Deschamps (1715), einen außerordentlichen Erfolg.

Die Zusammenarbeit mit der Neuberschen Truppe kam bald nach der symbolischen Vertreibung des Harlekin um 1740 zu einem Ende; 1741 schließlich verspottete Caroline Neuber in dem selbstverfaßten Stück *Der aller kostbarste Schatz* Gottsched in der Figur des «Tadlers» auf offener Bühne. Allerdings spielte die Neubersche Truppe durchaus weiterhin Lustspiele von Luise Gottsched, und Gottsched fand in neugebildeten Truppen ehemaliger Neuberscher Schauspieler auch weiter Verbündete.

Auf dem Gebiet des Lustspiels erwies sich Luise Gottsched als besonders versiert und trug mit Stücken nach französischen Mustern wesentlich zum Erfolg der sogenannten Sächsischen Komödie bei. Gottsched hatte die Komödie definiert als «eine Nachahmung einer lasterhaften Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch zugleich erbauen kann». Als vorbildlich galten ihm die Stücke von Philippe Néricault Destouches. Es handelt sich um satirische Typenkomödien, Verlachkomödien: Der Held repräsentiert ein Laster, eine menschliche Schwäche oder Torheit; gelegentlich wird die Kritik auf eine ganze gesellschaftliche Gruppe ausgedehnt. Der Zusammenstoß mit der vernünftigen Umwelt produziert Komik, das Lasterhafte ist zugleich das Lächerliche. Eine Intrige sorgt in der Regel für die Heilung von dem Laster, etwas des Geizes (L. Gottsched: *Das Testament*, 1745), des Müßiggangs (Johann Elias Schlegel: *Der geschäftige Müßiggänger*, 1742), der eingebildeten Krankheit (Theodor Johann Quistorp: *Der Hypochondrist*, 1745) usw. Luise Gottscheds satirische Auseinandersetzung mit dem Pietismus erschien anonym und war sofort heftigen Angriffen und Verboten ausgesetzt (*Die Pietisterei im Fischbein-Rocke*, 1736). Eine «recht gottlose Schmah-Schrift» nannte König Friedrich Wilhelm I. von Preußen das Stück. Zu den bekannteren Autoren dieses in den 30er- und 40er-Jahren florierenden Komödientyps gehörten wenigstens in einer Übergangsphase ihres Schaffens neben Johann Elias Schlegel auch Lessing und Gellert.

Die *Pietisterei im Fischbein-Rocke* war das einzige Stück seiner Frau, das Gottsched – aus begreiflichen Gründen – nicht in seine Sammlung von Musterstücken *Die deutsche Schaubühne nach den Regeln und Exempeln der Alten* (6 Bde., 1741–45) aufnahm. Mit der *Schaubühne* und ihren 38 Tragödien, Komödien und Schäferspielen lag gleichwohl eine für die Zeit repräsentative Sammlung «regelmäßiger» deutschsprachiger Dramen vor, ein Repertoire an spielbaren Stücken, auf das die Schauspieltruppen zurückgreifen konnten und nachweislich auch zurückgriffen. Die ersten drei Bände bringen bis auf wenige Ausnahmen Übersetzungen. Dabei dominiert das französische Drama (Corneille, Racine, Voltaire, Destouches u. a.), aber auch drei Komödien Holbergs und Stücke Gottscheds (u. a. der *Sterbende Cato*) und seiner Frau sind vertreten. Die übrigen drei Bände enthalten Stücke deutscher Verfasser, u. a. zwei weitere Trauerspiele Gottscheds (*Die parisische Bluthochzeit König Heinrichs von Navarra; Agis, König von Sparta*), Lustspiele und eine Tragödie (*Panthea*) von Luise Gottsched sowie Schauspiele von Theodor Johann Quistorp, Johann Christian Krüger und – über den Gottsched-Kreis hinausweisend – Johann Elias Schlegel.

Gottscheds *Schaubühne* «nach den Regeln und Mustern der Alten» enthält keine Übersetzung oder Bearbeitung eines antiken Dramas. Dabei brachte Schlegel, als er 1739 nach Leipzig kam, Bearbeitungen von Stücken des Euripides aus seiner Schulzeit mit, die durchaus den Anforderungen von Gottscheds Dramenpoetik entsprachen (und die Schlegel in den folgenden Jahren noch mehrfach überarbeitete). Gedruckt wurden sie jedoch nicht in der *Schaubühne*: *Die Trojanerinnen* erschienen 1747 in Schlegels *Theatralischen Werken*, *Orest und Pylades* – 1739 von der Neuberschen Truppe in Leipzig gespielt – erst 1761 im ersten Band der postumen Werkausgabe. Auch seine Übersetzung der *Elektra* des Sophokles, die er auf Anregung Gottscheds in Verse gefaßt hatte, fand keine Aufnahme in die *Schaubühne* (Druck 1747 in den *Theatralischen Werken*).

Obwohl sich Gottsched immer wieder auf die griechischen Tragiker beruft und ihre Mustergültigkeit hervorhebt, verfährt er in der Praxis anders. Die Rezeption der griechischen Autoren geschieht über den französischen Klassizismus und seine Adaptionen der klassischen Stücke. In einer Anmerkung zu seiner Übersetzung der *Ars poetica* des Horaz, die der *Critischen Dichtkunst* vorangestellt ist, heißt es: «Was bey den Römern die Griechen waren, das sind für uns itzo die Franzosen. Diese haben uns in allen Gattungen der Poesie sehr gute Muster gegeben, und sehr viel Discurse, Censuren, Kritiken und andere Anleitungen mehr geschrieben, daraus wir uns manche Regel nehmen können. [...] Aber die alten Griechen und Römer sind uns deswegen nicht verboten: denn ohne sie hätte uns Opitz nimmermehr eine so gute Bahn zu brechen vermocht.»

Möglicherweise war es die zunehmende Textkenntnis, die Gottsched immer mehr von der Vorstellung der Vorbildlichkeit der griechischen Antike abrücken ließ. Der Klassizismus, der ihm vorschwebte, war weniger bei den Griechen als bei den durch *doctrine classique* geprägten französischen Autoren zu finden, ganz abgesehen davon, daß die geringere kulturelle Differenz den Zugang erleichterte. Im Kontext der seit der Fortsetzung von Thomasius' *Monatsgesprächen* durch Johann Jacob a Ryssel (Februar 1690) auch in Deutschland diskutierten *Querelle des anciens et des modernes* wäre Gottsched ein «Moderner»; in seinen direkten Äußerungen zum Vorzugsstreit argumentiert er allerdings durchaus differenziert. Sein Reformprogramm geht – wie das seines deutschen Vorbilds Martin Opitz – von der Nachahmung der weiter fortgeschrittenen europäischen Nationalliteraturen aus, um so schließlich deren Standard zu erreichen oder gar zu übertreffen. Daher interessiert ihn die Antike weniger als die Methode ihrer Aneignung und die daraus resultierenden modernen Stücke.

Exkurs: Johann Elias Schlegel

Lessing urteilte über den bereits 1749 verstorbenen Schlegel, er sei der einzige gewesen, «welcher Deutschland einen Corneille zu versprechen schien». Andere Kritiker brachten ihn eher mit Racine in Verbindung; er trage «den Namen eines deutschen Racine», heißt es in der *Chronologie des deutschen Theaters* (1775) von Christian Heinrich Schmid, der mit Schlegels *Herrmann* den Beginn einer neuen Epoche des deutschen Trauerspiels datierte. Schon in seiner Schulzeit hatte Schlegel einige Dramen des Euripides bearbeitet, und als er 1739 zum Jurastudium nach Leipzig kam, schloß er sich dem Kreis um Gottsched an, der ihn förderte und drei seiner Stücke in die Schaubühne aufnahm, die Trauerspiele *Herrmann* und *Dido* sowie das Lustspiel *Der geschäftige Müßiggänger*. Aber obwohl Schlegel grundsätzlich an der Form der klassizistischen Alexandrinertragödie bzw. des Typenlustspiels festhielt, löste er sich später von Gottsched und setzte in mehreren theoretischen Abhandlungen eigene Akzente (u. a. *Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*). Er lehnte den starren, äußerlichen Regelzwang ab, modifizierte das Nachahmungspostulat und erkannte nationale Unterschiede als notwendige Folge unterschiedlicher Sitten und Geschmacksvorstellungen an. Das führte auch zur Folgerung, daß das englische Theater nicht nach dem französischen Modell beurteilt werden könne. Mit Shakespeare hatte er sich bereits in seiner *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs* (1741) anlässlich der ersten deutschen Shakespeareübersetzung beschäftigt (Caspar Wilhelm von Borcke: *Versuch einer gebundenen Uebersetzung des Trauer-Spiels von dem Tode des Julius Cäsar*, 1741).

Die Shakespearekenntnis schlägt sich auch in seinen beiden geschichtlich fundierten Trauerspielen nieder: *Herrmann*, 1743 von der Neuberischen Truppe aufgeführt, mit einem deutschen Nationalhelden, und *Canut*, in Dänemark entstanden, mit einem dänischen (Knut der Große). Das gilt insbesondere für den 1746 entstandenen und gedruckten *Canut*. Hier bringt Schlegel mit dem maßvollen, wenn auch blassen Titelhelden das Ideal aufgeklärten absolutistischen Herrschertums auf die Bühne, läßt sich aber zugleich in der Gestaltung des unbändigen, maßlosen Bösewichts Ulfo von der Kunst Shakespearescher Charakterdarstellung anregen. Während Ulfo scheitert, hat Canut das letzte Wort: «Doch ach! die Ruhmbegier, der edelste der Triebe, | Ist nichts als Raserei, zähmt ihn nicht Menschenliebe.» Auch die Lustspiele zeigen Ansätze psychologischer Charakterisierung; mit dem Einakter *Die stumme Schönheit* gewinnt Schlegel dem Typus der satirischen Verlachkomödie neue Nuancen ab und verstößt dabei formal – Verwendung des Alexandriners statt Prosa – gegen die starren Gottschedschen Konventionen.

Johann Elias Schlegel (1719 Meißen – 1749 Sorø/Dänemark), Sohn eines Stiftssyndikus und Appellationsrats, besuchte die Fürstenschule Pforta und studierte anschließend von 1739–42 Jura in Leipzig. Danach begleitete er den sächsischen Gesandten als Privatsekretär nach Kopenhagen. 1748 wurde er zum außerordentlichen Professor (Geschichte, Staatsrecht, Kommerzwesen) an die Ritterakademie Sorø berufen. Nach Einzeldrucken, Veröffentlichungen in Zeitschriften und in Gottscheds *Schaubühne* sowie kleineren Sammelausgaben (*Theatralische Werke*, 1747; *Beyträge zum dänischen Theater*, 1748) machte erst die fünfbandige postume Ausgabe, herausgegeben von Johann Heinrich Schlegel, den ganzen Umfang seines Schaffens deutlich (*Werke*, 1761–70).

3. Die Schweizer

Einige Jahre vor Gottsched debütierten die Züricher Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger mit einer Moralischen Wochenschrift, den *Discoursen der Mahlern* (1721–23). Die Beiträge in den insgesamt 94 Nummern der *Discourse* wurden von Mitgliedern einer «Gesellschaft der Mahlern» verfaßt und mit Namen von Malern unterschrieben. Tatsächlich gehen die meisten Texte auf das Konto von Bodmer und Breitinger, die u. a. mit Dürer, Rubens und Holbein zeichneten. Neben den üblichen Themen aus dem Repertoire bürgerlicher Lebensführung – Mode, Kleiderpracht, Vorurteile, Freundschaft, Ehe und Tod – spielen Reflexionen über literarische und ästhetische Fragen eine bedeutende Rolle, die den im Vergleich zu den späteren Wochenschriften höheren intellektuellen Anspruch der *Discourse* unterstreichen. Themen sind u. a. die Einbildungskraft («Imagination»), das «Natürliche», die Darstellung der Affekte, Martin Opitz oder das Verhältnis der verschiedenen Künste zuein-

ander und ihre grundlegende Gemeinsamkeit: «Die Natur ist in der That die eintzige und allgemeine Lehrerin derjenigen, welche recht schreiben, mahlen und ätzen; ihre Professionen treffen darinne genau überein, daß sie sämtlich dieselbe zum Original und Muster ihrer Wercken nehmen, sie studieren, copieren, nachahmen.»

Die Schweizer thematisieren auch ausdrücklich die Rolle der Frau und bringen einen Beitrag der «Mahlerinnen», der die Verwendung der lateinischen Sprache kritisiert und mit dem Vorurteil in Verbindung bringt, «die Wissenschaften seyen den Leuten unsers Geschlechts schädlich». Die «Mahlerinnen» fordern Bildung für Frauen ein, die ihnen nur helfen könne, ihre traditionellen Aufgaben besser zu erfüllen. Sie verbinden ihre Forderung zugleich mit der Pedantismuskritik, wie sie etwa Thomasius vorgetragen hatte. Ihr Absehen sei nicht, «daß wir aus den Büchern eine weitläuffige Wissenschaft unnützlicher Sachen sammeln; wir wollen daraus angenehme Freundinnen, kluge Ehe-Weiber, und gute Müttern werden. Wir geben ferner zu bedencken, daß ein pedantisches Frauenzimmer zwar lächerlich genug ist, aber doch nicht lächerlicher als ein pedantischer Mann.» Daraufhin konzidiert «Dürer» für die «Mahler», «daß wir das schönere Geschlecht so tüchtig befinden, als immer Männer sind, die wichtigsten Geschäfte zu führen». Er läßt dieser Einsicht eine Leseliste mit Texten in deutscher und französischer Sprache folgen, eine von der französischen Literatur dominierte «Bibliothek der Damen», die so angelegt sei, «daß das Frauen-Volck daraus wol witzig und angenehm, aber nicht gelehrt und pedantisch werden kan». Auch andere Moralische Wochenschriften brachten dann Lektüreempfehlungen, und Bodmer und Breitinger selbst stellten in ihrer späteren Bearbeitung und Erweiterung der *Discourse* (*Der Mahler Der Sitten*, 1746) eine neue Liste zusammen, in der nun neben anderen Verschiebungen die englische Literatur ein wesentlich stärkeres Gewicht erhielt.

Wie die *Discourse der Mahlern* deutlich machen, zielt das Züricher Aufklärungsprojekt über literarische Fragen hinaus. Das gilt auch für das spätere Wirken Bodmers und Breitingers. «Ein Poet ist zugleich ein Mensch, ein Bürger und Christ», schreibt Breitinger in seiner *Critischen Dichtkunst* (1740) und fügt hinzu, daß «das Ergetzen, welches die poetische Kunst gewähren kan, den Menschen zur Beobachtung der natürlichen, bürgerlichen und christlichen Pflichten aufmuntern» müsse und also dazu diene, «seine Glückseligkeit zu befördern». Der Poet sei «von dem Weltweisen, dem Sitten- und Staats-Lehrer» allein dadurch unterschieden, daß er die moralischen und politischen Wahrheiten, «die das Gemüthe zu guten lencken können, auf eine angenehm-ergetzende, allgemeine und sinnliche Weise» vorstelle und damit der Horazischen Forderung entsprechend das «Ergetzen» mit dem «Nützlichen» verbinde.

Johann Jakob Bodmer (1698 Greifensee / Kanton Zürich – 1783 Zürich) stammte aus einem Pfarrhaus. 1718 verließ er das Collegium Carolinum, die Zürcher Gelehrtenschule, um in Lyon und Lugano kaufmännische Erfahrungen zu sammeln. Doch erwarb er v. a. literarische Kenntnisse. Nach seiner Rückkehr 1719 arbeitete er in der Züricher Staatskanzlei und lehrte danach von 1725 an am Colle-

gium Carolinum, zunächst als Verweser, dann ab 1731 (bis 1775) als Inhaber des Lehrstuhls für Helvetische Geschichte. 1727 heiratete er Esther Orell. Das Haus der Bodmers war ein bedeutender literarischer Treffpunkt; bei den Versuchen, die Dichter der jüngeren Generation (Klopstock, Wieland) zu fördern, ging es allerdings nicht ohne Mißverständnisse ab. Seine eigenen, zum großen Teil nach 1750 entstandenen Dichtungen – u. a. Bibeldichtungen (Patriarchaden), ein satirischer Roman und etwa 40 Dramen – blieben ohne Wirkung.

Sein breites theoretisches, kritisches und editorisches Werk entstand vielfach in Zusammenarbeit mit Johann Jakob Breitinger (1701 Zürich – 1776 ebd.), Sohn eines Zuckerbäckers und zeitweiligen Geheimsekretärs bei dem Herzog von Württemberg-Mömpelgard. Breitinger wurde nach Absolvierung des Collegium Carolinum 1720 für das geistliche Lehramt ordiniert. Zunächst gab er Privatunterricht, bis er 1731 eine Professur für Hebräisch an beiden Zürcher Kollegien, Collegium Humanitatis und Collegium Carolinum, übernehmen konnte. 1740 kamen die Fächer Logik und Rhetorik dazu. Seit 1745 lehrte er auch Griechisch am Carolinum, zugleich wurde er zum Kanonikus des Stiftskapitels zum Großmünster gewählt. Sein Werk umfaßt auch historische Arbeiten, die den republikanischen Staatsgedanken stärken sollten.

Auch wenn den Schweizern Gottscheds Systematik abging, bestimmte Kontinuität ihr dichtungstheoretisches Werk. Bereits die *Discourse der Mahlern* hatten wesentliche Themen angeschnitten, die dann in den folgenden Publikationen Bodmers und Breitingers aufgenommen wurden (*Von dem Einfluß und Gebrauche Der Einbildungs-Krafft; Zur Ausbesserung des Geschmackes*, 1727; *Brief-Wechsel Von der Natur Des Poetischen Geschmackes*, 1736) und in den kritischen Hauptschriften von 1740 und 1741, allerdings nicht ohne Akzentverschiebungen und thematische und begriffliche Erweiterungen, ihre verbindliche Darstellung fanden: *Critische Dichtkunst* (1740) und *Critische Abhandlung Von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse* (1740) von Breitinger, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen In einer Vertheidigung des Gedichtes Job. Miltons von dem verlohrenen Paradiese* (1740) und *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähde Der Dichter* (1741) von Bodmer.

Daneben entfalteten die Schweizer eine ungemein fruchtbare publizistische, literarische und editorische Tätigkeit, die die helvetische Geschichte ebenso einbezog wie die deutsche Dichtung seit dem Mittelalter und Werke der Weltliteratur von Homer bis Milton. Die kritischen und historischen Arbeiten erschienen vorwiegend in Periodika und Sammlungen wie der von Bodmer und Breitinger gemeinsam herausgegebenen *Helvetischen Bibliothek* (1735–41), den *Historischen und Critischen Beyträgen Zu der Historie Der Eydsgenossen* (1739) und der *Sammlung Critischer, Poetischer, und anderer geistvollen Schriften, Zur Verbesserung des Urtheiles und des Witzes* (1741–44); wichtige Texte Bodmers enthalten seine *Critischen Briefe* (1746) sowie die *Neuen Critischen Briefe* (1749).

Die Ausgangsposition der Schweizer unterscheidet sich nicht wesentlich von der Gottscheds. Sie sind wie Gottsched der Philosophie Wolffs verpflichtet, halten an der Vorstellung fest, daß «alle Künste und Wissenschaften zu der Beförderung der menschlichen Glückseligkeit müssen gebraucht werden», und sehen «in einer geschickten Nachahmung der Natur» das Grundprinzip von Dichtung und Malerei, deren «gröste Vollkommenheit [...] in der vollkommenen Uebereinstimmung zwischen dem Urbild in der Natur und der durch Kunst verfertigten Schilderey» bestehe (Breitinger: *Critische Dichtkunst*). Auch die Unterscheidung zwischen der Nachahmung der Natur «dieser würcklichen Welt» und der «Nachahmung der Natur in dem Möglichen» (Breitinger, ebd.) ist Gottsched und den Schweizern gemeinsam, die mit der Vorstellung möglicher Welten mit eigenen, widerspruchsfreien Gesetzen und Zusammenhängen ebenfalls an die Leibniz-Wolffsche-Philosophie anschließen. Von Wolff übernehmen sie zusammen mit seiner Konzeption des «Witzes» auch die Vorstellung von der Einbildungskraft als assoziativ-reproduzierendem Vermögen der Seele, so «daß sie die Begriffe und die Empfindungen, so sie einmal von den Sinnen empfangen hat, auch in der Abwesenheit und entferntesten Abgelegenheit der Gegenständen nach eigenem Belieben wieder annehmen, hervor holen und aufwecken kan» (Bodmer/Breitinger: *Einbildungs-Krafft*): Voraussetzung wiederum für die Erschaffung «neuer» poetischer Welten.

Unterschiede zwischen Gottsched und seinen Schweizer Kontrahenten ergeben sich u. a. aus dem Interesse Bodmers und Breitingers an religiösen Gegenständen, während Gottsched eher die Emanzipation der Dichtung von der Religion betreibt. Zwar besteht prinzipielle Übereinstimmung darin, daß sich die «Natur» in drei Bereiche der poetischen Nachahmung klassifizieren läßt, aber Gottsched macht Einschränkungen. Bei Bodmer heißt es in den *Critischen Betrachtungen über die Poetischen Gemähde*: «Das erste Reich ist das himmlische, das zweyte das menschliche, das dritte ist das materialische.» Eine ähnliche Formulierung findet sich im Zusammenhang mit der Diskussion des Wunderbaren in Gottscheds *Critischer Dichtkunst*, allerdings im Hinblick auf die Verwendung von Göttern und Geistern bzw. Engeln und Teufeln und der von ihnen ausgehenden Wunder mit einer Warnung verbunden: Ein heutiger Dichter habe «große Ursache in dergleichen Wunderdingen sparsam zu seyn. Die Welt ist nunmehr viel aufgeklärter, als vor etlichen Jahrhunderten [...]» Daß in den späteren Auflagen des *Versuchs einer Critischen Dichtkunst* nun auch speziell Milton mit seinem «Karthauenen» erfindenden Satan abgekanzelt wird («viel zu abgeschmackt für unsre Zeiten»), unterstreicht, daß sich der Konflikt zwischen Leipzig und Zürich nicht zuletzt an der Darstellung des «Wunderbaren» entzündete. Während Gottsched in der Frage der Naturnachahmung und der Konstruktion wahrschein-

licher alternativer Welten enge Grenzen setzte und sich dabei auf die Probe «der gesunden Vernunft» und «Regeln der Kunstrichter» berief, erweiterten Bodmer und Breitinger den Abstand, die Spannung zwischen Natur und dichterischer Nachahmung, zwischen Urbild und Abbild, indem sie die Kategorien des «Neuen» und «Wunderbaren» aufwerteten. Gleichwohl geschieht dies weiterhin im Rahmen der Wahrscheinlichkeitsdiskussion und ist kein Vorbote einer neuen Subjektivität. Breitinger schreibt im Kapitel «Von dem Wunderbaren und dem Wahrscheinlichen» im ersten Band der *Critischen Dichtkunst*:

«Demnach ist das Wunderbare in der Poesie die äusserste Staffel des Neuen, da die Entfernung von dem Wahren und Möglichen sich in einen Widerspruch zu verwandeln scheint. Das Neue gehet zwar von dem gewöhnlichen Laufe und der Ordnung der Dinge auch ab, doch entfernt es sich niemals über die Gränzen des Wahrscheinlichen, es mag uns in Vergleichung mit unsern Gewohnheiten und Meinungen noch so fremd und seltsam vorkommen, so behält es doch immer den Schein des Wahren und Möglichen. Hingegen leget das Wunderbare den Schein der Wahrheit und Möglichkeit ab, und nimmt einen unbetrügelichen Schein des Falschen und Widersprechenden an sich; es verkleidet die Wahrheit in eine ganz fremde aber durchsichtige Maßke, sie den achtlosen Menschen desto beliebter und angenehmer zu machen. [...] Alleine dieses ist nur ein Schein, und zwar ein unbetrügelicher Schein der Falschheit; das Wunderbare muß immer auf die würrkliche oder die mögliche Wahrheit gegründet seyn, wenn es von der Lügen unterschieden seyn und uns ergetzen soll. [...] Das Wunderbare ist demnach nichts anders, als ein verummertes Wahrscheinliches.»

Die Betonung des Neuen und Wunderbaren verbindet sich mit einem wirkungsästhetischen Ansatz, der sich deutlich von den Vorstellungen Gottscheds unterscheidet. Zwar bleibt neben dem «Ergetzen» die lehrhafte Funktion der Dichtung unbestritten («Lehrerin der Weißheit und Tugend»), aber Bodmer und Breitinger greifen nun im Unterschied zu einem an die verstandesmäßigen Kräfte appellierenden Verfahren auf rhetorische Strategien der emotionalen Beeinflussung zurück, wenn sie «das Gemüthe durch starcke und heftige Eindrücke», d. h. durch das Neue, Ungewohnte, Wunderbare und Erhabene zu «rühren» suchen. Für diese «pathetische, bewegliche oder hertzrührende Schreibart», die als Sprache der Leidenschaft «geraden Wegs auf die Bewegung des Hertzens losgethet», kommt der Kategorie des Erhabenen, aktuell geworden durch die Rezeption des fälschlich dem Rhetor Longinos («Pseudo-Longin») zugeschriebenen Traktats *Peri hypsous* (*Über das Erhabene*), eine besondere Bedeutung zu (Breitinger: *Critische Dichtkunst*). Wichtige stilistische Mittel dieser Gemütsregungskunst sind Bilder und Gleichnisse; zwei umfangreiche Abhandlungen der Schweizer sind eigens der Bildlichkeit gewidmet.

Die rhetorische Strategie der Überredung mit ihrer unmittelbaren Wirkung auf die Sinne zielt auf ein Publikum, bei dem «die Erleuchtung des Verstandes und die Besserung des Willens» nur indirekt, nicht über die Logik des Verstandes erreicht werden kann (Breitinger: *Critische Dichtkunst*). «Daß die Figuren, die Gleichnisse, die Exempel, und dergleichen, auf viele Menschen mehr Krafft und Würckung haben, als die Vernunfts-Schlüsse, rührt nur daher, daß man insgemein versäumt die Vernunft auszubessern, hingegen die Sinnen und die Einbildungs-Krafft ausübet und anbauet», schreibt Bodmer im *Brief-Wechsel Von der Natur Des Poetischen Geschmacks* und fügt hinzu: «Die Pflege des Verstandes deucht ihnen allzu trucken und beschwerlich. Eben darum läßt der Redner dieses seine Arbeit seyn, daß er den Sinnen zu thun gebe, und das Gemüthe in Bewegung und Unruhe setze [...]» Die Schweizer nehmen damit die Unterscheidung Wolffs zwischen einem oberen Erkenntnisvermögen (Logik) und einem unteren Erkenntnisvermögen durch die Sinne auf. Breitinger spricht in diesem Zusammenhang von einer «Logik der Phantasie» in Analogie zur Logik des Verstandes, wobei es der einen um «eine Erkänntnis des Wahrscheinlichen», der anderen um die Wahrheit geht (Breitinger: *Critische Abhandlung Von der Natur den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*). Alexander Gottlieb Baumgarten, der Begründer der Ästhetik als selbständiger Disziplin, führt diese Ansätze weiter und stellt die Ästhetik, ohne die Abwertung der sinnlichen Wahrnehmung, als «Logik des unteren Erkenntnisvermögens» als zweite, eigenständige Erkenntnisart neben die Logik als Methode der Verstandeserkenntnis (*Aesthetica*, 1750–58).

Die Erkenntnisinteressen der Schweizer führen, anders als bei Gottsched, nicht zu einer Anweisungspoetik, die nach einer allgemeinen Grundlegung alle nur möglichen Gattungen abhandelt. Bodmer und Breitinger beschränken sich in ihren dichtungstheoretischen Schriften in großer Ausführlichkeit auf einige zentrale Themen und eine Darstellung der poetischen, rhetorischen und sprachlichen Mittel, die ihnen für die Verwirklichung ihrer Vorstellung von Dichtung wesentlich scheinen. Dabei stützen sie sich auf eine umfassende Kenntnis der poetologischen und rhetorischen Tradition von Aristoteles, Horaz, Quintilian und Pseudo-Longin bis hin zu Nicolas Boileau, Joseph Addison, Shaftesbury, Lodovico Muratori und Jean-Baptiste Dubos. Zugleich liefern Dichter wie Homer, Dante, Tasso, Milton und Opitz oder die Dichtung des deutschen Mittelalters Argumente und Beispiele für eine Diskussion, die immer die Wirkung auf die deutsche Gegenwartsdichtung im Auge hat. Indem er die Dichtungen aus ihren historischen Bedingungen erklärt, gelingt Bodmer – er hat den größten Anteil an den literaturhistorischen und -kritischen Arbeiten – nicht nur der Zugang zur mittelhochdeutschen Literatur, sondern auch zu bisher eher umstrittenen oder unterschätzten Werken der Weltliteratur. Seine Rechtfertigung der *Göttlichen Komödie* vor allzu aufgeklärten Kritikern oder seine *Don Quijote*-Interpretation, mit der er den Weg zu einem neuen Verständnis des bisher nur als Satire betrachteten Romans bereitete, sind Höhepunkte aufklärerischer Literaturkritik. In Miltons Epos *Paradise Lost*, das er 1732 übersetzte (*Johann*

Miltons Verlust des Paradieses) und danach noch mehrfach überarbeitete, fand Bodmer das Paradigma für sein Programm einer Dichtung des Wunderbaren und Erhabenen – und Klopstock die Anregung für seinen *Messias*: «Und als Milton, den ich vielleicht ohne Ihre Übersetzung allzuspät zu sehen bekommen hätte, mir in die Hände fiel, loderte das Feuer, das Homer in mir entzündet hatte, zur Flamme auf und hob meine Seele, um die Himmel und die Religion zu singen», schrieb Klopstock am 10. August 1748 an Bodmer. Und Bodmer und Breitinger sahen in Klopstock den Dichter, der ihre Vorstellungen vom hohen, erhabenen Stil verwirklichte, den Dichter der Zukunft, wie ihn Bodmer 1734 in seinem Lehrgedicht *Character Der Teutschen Gedichte* evoziert hatte: «Erscheine, grosser Geist, und singe Ding' und Thaten | So theils die Zeit begrub, theils ihr noch nicht gerathen. | [...] Was jemahls die Natur vom Wunderbarn und Grossen | In Engeln, Geistern, Mensch, und Cörpern eingeschlossen, | Was in den Neigungen und Thaten hohes steckt, | Liegt offenbar vor dir, entwickelt, unbedeckt.»

Das Erscheinen der ersten drei Gesänge des *Messias* 1748 in den *Neuen Beyträgen zum Vergnügen des Verstandes und des Witzes* (nach dem Verlagsort auch *Bremer Beiträge* genannt) ließ den seit 1740 offen ausgetragenen Streit zwischen Gottsched und den Schweizern bzw. ihren jeweiligen Anhängern noch einmal heftig aufflammen. Er hatte sich seit den dreißiger Jahren im Zusammenhang mit Bodmers Milton-Übersetzung und den allmählich divergierenden Interpretationen der poetologischen Grundkategorien entwickelt und war dann, als Gottsched seinen Alleinvertretungsanspruch gefährdet sah, über den Austausch spitzer Bemerkungen zu einer publizistischen Fehde zwischen beiden Parteien eskaliert. Auch Breitingers *Vertheidigung der Schweitzerischen Muse, Hrn. D. Albrecht Hallers* (1744), die den Vorwurf der Dunkelheit im Sinn ihres Ideals vom erhabenen Stil ins Positive umdeutet, gehört in den Kontext dieser Auseinandersetzungen.

Entschieden dem poetologischen Programm der Schweizer verpflichtet war Jakob Immanuel Pyra, der mit seinem Konzept einer erhabenen, an biblischen Themen orientierten Dichtkunst und Vorstellungen vom Priester-Dichter auf Klopstock vorausweist. Formuliert ist das von Pseudo-Longin geprägte Programm in dem allegorisierenden Lehrgedicht in reimlosen Alexandrinern *Der Tempel der wahren Dichtkunst* (1737). Später ergriff Pyra offen Partei für die Schweizer, als er in zwei Schriften als Verfechter von poetischem «Geist» und «Feuer» den Ungeist der Regelpoetik attackierte: *Erweis* [bzw.: *Fortsetzung des Erweises*], *daß die G*itsch*dianische Sekte den Geschmack verderbe* (1743, 1744). Nach dem frühen Tod Pyras (1744) gab Bodmer dessen Gedichte und die seines Freundes Samuel Gotthold Lange unter dem Titel *Thirsis und Damons freundschaftliche Lieder* (1745) heraus, Zeugnisse eines empfindsamen,

pietistisch gestimmten Freundschaftskults in einem feierlichen, religiösen Ton, der von Milton inspiriert ist.

Daß Gottsched im Verlauf der Auseinandersetzungen zunehmend an Einfluß verlor, zeigt die Geschichte zweier Zeitschriften. Anhänger und Schüler Gottscheds sammelten sich um die Zeitschrift *Belustigungen des Verstandes und Witzes*, die Johann Joachim Schwabe von 1741–45 herausgab. Doch Schwabe, der das Organ gegen die Schweizer in Stellung bringen wollte, stieß auf Widerstand bei einer Reihe von Mitarbeitern, die sich allmählich von Gottsched lösten und sich nicht für eine Partei erklären wollten. Sie gründeten schließlich eine eigene Zeitschrift, die *Neuen Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und des Witzes* (*Bremer Beiträge*, 1744–1757). Herausgeber war Karl Christian Gärtner, zu den Mitarbeitern gehörten u. a. Johann Andreas Cramer, Johann Adolf Schlegel und die Klopstock-Freunde Johann Arnold Ebert und Nikolaus Dietrich Giseke. Hier waren literarische Kritik und Polemik ausgeschlossen, Konflikte bei der Beurteilung von vorgelegten Texten wurden durch Mehrheitsentscheidungen gelöst. Zunächst war die Zeitschrift durchaus noch dem Gottschedschen Rationalismus verpflichtet, doch allmählich fanden auch neue Töne Eingang, etwa anakreontische und empfindsame Gedichte, bis schließlich mit dem Abdruck der ersten drei Gesänge des *Messias* (1748) der Bruch mit Gottsched endgültig war. Was Bodmer und Breitinger als Erfüllung ihres Literaturkonzepts ansahen, war für Gottsched nur neubarocker, lohensteinischer Schwulst. Eine parodistische Schatzkammer dieses stilistischen «Neubarock» mit Zitaten aus Dichtungen von Bodmer, Haller, Klopstock u. a. stellte der Gottsched-Anhänger Christoph Otto Freiherr von Schönauich zusammen: *Die ganze Aesthetik in einer Nuß, oder Neologisches Wörterbuch* (1754).

GESCHICHTE
DER DEUTSCHEN LITERATUR

VON DEN ANFÄNGEN BIS ZUR GEGENWART

BEGRÜNDET VON
HELMUT DE BOOR †
UND RICHARD NEWALD †

SECHSTER BAND



C.H.BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
MÜNCHEN MCMLXL

AUFKLÄRUNG,
STURM UND DRANG,
FRÜHE KLASSIK

1740-1789

BEGRÜNDET VON HELMUT DE BOOR
UND RICHARD NEWALD
VON
SVEN AAGE JØRGENSEN
KLAUS BOHNEN
PER ØHRGAARD



C.H.BECK'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG
MÜNCHEN MCMLXL

Dieser Band tritt an die Stelle des 1957 zuerst unter dem Titel «Ende der Aufklärung und Vorbereitung der Klassik. 1750 bis 1832» erschienenen Bandes [VI/1] von Richard Newald (7., unveränderte Auflage 1985)

057956679

INSTITUT FÜR DEUTSCHE PH:LOGIE UNIVERSITÄT MÜNCHEN	
Inventar-Nr. 8465	Signat. Le 95 f- 6-

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart / begr. von Helmut de Boor u. Richard Newald. – München : Beck
Früher u. d. T.: Boor, Helmut de: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart

NE: Boor, Helmut de [Begr.]

Bd. 6 Aufklärung, Sturm und Drang, frühe Klassik :

1740–1789 / von Sven Aage Jørgensen ... – 1990

ISBN 3 406 34573 5

NE: Jørgensen, Sven Aage [Mitverf.]

ISBN 3 406 34573 5

© C.H.Beck'sche Verlagsbuchhandlung (Oscar Beck) München 1990

Satz: Fotosatz Otto Gutfreund, Darmstadt

Druck und Bindung: May + Co, Darmstadt

Gedruckt auf alterungsbeständiges (säurefreies) Papier

gemäß der ANSI-Norm für Bibliotheken

Printed in Germany

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort IX

A. Einleitung: Das Zeitalter der Aufklärung

I. Aufklärung im europäischen Kontext	5
1. England	5
Selbsterkenntnis und Erkenntnis der Welt 5 – Der Mensch und die Gesellschaft 6 – Literatur und Gesellschaft 7	
2. Frankreich	11
3. Deutschland	15
Phasen 15 – Die Grenzen der Erkenntnis 17 – Aufklärung und Emanzipation 18 – Literarische Strömungen 20	
II. Der politisch-gesellschaftliche Hintergrund	24
1. Absolutismus	24
2. Bevölkerungs- und Bildungspolitik im aufgeklärten Absolutismus	26
a) Das Beispiel Preußen.	26
b) Das Beispiel Österreich-Ungarn	30
III. Kirche und Theologie	32
1. Der Pietismus	32
2. Orthodoxie	37
3. Aufklärung	38
4. Josephinismus.	42
5. Freimaurer	43
IV. Philosophie	49
1. Voraussetzungen	52
2. Entfaltung	56
Die psychologische Optik 57 – Der erfahrungspsychologische «Einbruch» 62 – Die Problematisierung des Aufklärungsdenkens 65	
3. Neuansatz	67

Poeten vor dem Heldengedicht überwiegend geschichtsphilosophisch erklärt. G. Lukács formuliert in seiner *Theorie des Romans* (1916) seine These folgendermaßen:

«Epopöe und Roman, die beiden Objektivationen der großen Epik, trennen sich nicht nach den gestaltenden Gesinnungen, sondern nach den geschichtsphilosophischen Gegebenheiten, die sie zur Gestaltung vorfinden. Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist, für das die Lebensimmanenz des Sinnes zum Problem geworden ist, und das dennoch die Gesinnung zur Totalität hat. [...] Die Epopöe gestaltet eine von sich aus geschlossene Lebenstotalität, der Roman sucht gestaltend die verborgene Totalität des Lebens aufzudecken und aufzubauen» (Kap. 3).

Eine «geschlossene Lebenstotalität», eine für alle gültige Weltordnung, gab es Ende des 18. Jahrhunderts längst nicht mehr. Die mythisch verankerten typenhaften Helden und Könige Homers konnten kein Vorbild mehr für die Schilderung der Taten und des Charakters des preußischen Königs abgeben. Eine mythologische Erklärung und Überhöhung der politischen Erfolge Friedrichs durch einen Ratschluß der Götter und ihr Eingreifen in die Schlachten verbot sich. Wie schon Voltaire in der Vorrede zu seiner *Henriade* (1723) feststellt, setzt die Mythologie eine nicht mehr vorhandene Naivität voraus – oder sie degeneriert zur unverbindlichen poetischen Maschinerie. Die Politik der Könige ist nach Voltaire schon seit der römischen Antike und erst recht in moderner Zeit so wichtig, daß sie analysiert und nicht mythologisiert werden muß.

Klopstock und die Patriarchaden

Da das Epos trotz dieser Schwierigkeiten poetologisch gesehen die große Herausforderung für die deutsche Literatur blieb, versuchten die Dichter, allen voran Klopstock, andere Wege zu gehen. Mit Miltons *Paradise Lost* (1660) hatten die Engländer ein biblisches Epos erhalten, das den griechischen und römischen Nationalepen ebenbürtig, wenn nicht gar überlegen war, weil es nicht vom Ursprung eines Volkes, sondern von dem der ganzen Menschheit handelte. Klopstock eiferte Milton nach, indem er mit seinem Epos *Messias* die Erlösung der gesamten Menschheit durch einen göttlichen Helden besang. Fabel und Thema des Gedichtes stuften es über das Nationalepos ein, und Klopstock kam außerdem dem Zeitgeschmack mit seiner subjektivgefühlvollen Religiosität entgegen. Sie verband die weltbürgerlich-philanthropische Haltung der Spätaufklärung mit einer empfindsamen Frömmigkeit, die es dem Publikum ermöglichte, das Werk als poetisches Erbauungsbuch, ja fast wie die «heilige Poesie der Hebräer» (Lowth) in wiederholter, andachtvoller Lektüre aufzunehmen.

Gottsched verwarf als Vertreter einer älteren, klassizistisch-französisch

orientieren Aufklärung dieses Werk mit seinem Gefühlsüberschwang und seinen kühnen sprachlichen Neubildungen, die sein Schüler Christoph Otto von Schönaich in dem Werk *Die ganze Aesthetik in einer Nuß, oder Neologisches Wörterbuch; als ein sicherer Kunstgriff, in vierundzwanzig Stunden ein geistvoller Dichter und Redner zu werden, und sich über alle schale und hirnlose Reimer zu schwingen* (1754) heftig angriff. Der Titel zeigt die Fronten auf und macht den Versuch deutlich, Klopstock als einen neuerstandenen Barockdichter zu diffamieren, dessen Sprachkunst als bloße Rhetorik erlernbar ist wie diejenige in Harsdörffers *Poetischem Trichter*.

Gottscheds alter Gegner Bodmer hatte schon 1723/24 eine Prosaübersetzung des *Paradise Lost* verfertigt, die aber wegen theologischer Bedenken der Zensur erst 1732 veröffentlicht werden konnte. So erschien erst 1754 eine Versübersetzung von seiner Hand. Er hatte aber schon 1750 selber *Noah, ein Heldengedicht* geschrieben, das erste einer ganzen Reihe solcher alttestamentlicher Gedichte, meist epischer Art: *Jacob und Joseph* (1751); *Die Syndflut* (1751); *Jacob und Rachel* (1752); *Dina und Sichem* (1753); *Joseph und Zulika* (1753); *Jacobs Wiederkunft von Haran* (1753); *Der erkannte Joseph und der keusche Joseph. Zwei tragische Stücke* (1754).

Diese Fließbandproduktion ermunterte andere: C. N. Naumann schrieb einen *Nimrod* (1753), Wieland den *Geptryften Abraham* (1753), Salomon Gessner das Prosaepos *Der Tod Abels* (1758), Lavater *Abraham und Isaak* (1776) und das neutestamentliche Epos *Joseph von Arimathia* (1795). Lavater versuchte sogar, es Klopstock mit einem *Jesus Messias* (1781–86) gleichzutun. Zwar war die dichterische Behandlung der göttlichen Offenbarung nicht unproblematisch, aber besonders die alttestamentliche Patriarchenzeit ermöglichte eine «glaubwürdige» Mythologie, eine im poetologischen Sinne «wunderbare» Welt von Engeln und Teufeln, die den morgenländischen Helden so poetisch und plastisch beistehen wie die griechischen Götter den homerischen Helden. Von Gessner und Wieland abgesehen versuchten sich aber keine begabten Dichter in der so prononciert von Bodmer und seiner Schule belegten Gattung, so war diese Mode noch kurzlebiger als die bardisch-skaldische. Diese Patriarchaden sind mit ihrer morgenländischen Gelehrsamkeit und Staffage letzten Endes auch ganz anders als das Epos Klopstocks, das, oft genug handlungsarm und unanschaulich, doch aus einem religiösen Subjektivismus und einer empfindsamen Frömmigkeit lebte, das dem nüchternen Bodmer fremd blieb.

Die Idylle

Während das biblische Epos gewissermaßen das nicht mehr mögliche nationale Epos hinter oder unter sich ließ, gab es auch noch andere Möglichkeiten, sich produktiv zu einer Tradition zu verhalten, deren Gültigkeit eigentlich schon erschüttert war. Man konnte in die ebenso traditionelle Form des

komischen Epos ausweichen, das noch zu behandeln ist, oder in die kleine Form der Idylle, die in dieser Zeit eine Blüte erlebte und mannigfaltige Formen entwickelte.

Als Gattung ist die Idylle schwer zu definieren. Sowohl Gottsched als auch Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* (1771–74) behandeln die Idylle zusammen mit der Schäfer- oder Hirtendichtung. Schäferliches gibt es zwar in vielen Gattungen, aber diese Zuordnung impliziert, was sehr wichtig ist, die Abgehobenheit der Idylle von der zeitgenössischen gesellschaftlichen Wirklichkeit als konstitutivem Moment. Die heutigen Schäfer oder Bauern sind, so stellt Gottsched fest, «mehrentheils armselige, gedrückte oder geplagte Leute». Darüber hinaus «herrschen unter ihnen schon so viel Laster, daß man sie nicht mehr als Muster der Tugend aufführen kann». Man kann aber zu einer Bestimmung der in der Geschichte der Gattung wirksamen Momente gelangen und «sie dahin zusammenfassen, daß diese Gattung einen abgegrenzten Raum beschreibt, in dem sich Grundformen menschlicher Existenz verwirklichen. [...] Daß diese Grundformen aber nur in einem beschränkten, aus den Bewegungen der Geschichte ausgesparten Raum als möglich gedacht werden, scheidet die Idylle von der Utopie, welche die Totalität der entwickelten und differenzierten menschlichen Existenz in eine ideale Ordnung bringen möchte» (Renate Böschenstein). In unserem Zusammenhang ist natürlich hinzuzufügen, daß diese Beschränkung den Dichter auch von dem Totalitätsanspruch des Heldengedichts entlastet, daß einige Spielarten aber sehr wohl die Bedrohung durch die Geschichte thematisieren können.

Eine Art Idylle ist Ewald von Kleists (1715–1759) berühmtes, in Hexametern geschriebenes Gedicht *Der Frühling* (1749), das unter dem Eindruck von Thomsons *The Seasons* (1730) geschrieben worden war und übrigens Fragment blieb. Die Natur ist friedlich, das Leben des Bauern in ihr ist harmonisch, aber der Dichter sieht das Idyll in der von Gott geschaffenen Natur durch den von Menschen immer wieder entfachten Krieg bedroht und versucht, ihn durch eine Mahnung an die Fürsten zu beschwören. Aus der Anschauung der friedlichen Gottesnatur erwächst jedoch auch der utopische Traum von einer glücklichen Welt, wie sie nach dem Willen Gottes hätte sein sollen. Nicht nur die Bibel, sondern auch und im eminenten Sinn die Natur ist Ort der Offenbarung eines gütigen Gottes geworden und damit Gegenbild zur ungerechten Gesellschaft. Gott spricht durch seine Schöpfung, durch Gewitter, Regen und Sonne, und der Dichter will dort, in der Natur, begraben werden, wo Gottes Güte und Allmacht sich ihm offenbaren.

Ewald v. Kleists Familie war verarmt, und so mußte er mehr oder weniger notgedrungen die Offizierslaufbahn wählen, die ihm nicht zusagte. Er stand in dänischen und preußischen Diensten, war 1752–53 preußischer Werbeoffizier in der Schweiz und lernte hier Bodmer, Breitinger und Gessner kennen. In Leipzig schloß er Bekanntschaft mit Lessing und wurde das Vorbild für dessen Major v. Tellheim in *Minna von*

Barnhelm. Neben anakreonitischen und patriotischen Gedichten verfaßte er das Epos *Cissides und Paches*; sein größter Erfolg war jedoch *Der Frühling*, in welchem sich wie bei Klopstock und vielen Hainbündlern ein neues inniges Naturgefühl Bahn bricht. Kleist wurde in der Schlacht bei Kunersdorf schwer verwundet und starb an seinen Verletzungen.

Die moderne Idylle im engeren Sinne entwickelt sich mit Gessner, Voß und Maler Müller. Unerreichtes Vorbild in den Augen der Zeitgenossen, nicht nur in Deutschland, sondern in ganz Europa, wurde aber zweifelsohne Salomon Gessner (1730–1788) mit seinen *Idyllen* (1756), die ein antik eingekleidetes, ideales, tugendhaftes, einfaches und empfindsam getöntes Leben schildern. Sie hatten einen immensen Erfolg, wurden in fast alle europäischen Sprachen übersetzt und begeisterten Turgot, Diderot, Rousseau, Wieland, Winckelmann, Lavater und viele andere – und wurden schon von Hegel als so langweilig abqualifiziert, «daß ihn wohl niemand heutigentags mehr liest». Dem modernen Leser wird der Erfolg vielleicht verständlicher, wenn er neben dem Idyllendichter auch den Maler Gessner studiert, obwohl – oder weil – Gessner vom Sturm und Drang vorgeworfen wurde, er sei tatsächlich nur ein malender Dichter, d. h. seinen Personen fehle Empfindung, seinen Szenen Handlung, seine Menschen seien bloße Staffage der Landschaftsgemälde. Auch nach Lessings Richterspruch über die malende Poesie in *Laokoon* hielt Gessner an dem Satz «ut pictura poesis» im alten Sinne fest, und eben deswegen sollte der moderne Leser sich seine Gemälde und Illustrationen anschauen, die ja zeigen, wie betörend schön man sich die pastorale Landschaft vorzustellen hat.

Salomon Gessner, in Zürich geboren, war Patriziersohn, der Vater Buchhändler. Im Gymnasium versagte er, wurde 1749 nach Berlin geschickt, um in der Spenerschen Buchhandlung eine Ausbildung zu erhalten. Er beschäftigte sich aber mehr mit Malerei, Kupferstecherei und Literatur und lernte den dort lebenden, aber in Zürich geborenen Ästhetiker J. G. Sulzer (1720–1779) sowie den Dichter Karl Wilhelm Ramler kennen. Auf der Rückreise in die Schweiz besuchte er Hagedorn und Gleim. In Zürich lebte er als Dichter, Graphiker und Verleger und war befreundet mit Ewald v. Kleist, Wieland, Bodmer, Breitinger und Hirzel. 1754 verfaßte er den von Bodmer geschätzten Schäferroman *Daphnis*, außerdem Gedichte und Briefe über die Landschaftsmalerei, aber vor allen Dingen die *Idyllen*, die ihn zu einer europäischen Berühmtheit machten. Gessner übernahm später das Geschäft des Vaters, beteiligte sich an einer Porzellanfabrik, wurde Mitglied des Großen und nachher des Kleinen Rates und zuletzt noch Aufseher des Sihlwaldes, dessen Forsthaus die Familie in den Sommermonaten als «romantische Einsiedelei» bewohnte.

Gessners Leben war das eines erfolgreichen Patriziers, und die Forschung hat sich mit den Zeitgenossen darüber gewundert, daß gerade er der *Sehnsucht* der Zeit nach einem einfachen Leben in Harmonie mit der Natur Ausdruck geben konnte, da er doch ein solches Leben anscheinend selbst führen konnte. Allerdings wird bald klar, daß er wie Gottsched den sentimentalischen Charakter der Schäfergedichte deutlich sah und jeden Einbruch der zeitgenössischen bäuerlichen Volkskunst in die poetische Sphäre abwehrte.

Das Realistische in seinen Idyllen liegt nicht in den Personen und ihren Lebensumständen – Gessner hält vielmehr stilisierend an der Antike fest –, sondern in ihren Empfindungen, in ihrem modernen Naturerlebnis. Es waren die Empfindungen der zeitgenössischen Stadtbewohner und Intellektuellen, die in die Natur flohen und dort selige Stunden erlebten, welche er in die Kindheit des menschlichen Geschlechts zurückprojizieren konnte, weil er mit seiner Zeit der Überzeugung war, daß die Natur und der empfindende Mensch sich ewig gleichbleiben. Gessner wußte um den «sentimentalischen» Charakter schon der antiken Pastoralidichtung. Schon Theokrit hatte, vielleicht weniger als der Schweizer, seine Hirten idealisiert, aber nach Sulzer ist gerade die Schilderung des arkadischen Landlebens in diesen Idyllen wegen eines gewissen, nicht zu weit getriebenen Realismus dichterisch besonders gelungen:

«[...] seine Hirten haben noch Beschwerlichkeiten und Mühe zu ertragen, sie haben noch Arbeiten zu verrichten, sie leiden noch Unbequemlichkeiten, u.d.m. ob sie gleich alles dieses ertragen, verrichten, leiden, wie dichterische Landmenschen. Und hieraus ist seinen Idyllen ein anderer Vortheil zugewachsen; sie sind einmahl dadurch mannichfaltiger geworden, und zweyten hat es dem Dichter Gelegenheit gegeben, auch die sittliche Denkart des Hirten zu schildern, und ihn nicht blos von der Seite der eigentlichen Zärtlichkeit des Herzens zu zeigen: Umstände, welche der Ermüdung des Lesers wehren und die Täuschung außerordentlich befördern.»

Der moderne Leser mag auch seine Schwierigkeiten haben, die sittlichen Konflikte der Hirten ernst zu nehmen, aber die Forschung hat gezeigt, daß Gessner, der sonst jede Aggression aus seiner Welt verbannt, in dem von Bodmer «bestellten» Epos *Der Tod Abels* nicht nur den ersten Mord in der patriarchalischen Welt schildert, sondern auf unterschwellige Weise die mythologische bzw. dogmatische Erklärung durch eine psychologische ersetzt, die nicht nur den Vater Adam, sondern auch Gottvater an dem Totschlag mitverantwortlich werden läßt. In den eigentlichen Idyllen ist das Leben der kleinen Gemeinschaften, die «frey von allen den Sclavischen Verhältnissen» (Vorrede) sind, nicht von innen, höchstens von außen bedroht. Sie stellen somit letzten Endes doch Ausnahmen dar, haben – wie auch die Utopien – etwas prinzipiell Inselhaftes und beinhalten wie diese in der Schilderung der freien Gesellschaft vor der Entstehung des eigentlichen Staates eine regulative Idee. Am nächsten kommen sich die beiden Gattungen in F. L. Stolbergs Roman *Die Insel* (1788).

Dieser Roman enthält in seinem zweiten Buch mehrere Prosa- und Hexameteridyllen, die die Dichtung der erträumten utopischen Insel antizipieren. Der Ausgangspunkt ist die Gegenwart, ist Überdruß an und Flucht aus der zeitgenössischen Welt der politischen Intrigen, aber nicht so handfest wie in Schnabels *Wunderliche Fata*. Eine Gruppe gebildeter Mitglieder der gehobenen Gesellschaftsschicht hat sich aus der Welt zurückgezogen und träumt auf einer kleinen Donauinsel den Traum von der harmonischen, pastoralen

Gesellschaft, in welcher man einem Engländer zu verstehen gibt, daß man nicht wie Robinson Crusoe die Insel als Exil und später als Kolonie betrachtet; vielmehr ist es so, «daß allen Umgang mit Fremden zu meiden, keine Art des Handels zu treiben, kein Geschenk anzunehmen, den Gebrauch des Geldes zu verabscheuen, heilige Sitte unsers Volkes sei». Die Utopie ist wie so oft eine Rückkehr zur frühen goldenen Zeit, aber das einfache Leben, die «Einfalt», ist nicht der natürliche, ursprüngliche Zustand wie in der Idylle, sondern muß durch eine strenge Auslese gesichert werden:

«Daß wir keinen, den die Verzweiflung, Armuth, Mangel an irgend einem Gut oder Scheingut zu uns führten, mit uns nähmen, versteht sich von selbst.

Und von selbst auch, daß wir keinen, der nicht wahrhaftig edel, weise und ein Christ wäre, annehmen wollten. Ein Vorsatz, welchen auch die neumodischen Tolerantisten nicht mit ihrer gewöhnlichen bitteren Untoleranz anklügeln dürften.»

Der fromme Graf ist rigoroser als Schnabel, der auch Unglückliche auf seine Insel aufnahm, wenn sie nur lutherisch waren. Der Klopstockschüler geht noch weiter: Um das einfache und lautere Leben der zur Idylle Zurückgekehrten zu sichern, bricht man auch die geistige Verbindung mit der europäischen Gegenwart und Vergangenheit ab. Sie lesen, auf der Insel angekommen, zuletzt noch Miltons *Paradise Lost* und verbrennen dann alle mitgebrachten Schriftsteller, die «unserm Völkchen der Einfalt unnütz ja gefährlich wären». Stolbergs Sophron ist radikaler als Platon, und sowohl seine Argumentation als auch seine Metaphorik verraten den völlig «sentimentalischen» Charakter des utopisch-idyllischen Entwurfs, der sich hier bewußt von Defoe, Schnabel und vielleicht auch Bacon (*Nova Atlantis*) absetzt, die auf Wissen und Kultur nicht verzichten wollen. Sophron will die Rückkehr in einen ewigen, geschichtslosen Ursprungsmorgen:

«Wir wollen weder eine allgemeine Akademie von Gelehrten, noch drückende Ungleichheit. Einfalt, Unschuld, Glückseligkeit und Freiheit, sind unsre Schutzgöttinnen, welche Opfer erfordern, die uns nicht zu theuer scheinen müssen. Sonst blieben wir lieber hier. Wollen wir reisen, so müssen wir viele Kenntnisse mit uns aussterben lassen, wie ein Licht, das uns geleuchtet hat, den Morgen auslöschen, damit es unser Haus nicht anzünde.»

Die realistische Idylle: Müller und Voß

In *Dichtung und Wahrheit* kritisiert Goethe das Überhandnehmen der Idyllen und meint, bei aller Anmut und «kindlicher Herzlichkeit» verführe das «Charakterlose» der Kunst Gessners zur Nachahmung. Herder äußert sich ebenso kritisch in seiner Abhandlung *Theokrit und Gessner*. Den Gegenentwurf schufen zwei Dichter aus der Unterschicht, in deren Wirken nicht nur Wirklichkeitsnähe, sondern auch sozialer Protest zu finden ist.

Friedrich (genannt Maler) Müller (1749–1825) war der Sohn eines Bäckers und Gastwirts und mußte das Gymnasium vorzeitig verlassen, weil der Vater starb. Er ging bei dem Hofmaler K. Manlich in Zweibrücken in die Lehre und wurde später Kupferstecher. 1774 zog er nach Mannheim, wo er Klinger, Merck, Goethe und v. Dalberg kennenlernte, Mitglied der «Deutschen Gesellschaft» wurde und an dem «Göttinger Musenalmanach» beteiligt war. Nachdem er 1777 zum kurfürstlichen Kunstmaler ernannt worden war, ging er ein Jahr später mit Unterstützung des Hofes und Goethes nach Rom, um sich als Maler weiterzubilden. Dort geriet er in finanzielle Schwierigkeiten und mußte sich u. a. als Fremdenführer ernähren. 1780 konvertierte er zum Katholizismus und wurde 1798 aus Rom wegen antirepublikanischer Tätigkeit verbannt. Er kehrte heimlich zurück, wurde 1805 von dem bayerischen Kronprinzen zum Hofmaler ernannt und bezog von ihm eine Pension.

Maler Müller schrieb Balladen und Volksliedhaftes und versuchte sich an dem großen Thema der Sturm-und-Drang-Periode: *Fausts Leben dramatisiert* (1778). Einen größeren Erfolg hatten jedoch seine klassischen, deutschen und auch biblischen Idyllen: *Bacchidon und Milon, eine Idylle nebst einem Gesang auf die Geburt des Bacchus, von einem jungen Mahler* (1775), *Der Satyr Mopsus, eine Idylle in drey Gesängen. Von einem jungen Mahler* (1775), *Die Schaaf-Schur, eine Pfälzische Idylle* (1775), *Das Nußkernen* (1776) und *Adams erstes Erwachen und erste selige Nächte* (1778). Müller verwirft mit scharfen Worten die Stilisierung in den Idyllen Gessners und gibt in seinen eigenen Idyllen eine weit lebhaftere Schilderung der Sinnlichkeit, ja sogar der Triebhaftigkeit der nicht mehr sanft-unschuldigen menschlichen Natur. In den biblischen Idyllen – er hat auch einen *Erschlagenen Abel* geschrieben – wird vielmehr die fundamentale Tragik des menschlichen Geschlechts und seiner Ursprungsgeschichte schon in der ersten Familie offenbar. In den deutschen Idyllen wird nicht nur die soziale Umwelt recht klar beschrieben, sondern darüber hinaus ist eine Individualisierung spürbar. Die Idylle ist bei Maler Müller nicht mehr zeit- und raumenthoben. Gleichzeitig ist der Mensch nicht in der Natur, er *ist* Natur.

Voß, der Enkel eines Leibeigenen, findet in seinen frühen Idyllen noch schärfere Töne. Unter dem Titel *Die Leibeigenschaft* veröffentlichte er 1776 die Idyllen *Der Pferdeknecht* und *Der Ährenkranz*, später folgten *Die Bleicherin* (1777), *Die Erleichterten* (1800) und auch die plattdeutsch geschriebenen *De Winterawend* (1776) und *De Geldhapers* (1777).

Hier finden sich frühe revolutionäre Töne, als der Junker den jungen Bauern nicht nur um Geld und geleistete Fronarbeit, sondern auch um die versprochene Erlaubnis zur Heirat prellt:

Michel

... Hans, mir empört sich das Herz! Ich lasse dem adligen Räuber
Einen roten Hahn auf das Dach hinfliegen die Nacht noch,
Zäume den hurtigsten Klepper im Stall und jage nach Hamburg!

Die Reaktion des anderen Pferdeknechts hält ihn nicht zurück, nur der Hinweis auf die Gerechtigkeit Gottes. Der Pfarrer tritt so einerseits als soziales Gewissen auf, verhindert andererseits aber gerade dadurch den Aufstand:

Hans

Hebe dich weg, Mordbrenner! Zugleich mit dem Alten verbrennst du
Auch unschuldige Kinder!

Michel

Die Wolfsbrut? Fällt denn der Apfel
Weit vom Stamm? Sie heuleten ja schon mit dem Alten die Wolfsbrut!
Lacht doch das Jünkerchen, wo gestraft wird; drohet auch selber!

Hans

Aber es heißt ja: «Die Rache ist mein, und ich will vergelten!»
Denkest du nicht, wie der Pfarrer den Spruch so kräftig ans Herz uns
Legete, daß auch der Junker verstört aussah in dem Kirchstuhl?

Michel

Herrlicher Spruch! Ja, sein ist die Rach, und Gott will vergelten!
Ha, das labt, wie ein Trunk den Ermatteten! Nun in Geduld denn
Ausgeharrt! Einst treten auch wir vor unseren Rächer!

In dem *Ährenkranz* feiert Voß die immer noch mögliche friedliche Lösung des sozialen Konflikts: ein freundlicher, bürgerlich anmutender und patriarchalisch gesinnter Gutsherr gibt den Bauern auf ihre Bitte die Freiheit «zurück und nährenden Acker in Erbpacht», denn auch wenn das Joch leichter geworden ist, bleibt es unvereinbar mit der ursprünglich angeborenen Freiheit.

Voß hat seine soziale Indignation nie abgelegt, bekannter als diese Idyllen wurden jedoch *Der siebzigste Geburtstag* (1781) und *Luise. Ein ländliches Gedicht in drei Idyllen* (1795 als Buchausgabe mit Kupferstichen von Chodowiecki). Die erste Idylle erschien als *Luise* 1784, die zweite als *Des Bräutigams Besuch* bereits 1783, während die letzte als *Luise. An Schultz* auch schon 1784 gedruckt worden war. Eine Tendenz zur größeren Form, in den späteren überarbeiteten Fassungen zur Zerdehnung macht sich bemerkbar, aber auch inhaltlich unterscheidet sich *Luise* von den frühen Idyllen. Sie spielt jetzt in einer behäbigen, ländlichen Bildungsbürgerlichkeit und hat deutlich autobiographische Züge. Das Dorf ist Ausgangspunkt, nicht die Natur, die aus der Perspektive des Spaziergängers gesehen wird, den eine warme Tasse Kaffee oder ein Glas Wein bald erquicken wird.

Voß, der lange Jahre unermüdlich an der Übersetzung der *Odysee* arbeitete, idealisierte und typisierte auf epische Weise die Existenz des Landpfar-

ners und seiner Familie. Gestalten und Handlung repräsentieren in diesen Idyllen gültige Lebensformen, die ausführlicher Schilderung würdig sind – vom Schlafrock des Pfarrers über das Brennen der Kaffeebohne bis zur Hochzeit. Alltäglichkeit und Fest werden mit gleicher homerischer Ausführlichkeit geschildert, die Idylle will hier eine Art epische Totalität erreichen, obwohl sie so überaus deutlich nur einen Ausschnitt der Welt schildert. Gleichwohl: Es handelt sich nicht mehr um einen, sondern um *den* Bräutigam, genau wie bei Homer um *den* König oder *den* Seher. Es handelt sich mit anderen Worten auf andere Weise immer noch um die Schilderung menschlicher Urverhältnisse – und das heißt bei Voß eben Familienverhältnisse. Liebe kann es wohl wie bei Gessner außerhalb der Geschichte geben – Ehen nicht, und so hat der Bräutigam dann auch schon sein Amt, die Voraussetzung für die Heirat.

Das aufgeklärte, gebildete Bürgertum setzt sich bei Voß nicht nur moralisch und sozialkritisch vom Adel ab, es sieht sich vielmehr historisch als diejenige Schicht, die als Erbin der klassischen Antike ihre eigene Lebensform als Norm verstehen darf. Voß blieb durchaus folgerichtig nicht nur bei seinem Aristokratenhaß, sondern auch bei seiner Bejahung der Französischen Revolution. So gibt es auch in dem 1793 geschriebenen Gedicht *Junker Kord* den gewissenlosen Junker und den sklavischen Kandidaten, der das vom Junker Kord geschwängerte Dienstmädchen untertänig heiratet, um so an eine Pfarre zu kommen. Es findet sich jedoch sowohl in *Luise* als auch in der frühen Idylle *Der Ährenkranz* das patriarchalische Verhältnis nicht nur zwischen Pfarrer, Bauern und Knechten, sondern auch zwischen dem väterlich gesinnten Baron und der dankbaren Gemeinde – ja sogar zwischen der gnädigen Gräfin und ihrer Patin Luise. Die Idylle wurde bei Voß nicht jakobinisch, sie wurde der Ausdruck deutscher Bürgerlichkeit und Vorbild für Goethes «bürgerliche Idylle» in *Hermann und Dorothea*, die vor dem Hintergrund der großen Umwälzungen sich bewußt auf die kleine, halb bäuerliche Stadt beschränkt, an der die Flüchtlinge vorbeiziehen. In dieser Beschränkung lassen sich die einfachen menschlichen Beziehungen noch als zeitenthoben darstellen.

Das komische Epos

Während Gottsched das biblische Epos verwarf, ließ er das komische Epos, darunter das Tierepos, gelten und schrieb in seiner *Dichtkunst* ein langes Kapitel: «Von den scherzhaften Heldengedichten». Er verfolgt darin ihre Geschichte zurück bis zur pseudohomerischen *Batrachomyomachia*, zu deutsch «Froschmäusekrieg», und kennt auch die mittelalterliche und niederdeutsche Tradition. Als Muster für das moderne komische Epos in Deutschland sieht er Tassonis *La secchia rapita* (Der geraubte Eimer; 1611), Boileaus *Le Lutrin* (Das Chorpult, 1673), Samuel Butlers *Hudibras* (1663–78; über-

setzt von Bodmer 1765) und vor allem Alexander Popes *The Rape of the Lock* (Der Lockenraub; 1712) an, die so gut sind, daß die fehlende Theorie dieser Gattung seiner Auffassung nach nicht so sehr ins Gewicht fällt.

Dabei übersieht Gottsched wichtige Entwicklungen innerhalb dieser Gattung (vgl. S. 139); aus seiner Poetik geht deutlich hervor, daß das alte komische Epos zwar Parodie ist und angemessene Größe satirisch entlarven will, sich jedoch keineswegs gegen das große Epos richtet, dessen Gültigkeit die Parodie vielmehr bestätigt, sondern nur gegen das Unzulängliche, das sich selber ernst nimmt. Zeitgenössische deutsche Beispiele sind die vergilisch oder homerisch besungenen Literaturfehden, z. B. *Der deutsche Dichterkrieg* (1741), der Merbod und Grebertin, d. h. Bodmer und Breitinger, lächerlich macht, während diese später Schottged (Gottsched) angreifen. Vorbild hierfür war wiederum Pope mit seinem *The Dunciad* (1728) und *The Dunciad Variorum* (1729). Diese sehr zeitgebundenen Literatursatiren sind heute natürlich von sehr begrenztem Unterhaltungswert, während die Seereise eines Kleinbürgers, von dem Dänen Ludvig Holberg in *Peder Paars* (1719) als gefährliche Odyssee beschrieben, noch so viel Unterhaltungswert besaß, daß eine deutsche Übersetzung 1764 publiziert wurde.

Ein großer Erfolg wurde das in Knittelversen geschriebene Werk *Leben, Meynungen und Thaten des Hieronimus Jobs dem Kandidaten, und wie Er sich weiland viel Ruhm erwarb, auch endlich als Nachtwächter zu Sülzburg starb* (1784) des Bochumer Arztes Karl Arnold Kortum (1754–1824), das in der zweiten Auflage in *Die Jobsiade. Ein komisches Heldengedicht in drei Theilen* (1799) umgetauft wurde und das Leben des faulen Studenten und Aufschneiders Jobs besingt, bei dessen Geburt ein wahrsagender Traum der Mutter verkündet, ihr Sohn würde es weit bringen und sogar Pfarrer werden. Wie der Titel der Erstfassung verrät, bringt er es wegen seines liederlichen Lebenswandels hier nur zum Nachwächter, während er in der zweiten Fassung nach einem Scheintod Schloßherr wird. Das Werk weicht zwar mit seinen derben Holzschnitten in vieler Hinsicht von der Traditionslinie ab, schildert jedoch nicht nur das Leben in einer verschlafenen Kleinstadt, sondern auch die Verhältnisse an der Universität mit einer eher an Christian Reuters *Schelmuffsky* als an Zachariaes Epos *Der Renommiste* (1744) erinnernden Erzählfreude, so daß es noch Wilhelm Busch zu einer zweiten Jobsiade begeistern konnte.

Travestien

Während die Wirkung des komischen Epos auf der Diskrepanz zwischen der hohen Form des Epos und der Geringfügigkeit des Helden und der Handlung beruht, hält das travestierte Epos an den erhabenen Helden und Göttern fest, ändert aber Form und Stilmittel, so daß sie ins Alltägliche und Triviale abgleiten. Dahinter kann die Absicht stehen, die heroische Pose bloßzustellen

Königs war er auf der Reise hervorragenden Politikern begegnet, hatte in London auch am Theaterleben teilgenommen und dort den Schauspieler Garrick und die deutsche Malerin Angelika Kauffmann getroffen. Seine Essays, die er oft in der Form von Briefen verfaßte und die sich keineswegs auf seine Reise beschränken, veröffentlichte er in Bodes *Deutschem Museum*. Als Philanthrop verfaßte er eine *Abhandlung über Todesstrafen* (1776). Nach Jahren als Beamter deutscher Herkunft in Dänemark schreibt er abgewogen über Patriotismus, lernt in der oldenburgischen «Verbannung» die Hypochondrie kennen und schildert den gewaltigen Eindruck, den eine Predigt Herders auf ihn machte, die er in Pymont gehört hat usw. Dabei realisiert er die Form des Essays auf überzeugende Weise, indem er von einer zugespitzten These, einer persönlichen Begegnung oder dem unmittelbaren Eindruck eines Vorfalles oder einer Schrift ausgeht und von da aus engagiert und in einer glänzenden Prosa dem Leser seine Beobachtungen vorlegt.

IV. ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN LITERATUR

Die zuvor beschriebene Wende in der kulturellen Landschaft Deutschlands, die sich um das Jahr 1750 in der Öffentlichkeit vollzieht, hat ihre markantesten Wirkungen in der Literatur gezeigt. Es ist die Generation der um 1730 Geborenen, die sich nun mit ihren kritischen und poetischen Werken Gehör zu schaffen weiß und dabei auf ein aufnahmeberechtigtes Publikum trifft. Von einer radikalen Umwälzung – wie sie etwa die Sturm-und-Drang-Generation in den siebziger Jahren für sich beanspruchen wird – kann allerdings kaum die Rede sein. Innerhalb des relativ festgefügtten Rahmens, den frühaufklärerisches Denken für alle Formen kultureller Aktivität abgesteckt hatte, vollzieht sich vielmehr eine zunächst vorsichtige Umwertung der Traditionsbestände, die mit der Ausbildung einer neuen Sichtweise auf Altbekanntes nach und nach die «Stützen der bekanntesten Wahrheiten» (Lessing) einzureißen beginnt und so der nachfolgenden Generation den Weg ebnet, sich losgelöst von allen Traditionsmustern auf die Autonomie einer in sich selbst erfahrenen Schaffenskraft zu berufen. Charakteristisch für diese Übergangsphase ist daher eine Form des Denkens, der sich der Blick erst in der Bearbeitung des Überkommenen und in der Auseinandersetzung mit ihm schärft. Es ist eine streitbare Periode, in der die literarischen Fehden – auch für den, der sich ihnen (wie Klopstock) zu entziehen sucht – durch eine reichhaltige Zeitschriften-Publizistik eine breitere Öffentlichkeit zu bewegen beginnen und so ein Publikum heranbilden, das in seinen literarischen Erwartungen bewußter, damit aber auch flexibler für Neuansätze wird.

Der Streit, den diese Generation provoziert, steht nicht voraussetzungslos da. Er hat seinen Hintergrund, aber auch seine entscheidende Qualität vor allem im grundsätzlichen Gegensatzpaar des zeitgenössischen Wirklichkeitsverständnisses: in der Auslegung des Menschen von der Statik einer universalen Vernunft her auf der einen und der Selbstbestimmung aus der Variabilität der sinnlichen Gefühlsqualitäten auf der anderen Seite. Diese anthropologische Grundfigur – noch von Gottsched in ihrer Gegensätzlichkeit behauptet – wird in wachsendem Maße unterhöhlt und zu einer Zusammengehörigkeit umgewertet, die der Literatur neue Sprachformen abverlangt. In diesem Bemühen, die «Sinnlichkeit» als eine dem Menschen nicht nur zugehörige, sondern auch notwendige – wenngleich ihn auch gefährdende – Dimension «zur Sprache» zu bringen, ist der Ansatzpunkt eines neuen Literaturanspruchs zu erkennen. Es ist ein Ansatz, der sich den Errungenschaften erst jüngst etablierter Wissenschaften – wie der Naturforschung, der Psychologie und der Ästhetik – verdankt und der auf weite Bereiche menschlichen Selbstver-

ständnisses ausstrahlt: Er untergräbt die philosophische Basis der herrschenden Wolff-Schule ebenso wie den Herrschaftsanspruch der sich weiterhin auf die Dichotomie von «Leib» und «Seele» berufenden Theologie und greift von hier aus auch ein in das soziale Bewußtsein des einzelnen, dessen «Natürlichkeitsbedarf» sich unversehens im Widerspruch sieht zur allseitig konstatierten höfischen Konventionalität der Aristokratie. Das Publikum beginnt, der Literatur gegenüber Erwartungen zu formulieren, die es einzulösen gilt.

Aus der Vielzahl der Schriftsteller dieser Zeit, die auf je eigene Weise dazu beigetragen haben, die Geschmackshaltung dieses – zahlenmäßig immer noch recht bescheidenen – literarischen Publikums zu prägen, seien in literaturhistorischer Sicht die Lebenswerke Klopstocks, Lessings und Wielands hervorgehoben. Nicht so sehr wegen ihrer dominanten Stellung auf dem Literaturmarkt, sondern weil sie auch von den Zeitgenossen als herausragende Erneuerer literarischen Sprechens anerkannt waren, das ihnen Maßstabscharakter und Autorität verlieh. Sie stellen gewissermaßen drei Sprachmöglichkeiten in einer sich von Normbindungen lösenden Zeit dar, die in ihrem Lebensweg, in ihrer Optik und Artikulationsweise, in der Wahl ihrer literarischen Vermittlungsformen und zumeist auch in ihrem Publikum sehr unterschiedlich waren. Von ihrem jeweiligen Ausgangspunkt aus suchten sie ihre literarischen Ziele innerhalb der Grenzen der ihnen gemäßen Gattung zu verwirklichen: auf dem Felde des Dramas (Lessing), dem des Romans (Wieland) und dem der Lyrik (Klopstock). Sie trugen so nicht unerheblich dazu bei, diese Gattungen als literarische «Grundformen» im Sinne Goethes zu etablieren.

1. Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803)

Am Anfang vieler Darstellungen zu Klopstock erscheint, was schon Franz Muncker 1893 in seiner ersten großen Biographie des Autors, der *Geschichte seines Lebens und seiner Schriften*, vorab bemerken zu müssen meinte: «Von seinen Zeitgenossen einst vergöttert, ist er und was er geschafften hat, uns längst fremd, zum Teil sogar ungenießbar und unverständlich geworden; wir sprechen heutzutage im allgemeinen oft noch das Lob nach, das frühere Bewunderer ihm gezollt haben, aber wir freuen uns seiner Werke nicht mehr unmittelbar. Und doch» – so fährt er fort – «wissen wir, daß er durch diese Werke unsre neuere Dichtung erst begründet hat, daß auf seine Anregung vieles zurückgeht, was wir zu dem Bedeutendsten und Schönsten in unsrer Kunst zählen, daß er einst nicht bloß von der Menge, sondern fast noch mehr von den größten Geistern unsres Volkes, deren Urteilen wir sonst nur zaghaft zu widersprechen pflegen, als echter, genialer Dichter laut und oft gefeiert worden ist.» Diesem «Zwiespalt unsrer Anschauungen» sucht er durch eine «geschichtliche, unparteiische Betrachtung» zu entrinnen und steckt damit den Weg ab, der auch heute noch gefordert ist. Seit dem Erscheinen der ersten

drei Gesänge des *Messias* im Jahre 1748 und zumindest bis 1775, als die junge Generation der Stürmer und Dränger – auch sie ohne ihn nicht denkbar – die Säulen der Vorväter zu stürzen begann, steht sein Werk im Meinungsstreit der Zeit und gewinnt dabei die Unabhängigkeit einer Institution, ohne die die Literatur der zweiten Hälfte des Jahrhunderts nicht vorstellbar ist. Er war «nicht nur Wendepunkt, sondern ebenso sehr Knotenpunkt innerhalb der deutschen Dichtungsgeschichte» (Böckmann).

Worin aber genauer die Bedeutung und die Wirkung Klopstocks bestehen, verliert sich zuweilen im Dunkel von Allgemeinheiten. Schiller spricht in *Über naive und sentimentalische Dichtung* von ihm als «dem Abgott der Jugend», deren «exaltierten Stimmungen des Gemüts» er entgegenkomme, und warnt zugleich davor, daß «man in Deutschland Früchte genug von seiner gefährlichen Herrschaft gesehen» habe. Goethe führt im zweiten Buch von *Dichtung und Wahrheit* den «trocknen Geschäftsmann» an, der den *Messias* «alle Jahre einmal in der Karwoche, in welcher er sich von allen Geschäften zu entbinden wußte», als das «herrlichste Erbauungsbuch» «im stillen durchlas und sich daran fürs ganze Jahr erquickte» (was den Kindern in der restlichen Zeit dann die Möglichkeit gab, «die auffallendsten Stellen auswendig zu lernen und besonders die zartesten und heftigsten so geschwind als möglich ins Gedächtnis zu fassen»). Auf das «Heilige» gegründete religiöse Andacht des «geschäftstüchtigen Mannes» und ästhetischer Genuß an der Sprachgewalt von «exaltierten Stimmungen» bei der Jugend sind die Pole seiner unmittelbaren Wirkung. Breite und Ambivalenz der zeitgenössischen Aufnahme bezeichnen einen Dichtertypus, der in der Mitte des 18. Jahrhunderts zum Kreuzungspunkt geistesgeschichtlicher und ästhetischer Strömungen der Zeit wird. In einer Periode wachsender Bedeutungslosigkeit des Christentums bezieht er gerade aus dieser Religion eine Fülle von Impulsen, die Werk und Leben gleichermaßen prägen, und in der Phase einer sich an der Rokokowelt und am anakreontischen Spiel vergnügenden Literatur setzt er diesen Gebilden des geistreichen «Witzes» den Ernst und die Würde eines aufs «Leben» ausgerichteten Literaturverständnisses entgegen, das von einer sich auf sich selbst besinnenden Generation als Herausforderung und Leitbild angenommen wurde. Gegenläufigkeit zu den Strömungen der Zeit, die Verweigerung, sich in einen Kulturbetrieb einspannen zu lassen, in dem Poesie als Ergebnis von «Nebenstunden» den Geschäftigkeiten des Broterwerbs untergeordnet wurde, damit aber auch der selbstgewisse Anspruch, sein Dichteramts als höhere «Berufung» zu behaupten, kennzeichnen diesen Autor. Goethes eher abgewogenes Urteil im 10. Buch von *Dichtung und Wahrheit* weist auf diese soziale Bedeutung Klopstocks als Begründer und Repräsentanten eines neuen Dichterbildes hin: «Nun sollte aber die Zeit kommen, wo das Dichtergenie sich selbst gewahr würde, sich seine eignen Verhältnisse selbst schüfe und den Grund zu einer unabhängigen Würde zu legen verstünde. Alles traf in Klopstock zusammen, um eine solche Epoche zu begründen.»

Er ist der erste der Dichter in der deutschen Literatur, der sich mit dem Poeta-vates-Nimbus umgibt und sich mit dieser Rolle als Seher und Kunder identifiziert. Damit schafft er sich eine enthusiastische Gemeinde, der er selbst mit Distanz gegenübersteht: Die Räucherkerzen auf dem Altar der Klopstock-Verehrung, die die jungen Poeten des Göttinger Hains buchstäblich für ihn entzündeten, mögen ihm zwar geschmeichelt haben, aber sie haben ihn nicht verblendet oder ihn gar zu seinen Verehrern herabsinken lassen. Sein Weg ist von früh an der einer «unabhängigen Würde», mit der er sich – wie Goethe weiter bemerkt – «im Vorgefühl der ganzen Kraft seines Innern, gegen den höchsten denkbaren Gegenstand (wendet)» und durch die «Würde des Gegenstands . . . das Gefühl eigener Persönlichkeit» verstärkt. Die Aura des Elitaren, die ihn dabei umgibt und die auch explizit in seine politischen Überlegungen zur *Gelehrtenrepublik* (1774) eingeht, ist indes auch als ein Versuch zu werten, sich in einer ständischen Gesellschaft als unabhängiger Bürger zu behaupten. Auch wenn er zeitlebens von der Unterstützung der «Großen dieser Welt» lebte und sich – ohne Berufspflichten – seinem Lebenswerk, dem *Messias*, widmen konnte, hat er sich den damit gegebenen Verpflichtungen und Zwängen mit Anstand entziehen können. Selbstbewahrung wird zum Signum einer Dichterpersonlichkeit, die sich nie in die theoretischen Debatten der Zeit um Ziele und Wege der Aufkarung eingemischt hat – in der Kantischen Philosophie sah er gegen Ende des Jahrhunderts geradezu eine Verwirrung des Geistes –, die aber gerade in ihrer selbstbewusten Unbeirrbarkeit und der freien Entfaltung ihrer Kräfte den Menschentypus verkörperte, um den es dem Aufklarungszeitalter als Forderung und Ideal ging. Unabhängig von den Postulaten und Programmen seiner aufklärerischen Zeitgenossen und oft im Widerstreit mit ihnen gelang es ihm, den Weg zu einer Selbstbestimmung zu zeigen, die in der Aufklärung auch des Gefühls der Generation nach ihm die Möglichkeit einer autonomen Entfaltung ihrer Kräfte gab und damit die Energien freisetzte, die Bürgern wie Poeten eine neue Rolle im gesellschaftlichen Gefüge der Zeit anwiesen. Dem Schicksal der Grundleger entging er allerdings nicht. Die von ihm inspirierte Generation setzte sich selbst absolut und verdrängte ihn aus ihrem Gedächtnis. In seiner Reminiszenz charakterisiert ihn Goethe mit dem Abstand dessen, der seine frühe Verpflichtung gegenüber dem Dichter im Alter abgeklärt hat: «Ein gefastes Betragen, eine abgemessene Rede, ein Lakonismus, selbst wenn er offen und entscheidend sprach, gaben ihm durch sein ganzes Leben ein gewisses diplomatisches, ministerielles Ansehen, das mit jenen zarten Naturgesinnungen im Widerstreit zu liegen schien, obgleich beide aus *einer* Quelle entsprangen. Von allem diesen geben seine ersten Werke ein reines Ab- und Vorbild, und sie musten daher einen unglaublichen Einfluß gewinnen.»

Jugendjahre. *Der Messias*

Groburgerliche Verhältnisse prägen Klopstocks erste Lebensjahre. Am 2. Juli 1724 wird er als erstes von insgesamt 17 Kindern des fürstlich-mansfeldischen Kommissionsrats Gottlieb Heinrich Klopstock (1698–1756) und dessen Frau Anna Maria Schmidt (1703–1773), Tochter eines Ratskammerers und Grohandelskaufmanns, in Quedlinburg geboren. Reichtum, Ansehen und Geborgenheit schienen sich mit einem sorglosen Leben in freier Naturumgebung verbinden zu wollen, als die Familie 1732 auf die Herrschaft Friedeburg (nahe Eisleben) übersiedelte, um dort die Generalpacht des Guts zu übernehmen. Für den Knaben war dies eine Zeit des engen Umgangs mit der Natur und der Entwicklung eines ausgeprägten Sinns für die korpeliche Entfaltung seiner Kräfte, die indes schon vier Jahre später durch den ökonomischen Ruin des Vaters abrupt abgebrochen wurde. Nach Quedlinburg zururckgekehrt, besuchte Klopstock ohne größere innere Anteilnahme das dortige Gymnasium, ehe sich ihm Ende 1739 eine Möglichkeit bot, einen Freiplatz an der Furstenanstalt Schulpforta zu erhalten. Hier nun – in den sechs Jahren, während er diese Schule besuchte – konnte die geistige Bildung nachgeholt werden, die bislang versäumt worden war. Als er Schulpforta im September 1745 verließ, um an der Universität Jena Theologie zu studieren, war er – den philologischen und theologischen Studien dieser Schule gemäß – insbesondere mit der griechischen und römischen Sprach- und Literaturwelt vertraut, weniger mit den deutschen und europäischen Literaturen. Humanistische Bildungstradition und protestantisches Bibelstudium gehörten zu den Gütern, deren Aneignung als wesentliche Voraussetzung für den Werdegang eines Pädagogen, Gelehrten oder Pfarrers erachtet wurde, und Klopstock unterwarf sich diesem Anspruch mit der Wahl seines Studiums.

Lebhaftes Interesse scheint er seinem Fach indes nicht entgegengebracht zu haben, und auch nach seinem Wechsel auf die Universität Leipzig (1746), den wohl vor allem die Unterstützung durch seinen Vetter Johann Christoph Schmidt, dem Bruder seiner als Fanny literarisch verewigten ersten – und unerwiderten – Liebe Maria Sophia Schmidt, veranlaßt hatte, widmet er sich mehr der Philosophie, Poetologie und Morallehre. Vor allem aber wurde das literarische Leben dieser Stadt, des vielgerühmten «Klein-Paris» des 18. Jahrhunderts, für ihn von Bedeutung. Im Schatten des Literaturpapstes dieser Jahre, Johann Christoph Gottsched (1700–1766), dessen Vorlesungen in Leipzig Klopstock besuchte, hatte sich ein Kreis junger Literaten gebildet, die mit ihrer Zeitschrift *Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes* sich von ihrem übermächtig-dekretierenden Lehrer zu distanzieren suchten. Er wurde zu Klopstocks erstem literarischen Freundeskreis, der seine weitere Entwicklung bestimmte und ihm zu literarischem Ruf verhalf. In dessen – nach dem Verlagsort *Bremer Beiträge* genannten – Zeitschrift ließ er – nach anfänglichem Widerwillen – im vierten und fünften Stück des vierten Bandes

1748 die ersten drei Gesänge des *Messias* erscheinen. Der literarische Wirbel um diese Veröffentlichung, die den lange schon schwelenden Streit zwischen Gottsched auf der einen und den Züricher Literaturtheoretikern und Gymnasialprofessoren Johann Jakob Bodmer (1698–1783) und Johann Jakob Breitinger (1701–1776) auf der anderen Seite zu heftigen Polemiken schürte, veränderte seine Lebensbahn entscheidend. Das Studium war nun gänzlich ohne Interesse für ihn. Zahlreiche Versuche, sich eine Unterstützung durch fürstliche Gönner zu sichern oder – schlimmstenfalls – eine Professur zu übernehmen, scheiterten zunächst. Er rettete sich auf eine Hofmeister-Stelle bei einem Verwandten in Langensalza, um dann schließlich 1750 einer Einladung Bodmers, in dessen Haus an seinem Epos weiterarbeiten zu können, zu folgen. Noch während seines Aufenthalts bei seinem – ihm allzu patriarchalisch gegenüberstehenden – Gönner erreicht ihn durch den Minister am Kopenhagener Hof, Johann Hartwig Ernst von Bernstorff (1712–1772), die Nachricht, daß ihm der dänische König Frederik V. eine Pension zur Vollendung seines *Messias* ausgesetzt hatte. Nach anfänglichem Zögern – vor allem fehlte eine auskömmliche Alternative – reiste er schließlich im Frühjahr 1751 nach Kopenhagen, dem er bis 1770 verbunden blieb. Der früh berühmte, als nationaler Heros gefeierte Dichter hatte damit – was von ihm und seinen Zeitgenossen bitter registriert wurde – im Ausland jene materielle Absicherung erfahren, die der vom hohen nationalen Anspruch seiner dichterischen Aufgabe überzeugte Klopstock eigentlich von seinem Vaterland erwartet hatte. Der Fortgang seines Lebenswerks war nun allerdings gesichert.

Über die Voraussetzungen dieses Werks berichtet er am 10. August 1748 – noch aus Langensalza – an Bodmer:

«Ich war ein junger Mensch, der seinen Homer und Virgil las und sich schon über die kritischen Schriften der Sachsen im stillen ärgerte, als mir Ihre und Breitingers in die Hände fielen. Ich las, oder vielmehr ich verschlang sie; und wenn mir zur Rechten Homer und Virgil lag, so hatt' ich jene zur Linken, um sie immer nachschlagen zu können. O wie wünscht' ich damals Ihre versprochene Schrift: «Vom Erhabnen» schon zu besitzen und wie wünscht' ich es jetzt noch! Und als Milton, den ich vielleicht ohne Ihre Übersetzung allzuspät zu sehen bekommen hätte, mir in die Hände fiel, loderte das Feuer, das Homer entzündet hatte, zur Flamme auf und hob meine Seele, um den Himmel und die Religion zu singen.»

Damit sind die literarischen Leitlinien des jungen Klopstock angedeutet. Sie öffnen ihm noch in Schulpforta eine Welt, die die aufkeimende Kritik von Gottscheds Poetik in Bahnen lenkt, die seinen eigenen, noch ungewissen Erwartungen und Zielsetzungen entgegenkamen. Es handelt sich dabei vor allem um Bodmers Schriften *Von dem Einfluß und Gebrauche der Einbildungskraft* (1727) und *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen, in einer Verteidi-*

gung des Gedichts Job. Miltons von dem verlorenen Paradiese (1740) sowie um Breitingers systematische Zusammenfassung in *Critische Dichtkunst, worinnen die Poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird* (1740).

Neuartig bei den Schweizern und durchaus einzigartig für das 18. Jahrhundert ist ihr Versuch einer Poetik aus dem Geiste der Religion. Durchaus der zeitgenössischen Erkenntnislehre in der Nachfolge von Leibniz und Wolff verpflichtet und keineswegs revolutionär gegenüber dem ästhetischen Grundprinzip der Zeit, der Poesie als einer «Nachahmung der Natur», erweitern sie den Vorstellungsraum dieser Natur, indem sie die «unsichtbare Welt» einschließen, die religiösen Glaubenswahrheiten als Stoffbereich der Poesie rehabilitieren, das «Herz» und die «Bewegung der Gemüthes-Leidenschaften» zum eigentlichen Aufgabenfeld gelungener Kunst erklären und zu diesem Zweck der erhabenen Darstellungsform, gebunden an das Wunderbare und den Neuigkeitswert des poetisch vermittelten Gegenstandes, eine Bresche schlagen. Der «Witz»-Kultur, wie sie Gottsched verfochten hatte, tritt eine «Herzens»-Kultur entgegen, die «Einbildungskraft» löst sich aus ihrer Vernunftbindung und umgreift den weiten Phantasieraum des Möglichen, und dem «Wirklichen» erscheint das «Wunderbare» als eine reiche Quelle poetischer Erfindungslust gegenübergestellt. Manches mag an diesen poetologischen Erörterungen noch unabgeklärt oder widersprüchlich erscheinen, aber der durch sie entfachte Literaturstreit zwischen Leipzig und Zürich hatte doch die Konsequenz, daß die frühaufklärerische Regelpoetik in ihrer unwidersprüchlichen Verbindlichkeit erschüttert wurde. Die Züricher konnten sich in einer Zeit wachsender Emotionsbereitschaft zahlreiche Anhänger schaffen, ohne daß doch ihr theoretisches Gebäude im engeren Sinne übernommen worden wäre oder daß ihre Poetik direkte Nachfolger gefunden hätte. Ihre Bedeutung liegt in der Öffnung des Blickfeldes für die Entfaltungskraft einer das Gefühl entzündenden Phantasie, die einer empfindsamen Generation gleichermaßen Impulse für ihr eigenes Schaffen geben wie als Legitimation für die Rechtmäßigkeit ihres Tuns dienen konnte.

Für Klopstock waren mehrere Aspekte dieser literaturkritischen Position anziehend. Zunächst vor allem mußte es ihm als eine Bestätigung seiner eigenen religiösen Erfahrungswelt erscheinen, daß die Offenbarung auch in ihrer unmittelbaren Vernunftwidrigkeit eine Anerkennung erfahren hatte, die sie zum Gegenstand der Poesie berechtigte. Religiöse Wahrheiten allerdings, die zuallererst das Ziel hatten, «das Herz zu rühren» und sich in dieser Gefühlsqualität von der protestantischen Orthodoxie abhoben. Wieweit hierbei explizit pietistische Einflüsse wirksam waren, mag unentschieden bleiben: Klopstock hat sich über solche Abhängigkeiten von Lehrgebäuden nie Rechenschaft abgelegt, sondern auch hier nahezu naiv seinem sich im Umgang mit der Welt bildenden «Herzen» vertraut. Mit dem Hinweis der

Schweizer auf Pseudo-Longinus' Schrift *Über das Erhabene* konnte Klopstock sodann die aus dem Gefühlsreservoir der Offenbarung schöpfende Dichtung über einen antiken Gewährsmann an seine klassisch-humanistische Bildungstradition anbinden: Die Erhabenheit der Gefühlsbewegung als Zentrum der Poesie konnte nun ihre Rechtfertigung durch einen Vertreter der antiken Rhetorik selbst erfahren, ein für Klopstock und seine Zeitgenossen nicht unwesentlicher Begründungsschritt, der es ihm überhaupt erst möglich machte, die Schweizer neben Homer und Vergil gelten zu lassen. Bodmers Übersetzung von John Miltons (1608–1674) *Paradise Lost* – in zweiter Auflage 1742 erschienen – schließlich und damit die Erschließung einer als vorbildhaft erfahrenen englischen Literatur greift bereits unmittelbar in die poetischen Absichten des Schulpforta-Zöglings ein. Hier war das Muster eines religiösen Epos, das die Offenbarungsgeschichte des Alten Testaments im erhabenen Sprachgestus lebendig gemacht hatte. Daran wollte er anschließen und – mit nicht Geringeren als Homer und Milton wetteifernd – Gottscheds Klage, daß nur wenigen das «rechte Hauptwerk oder Meisterstück der ganzen Poesie ich meine... die Epopee, oder... das Heldengedicht» gelungen sei, zuschanden machen. In seiner lateinischen Abschiedsrede von Schulpforta am 21. September 1745 spricht er von der «Epopöe, diesem höchsten Werke der Dichtkunst», bedauert nach einem Überblick über die Epen von Homer bis zur Gegenwart, daß «diese göttliche Kunst das unglückliche Schicksal» gehabt habe, «fast allein nur von ungeweihten Händen betastet und am Boden niedergehalten» worden zu sein, und ruft emphatisch aus: «Wofern aber unter den jetztlebenden Dichtern vielleicht der noch nicht gefunden wurde, der bestimmt ist, sein Deutschland mit diesem Ruhme zu schmücken, o so werde geboren, großer Tag, der diesen Sänger hervorbringen, und den, o Sonne, eile schneller herbei, die ihn zuerst erblicken und mit freundlichem Antlitz bestrahlen soll!»

Der Jüngling selbst fühlt sich von der Sonne «mit freundlichem Antlitz» bestrahlt. Als Lebensaufgabe setzt er sich das Ziel, den Deutschen das so sehr vermißte Nationalepos zu schenken. So hoch der Anspruch, so unentschlossen war er zunächst in der Wahl des Stoffes: anfänglich schwebten ihm Hermann der Cherusker oder der erste Sachsenkaiser Heinrich als würdige historische Gegenstände vor, ehe er sich – von Miltons Vorbild beflügelt und von Bodmers *Critischem Lobgedicht*, das die «Natur vom Wunderbarn und Großen / In Engeln, Geistern, Mensch und Körpern eingeschlossen» zu singen empfohlen hatte, bestätigt – dem mythologischen Weltgedicht von Christi Leidensgeschichte, Auferstehung und Himmelfahrt zuwandte. An die Stelle des Nationalepos war damit ein die Menschheitsgeschichte umspannendes religiöses Epos getreten, das sich nicht mehr mit den antiken Maßstäben des homerischen «Musters» messen ließ. Einen ersten nicht erhaltenen Prosaentwurf führte er dann in der Jenaer und Leipziger Zeit in deutschen Hexametern aus, überwand damit den einen freieren Versfluß beengenden

Alexandriener der Barockzeit und führte den griechischen Sprachgestus in die deutsche Literatur ein. An seinem großen, auf zwanzig Gesänge angelegten Entwurf arbeitete er sein Leben lang, teils um inhaltlichen, meist von theologischer Seite vorgetragene Einwürfen zu entsprechen, teils um stilistische, auf die rechte Eindeutschung des Hexameters zielende Glättungen vorzunehmen. Ein Jahr nach dem Abdruck der ersten drei Gesänge in den *Bremer Beiträgen* gab der Ästhetiker Georg Friedrich Meier, der noch 1744 mit seinen *Gedanken von Schertzen* eine Rechtfertigung der Rokokoliteratur vorgelegt hatte und der nun mit seiner *Bewurtheilung des Heldengedichts, Der Meßias* (1749) Klopstock an die Seite trat und einen wesentlichen Anteil an der danach einsetzenden heftigen Debatte um den *Messias* hatte, die erste Buchausgabe heraus. Im Jahre 1751 konnte Klopstock dann die ersten fünf Gesänge vorlegen, und 1755 erschienen in Kopenhagen die Gesänge 1–10 in zwei Bänden, mit Klopstocks Vorrede *Von der heiligen Poesie*. In dieser Form hat das Werk – wie auch Goethe bestätigt – die größte Breitenwirkung und den maßgeblichen Einfluß gehabt, von dem viele Zeitgenossen schwärmten. Es war die Zeit einer Empfindsamkeitskultur, in der «Zärtlichkeit» – ein auch für den *Messias* zentrales Wort – und gefühlvolle Herzensbindungen zu den sozialen Tugenden einer die subjektive Innerlichkeit kultivierenden und sich gegen die Wirklichkeit abschirmenden Jugend wurde. Im Jahre 1768, als der dritte Band mit den 11.–15. Gesängen in Kopenhagen erschien, hatten die Zeiten sich geändert, und als die Gesamtausgabe dann 1773 vorlag, war das Werk gewissermaßen das großartige Denkmal einer vergangenen Zeit, das zwar bewundert werden konnte, aber weder Neuigkeitswert hatte noch sich mit den literarischen Intentionen der sich nun vordrängenden Generation der Stürmer und Dränger vertrug. Von wachsender Unzeitgemäßheit unbeeindruckt, setzte Klopstock sich weiter mit seinem Werk auseinander: Mit der Jahreszahl 1780 legte er in Altona eine verbesserte Ausgabe vor, und 1799 zum Druck seiner bei Göschen in Leipzig erscheinenden Werke brachte er Änderungen an. Das Werk war ihm zum Begleiter seines Lebens geworden und zur Herausforderung für eine Nachwelt, die gleichermaßen den Sinn für mythische Überhöhung der epischen Dichtung wie für den religiösen Enthusiasmus einer «heiligen Poesie» verloren hatte.

Auf diese «heilige Poesie» sucht Klopstock seine Leser in der Vorrede zur Ausgabe von 1755 einzustimmen. Ausgangspunkt ist die theologisch und poetisch gleichermaßen brisante Frage, die auch die Eingangsverse des *Messias* aufwerfen, «ob es erlaubt sei, den Inhalt zu Gedichten aus der Religion zu nehmen». Klopstock beantwortet sie mit Überlegungen zur Funktion von Dichtung und den sich daraus ergebenden Möglichkeiten, im «Hauptplan der Religion» einen «Schauplatz des Erhabenen» zu erschließen, der die poetische Wirkung auf eine von ihm angestrebte neue Höhe treiben könne. «Moralische Schönheit» ist ihm «Endzweck der hohen Poesie», und «diese allein verdient es, daß sie unsre ganze Seele in Bewegung setze»: «Der Poet, den wir

meinen, muß uns über unsre kurzsichtige Art zu denken erheben, und uns dem Strome entreißen, mit dem wir fortgezogen werden. Er muß uns mächtig daran erinnern, daß wir unsterblich sind, und auch schon in diesem Leben, viel glückseliger sein könnten.» Ganz im Sinne der Schweizer lehnt er die «Werke des Witzes» ab und weist das aus dem «bewegten Herzen» dichtende «Genie» auf das «Erhabne», das Bilder «mit einer solchen Würde und Hoheit (zeigt), daß sie die edelsten Begierden des Herzens reizt, sie in Tugend zu verwandeln». Wenn «das Herz ganz zu rühren . . . überhaupt, in jeder Art der Beredsamkeit, das Höchste (ist), was sich der Meister vorsetzen, und was der Hörer von ihm fordern kann», dann ist der Weg, dies «durch die Religion zu tun, . . . eine neue Höhe, die für uns, ohne Offenbarung, mit Wolken bedeckt war». Mit einem für Klopstocks Sinn für körperliche Stärke und Ertüchtigung kennzeichnenden Wort ist ihm die Religion, «in der Offenbarung selbst», «ein gesunder männlicher Körper», aus dem «unsre Lehrbücher . . . ein Gerippe» gemacht hätten, und einer so als lebendige Kraft verstandenen Religion «ahmt» der «Verfasser des heiligen Gedichts» nach, «wie er in einem nicht viel verschiedenen Verstande, der Natur nachahmen soll». Seine «Erdichtungen» – hier noch in traditioneller Terminologie «Nachahmungen» genannt, was später bei ihm «Darstellung» heißen wird (*Von der Darstellung*, 1779) – binden sich nicht sklavisch an die in der Bibel vorgegebenen Ereignisse, sondern suchen deren – das Herz zum Erhabenen der «moralischen Schönheit» stimulierenden – Gefühlswerte einzufangen und zu vermitteln. Denn als «Hauptplan der Religion» erscheint ihm: «Große wunderbare Gegebenheiten, die geschehen sind, noch wunderbarere, die geschehen sollen! eben solche Wahrheiten! diesen Anstand! diese Hoheit! diese Einfach! den Ernst! diese Liebenswürdigkeit! diese Schönheit, soweit sie sich durch eine menschliche Nachahmung erreichen lassen.»

Als Stoffvorlage für sein Werk zieht Klopstock die Evangelien, die Apostelgeschichte und die Apokalypse heran. Das Weltall ist der Schauplatz des Geschehens, die Vorgänge auf der Erde werden in den Kampf zwischen Himmel und Hölle einbezogen. In der das Werk einleitenden Ölberg-Szene ist der Messias bereit, seine Erlösungstat zu vollbringen und sich zu opfern (1. Gesang). Wie Gabriel sein Gebet dem Vater weiterbringt, so entfesselt Satan die Macht der Hölle, in der gegen den Widerstand Abaddonas der Tod des Messias beschlossen wird. Der scheinbare Erfolg der Hölle offenbart sich (3. Gesang) im beginnenden Seelenleid des Heilands und in der Gewinnung des Verräters Judas. Im 4. Gesang treten irdisches Spiel und Gegenspiel hervor: Kaiphas, Werkzeug des Satans, setzt im Hohen Rate gegen Gamaliel und Nikodemus die Verurteilung des Messias durch Judas führt sein Verräterwerk aus. Der Erlöser spricht mit seinen Sendboten beim letzten Abendmahl von der Liebe. Die große Erlösungstat offenbart sich dem Messias in den Gesichtern aller Sünden des Alten Bundes (5. Gesang). Die Himmlischen entfernen sich trauernd, aber getröstet vom Hymnus Eloas ist der Messias auf

die Zukunft vorbereitet. Von nun an folgt die Dichtung dem biblischen Bericht: Gefangennahme und Verhör vor den Hohen Priestern (6. Gesang), vor Pilatus und Herodes, Verurteilung (7. Gesang). Dem milden Hannas und dem erbarmungslosen Kaiphas gesellt sich der sinnlose Hasser Philo. Unruhe treibt Portia in den Palast des Hohen Priesters. Auf ihre Fürsprache bei ihrem Gatten Pilatus setzt Maria ihre letzte Hoffnung. Der biblische Bericht wird in den folgenden drei Gesängen zu einer großen Revue und einem ersten Gericht, das sich unmittelbar an den Tod des Heilands anschließt. Engel umschweben das Kreuz, Satan und Adramelech verspüren im Toten Meer den Zorn Gottes. Inmitten der gestörten Weltordnung erleidet der Messias den Tod. – Triumph und himmlische Herrschau sind die Leitmotive des Erlösungswerks. Zuerst erscheint dessen Vorgeschichte in den auferstandenen Gestalten des Alten Testaments (11. Gesang). Nach der Totenklage (12. Gesang) sammeln sich die Menschen, Seelen und Geister um das Heilige Grab. Der Auferstehung folgt als Vorbote des Gerichts der Verzweiflungstod Philos (13. Gesang). Nachdem sich der Auferstandene den Frauen und den Jüngern in Emmaus gezeigt (14. Gesang) und sich Thomas geöffnet hat, hält er das erste Gericht auf dem Tabor über die Seelen der jüngst Verstorbenen (15. Gesang), feiert seinen endgültigen Sieg über Satan, nachdem er zur Hölle hinabgestiegen ist (16. Gesang), und scharft die Seelen der Auserwählten des Alten Bundes um sich (17. Gesang). In Visionen zeigt der Messias dann dem Stammvater Adam einzelne Vorgänge des Jüngsten Tages (18. Gesang), steigt der Erlöser durch die himmlischen Gefilde zum Thron Jehovas empor, bis er, von Jubelchören der Engel und Seelen begleitet, seinen Platz zur Rechten des Vaters einnimmt (20. Gesang).

Ganz im Sinne der Erläuterungen in *Über die heilige Poesie* ist der *Messias* als Entfaltung einer breiten Palette von «Herzenslagen» zu lesen, die in den Rahmen einer kosmologisch ausgeweiteten Heilsgeschichte eingelagert werden. Auf diese Weise wird manches von der Anziehungskraft des Werks auf seine Zeitgenossen verständlich. Was die ersten Verse des 11. Gesanges andeuten, ist bestimmend für das ganze Werk:

«Wenn ich nicht zu sinkend den Flug der Religion flog,
Wenn ich Empfindung ins Herz der Erlösten strömte; so hat mich
Gottes Leitung getragen auf Adlers Flügeln! es hat mich,
Offenbarung, von deinen Höhn die Empfindung beseligt.»

Die Schilderung eines die Unendlichkeit von Raum und Zeit durchwandernden, Vergangenheit und Zukunft durchkreuzenden, das Personal von Himmel, Erde und Hölle vorführenden Geschehens kreist im Erlösungsakt des «Gottmenschen» in den ersten zehn Gesängen – bis zu Golgatha – um den Empfindungswert des Leidensbildes, wo der Messias «freigehorsam, dem Mittlertode sich hingab», und in den zehn folgenden Gesängen um die «Wonne» der Erbauung über «des Vollenders Freuden», «des Siegers

Triumph» und der «Erhebung des Sohns» (11. Gesang). Typologisch bespiegeln sich beide Teile im Sinne einer Kontrastierung von Leidenstheologie, für deren Gestaltung Klopstock Edward Youngs *Night Thoughts* (in der Übersetzung von Ebert zuerst 1752 erschienen) viel verdankt, und der Erlösungstheologie des Neuen Testaments, die ihre hymnische Steigerung in den freien Oden des 20. Gesangs findet. So eng sich Klopstock auch an die Bilder- und Sprachwelt der Bibel hält, so sehen seine «Erfindungen» in der Offenbarung doch nur den «Körper», in dem sich der empfindungsreiche Kampf zwischen Himmel und Hölle, Gut und Böse, Zärtlichkeit und Verrat, Schmerz und Jubel, Trauer und Erlösung abspielt. Besonders die Höllen-Szenerie – in ihrer Ohnmächtigkeit von vorneherein der siegesgewissen Verachtung ausgeliefert –, und hierin das Schicksal des reuigen abgefallenen Engels Abbadona, dem der 19. Gesang ein theologisch heftig umstrittenes glückliches Ende in Aussicht stellt, hatte es – wie auch Goethes Kindheitserinnerungen zeigen – den Zeitgenossen angetan. Bei aller Weitläufigkeit der Schauplätze war es doch vor allem der menschlich nachvollziehbare dramatische Spannungsbogen zwischen dem «Schauplatz ihrer (der Menschen) Erbarmung» und den «Örtern der Qual» (2. Gesang), der den «Flug der Religion» als «Empfindung» eines den einzelnen angehenden inneren Zwiespalts anziehend machte. So konnte denn Klopstocks Werk auch unabhängig von seinem religiösen Glaubensgehalt eine poetische Faszination gewinnen, und zwar dadurch, daß es der Gewalt widerstreitender Empfindungen eine affektgeladene, der Rhetorik des Pathos verpflichtete und die Phantasiewelt beflügelnde Sprache gegeben hatte, die der Erhabenheit des Gegenstandes angemessen war. Als Kultbuch der fünfziger Jahre steht der *Messias* am Wendepunkt der Zeit: noch einmal behauptet sich – in der Tradition der humanistischen Poetik – das Epos als literarische Gattung, ehe es – trotz der zahlreichen Nachfolger Klopstocks – vom Roman in seiner erzählenden und von der Tragödie in seiner dramatischen Form abgelöst wird. Und noch einmal feiert der Hymnus auf die Religion einen Triumph, bevor er der theologischen Kritik der Aufklärung zum Opfer fällt. Aber es ist bei Klopstock schon eine Religion des «Herzens», die sich mit der säkularisierten Sprache der Empfindsamkeit verbinden konnte und so den Schritt vorbereitete, der in der Gefühlsausprache den Kern der Poesie zu sehen bereit war. Selbst noch gebunden an verpflichtende Offenbarungstraditionen, schuf Klopstock so die Erfahrungsvoraussetzungen für ein von diesen Bindungen sich lösendes Autonomiebewußtsein der ihm nachfolgenden Generationen.

Die Kopenhagener Zeit und die Odendichtung

«Es ist hier so nahe am Nordpole nicht, als Sie denken und ich dachte«, schreibt Klopstock am 11. Mai 1751 an seine «Liebste Cousine» Maria Sophia Schmidt, die Fanny seiner frühen Odendichtung. Kopenhagen, die nordsee-

ländische Landschaft und der Empfang durch «so würdige Männer» wie den Grafen Adam Gottlieb Moltke und den Minister Johann Hartwig Ernst Bernstorff hatten ihn für seine neuen Lebensumstände eingenommen. Die «Großen dieser Welt» zeigten sich ihm nicht nur im geselligen Umgang entgegenkommend, sondern interessierten sich überdies ausnehmend für den «jetzigen Zustand unsrer schönen Wissenschaften». Als unkonventionell und freizügig erwies sich sogar der König Frederik V., der ihm mit der Aussetzung einer – alle wesentlichen Bedürfnisse deckenden – Pension die Weiterarbeit am *Messias* ermöglichte hatte. «Da ich beim Könige war» – schreibt er an Giseke am 4. Mai 1751 und referiert «des Königs eigne Worte» –, «so gab er mir in sehr gnädigen Ausdrücken seinen Beifall wegen des *Messias*. Er redete von meiner Ode und sagte, daß sie sehr schmeichelhaft für ihn wäre. Er beklagte [Joh. Elias] Schlegels frühen Tod [1719–1749], der soviel Geist gehabt hatte. Er redete von der Wollust des Gemütes, die ein Geist, der sich immer zu erweitern fähig wäre, in den Wissenschaften fände; sagte, daß man wahre Gelehrte mehr als Gold schätzen müßte.» Kein Wunder, daß er ihm als «der beste und menschlichste Mann in Dänemark» erscheint, der überdies an seine Geldgeschenke keine den Dichter demütigenden Bedingungen knüpft: Seine Huldigungsgedichte an Frederik ordnen sich denn auch nur wenig dem Ton der traditionellen Panegyrik ein, wie sie sich seit dem 17. Jahrhundert herausgebildet hatte. Bis zum Tode Frederiks (1766) steht Klopstock unter dem persönlichen und Privilegien sichernden Schutz des Königs, vier Jahre später – nach dem Sturz Bernstorffs 1770 – verläßt er mit diesem das Land, um sich in Hamburg niederzulassen. Seinen *Messias* hatte er zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollendet, aber die Pension wird ihm – nach anfänglichem Zögern durch die neuen Machthaber – weiterhin und schließlich bis an sein Lebensende gezahlt.

Klopstock hatte in Dänemark eine Zuflucht gefunden, die ihm unbeschwert von Berufspflichten allein seiner Dichtung zu leben erlaubte, die ihm überdies unschätzbare Erfahrungen kultureller, sozialer und politischer Art vermittelte, wie sie ihm kaum ein deutsches Fürstentum hätte geben können: Eng verbunden mit dem Bernstorffschen Hause wuchs er in eine dem Französischen, Englischen und Deutschen gleichermaßen offene Kultur hinein, von der er mancherlei Anregungen erhielt, im Umgang mit den herrschenden Gesellschaftsschichten eignete er sich die von Goethe gerühmte Weltoffenheit und -gewandtheit an, die seinem Freiheitsbedürfnis entgegenkam, und die unmittelbare Nähe zur Politik öffnete ihm die Augen für praktische Fragen der Reformierung einer vorwiegend agrarischen Gesellschaft, wie sie vom Bernstorff-Kreis im Rahmen eines absolutistischen Systems betrieben wurde. Resultat solcher Weltzugewandtheit war zunächst das Engagement an der Manufakturwirksamkeit des Züricher Freundes Hartmann Rahn, den er nach Kopenhagen zu ziehen wußte, um ihm dort die Möglichkeit, «eine neue Art auf Seide zu drucken», zu geben – ein Unterneh-

men, das allerdings 1756, nur vier Jahre nach seinem Start, aufgegeben werden mußte. Die politischen und praktischen Erfahrungen der Kopenhagener Zeit sind schließlich in die Überlegungen zur *Gelehrtenrepublik* (1774) eingegangen.

Privat waren Klopstocks Liebesnöte noch nicht überwunden. Seine Fanny konnte sich nicht für ihn erklären, es hatte nicht in ihrer «Gewalt» gestanden, wie sie dem immer noch verletzten Jugendfreund auf dessen Anfrage hin im hohen Alter schrieb. Die unerfüllte Liebe wird zu einem Motiv der frühen Lyrik und als solche literarisch zu einer Frage von Sein und Vergänglichkeit hochstilisiert (*An Fanny*: «Erweinte Stunde, komm aus den dämmernden / Kühlen Gewölben, Stunde des Todes, komm!»). In einer für die Zeit unerhörten Selbstentblößung läßt Klopstock Freunde und Bekannte an seinen unglücklichen Lebensumständen teilhaben; die Briefe werden dabei ebenso sehr zu einer Herzensaussprache wie die Dichtung sich von diesen persönlichen Erfahrungen nährt. Am 5. Juni 1751 schreibt er etwa über die Stimmung der «dunkel(n) Melancholie», die ihn plagt und die ihn zu seinen Versen über Fanny anregt: «So war mein Herz (ich erinnere mich noch sehr deutlich) da ich die traurigste unter meinen Oden machte.» Aber nun war seine Gesprächspartnerin schon eine neue Seelenfreundin, die Hamburger Bekannte und Verehrerin seines *Messias*, Meta Moller (1728–1758), mit der er sein Leiden an Fanny teilte. Sie wird ihm – vorbereitet durch einen ungewöhnlichen, in seiner freien Gefühlsaussprache den Wandel der Zeit veranschaulichenden Briefwechsel – zur Lebensgefährtin, die er 1754 heiratet. Mit seinem «Propheten Young» beschreibt er Meta als «sanft, bescheiden, melancholisch, schön, und weiblich» (22. Dezember 1751). Partnerin und Stütze in der fremden Welt Kopenhagens, war sie Muse für sein episches Projekt und wurde auch selbst in bescheidenem Umfang literarisch tätig; Klopstock gab ihre Werke, darunter das Trauerspiel *Der Tod Abels*, 1759 heraus. Aber nach nur vier Jahren, im November 1758, starb Meta im Kindbett und ließ den Dichter, der nun nach der Veröffentlichung der ersten zehn Gesänge des *Messias* auf dem Höhepunkt seines Ruhm stand, einsam und unstat zurück. Erst im hohen Alter (1791) ging er wiederum eine Ehe ein, und zwar mit der soeben verwitweten Johanna Elisabeth von Winthem, einer Nichte Metas, die ihm schon einige Zeit zuvor zur Seite gestanden hatte.

Literarischen Halt und gesellschaftlichen Umgang fand Klopstock in einem «Zirkel» gleichgesinnter deutscher Theologen, Historiker und Schriftsteller, denen Bernstorff – hierin vielfach den Anregungen Klopstocks folgend – eine Anstellung in Kopenhagen verschaffen konnte. Diesem deutschen Kreis gehörten unter anderem an: Johann Andreas Cramer (1723–1788), der alte Freund und Mitarbeiter an den *Bremer Beiträgen*, nun Hofprediger, Gottfried Benedict Funk (1734–1814), der Übersetzer von Dubos' «*Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*» (*Kritische Betrachtungen über die Poesie und die Malerey* 1760–61), Johann Heinrich Schlegel (1726–1780),

der ältere Bruder des an der Ritterakademie in Sorø tätigen und früh verstorbenen Dramatikers und Ästhetikers Johann Elias Schlegel, als Herausgeber der Werke seines Bruders und als Übersetzer aus dem Englischen bedeutend geworden, schließlich Gerstenberg und – als Bernstorffs Sekretär – der glänzende Essayist Helferich Peter Sturz (1736–1779), der sich auf dem Felde des Dramas (*Julie*, 1767), dem der ästhetischen Theorie (*Fragment über die Schönheit*, 1776) und dem der Biographie (*Erinnerungen an Bernstorff*, 1777) einen hochgeschätzten Namen machen wird. Reger Gedankenaustausch – zuweilen in wöchentlich arrangierten Zusammenkünften – ersetzten den nur begrenzt möglichen Kontakt zum Umfeld der dänischen Gesellschaft. Der Kopenhagener Kreis wurde zu einer kulturellen Insel – Meta Klopstock konnte Seeland 1754 eine neue «Beiträgerinsel» nennen –, deren Bedeutung sich durchaus mit den Zentren Königsberg, Leipzig oder Berlin vergleichen läßt. Mit der moralischen Wochenschrift *Der Nordische Aufseher* (1758–1761) verschaffte Cramer als Herausgeber diesem Kreis überdies ein Publikationsorgan, das durch Lessings Angriffe in den *Briefen, die neueste Litteratur betreffend* von 1759 eine insgesamt sicherlich ungerechte traurige Berühmtheit erlangte. Sinnenfrohe Weltoffenheit und empfindsam-moralische Religiosität verbinden sich in dieser Zeitschrift mit praktisch-politischem Engagement und mit einer für das Genre ungewöhnlichen Aufgeschlossenheit für die Dichtung.

Cramers Bemühungen ist es denn auch zu verdanken, daß Klopstock sich auch über seine poetischen Vorstellungen theoretisch Rechenschaft ablegte. Seine kleineren Arbeiten *Von der Sprache der Poesie* (1758), *Von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften* (1758) und *Gedanken über die Natur der Poesie* (1759) erschienen zuerst im *Nordischen Aufseher*. Sie weiten die Gedanken zur «*heiligen Poesie*» von 1755 auf eine nähere Gattungsdifferenzierung hin aus und beziehen dabei insbesondere die «Ausdrucks»-Form der Lyrik als Problem der «Abschilderung der Leidenschaften» ein. Im Grundsätzlichen bleiben seine Bestimmungen ebenso allgemein wie charakteristisch: «In einem Gedichte vom Landleben» etwa müsse der «lyrische Dichter . . . sowohl dadurch, daß er dem Tone der Ode gemäß singt, als auch dadurch, daß er die schöne Gegend, als ein Werk des Allmächtigen vorstellt, uns *entzücken*» (*Gedanken über die Natur der Poesie*). Sein Augenmerk ist vordringlich darauf gerichtet, wie dies «Entzücken» und die Preisung des «Allmächtigen» durch die Sprache zu erreichen ist. Und hier erweist sich Klopstock als der bedeutende Sprachschöpfer, der mit seiner Lyrik eine nachhaltige Wirkung auf die Entwicklung dieser Gattung gehabt hat, wenn er auch, von Hölderlin abgesehen, keine bedeutenderen Nachfolger gefunden hat. Fragen der Wortbildung, der Wortzusammensetzung und der Wortfolge nehmen ihn ebenso gefangen wie solche der metrischen und der rhythmischen Möglichkeiten der deutschen Sprache. Dichten ist ihm ein sehr bewußter Vorgang, und die Regeln für gelungenes lyrisches Sprechen sucht er sich

selbst zu erarbeiten. Seine Verpflichtung gegenüber der humanistischen Poetik-Tradition – und in der Odentheorie seine Anlehnung an das «Muster» des Horaz – läßt ihn sich antiken Metren zuwenden, die er mit großer Sicherheit ins Deutsche überträgt. Überlegungen dazu (*Von der Nachahmung der griechischen Silbenmaße im Deutschen*) stellt er dem zweiten Band seiner *Messias*-Ausgabe von 1755 voran. Gleichzeitig stellt er sich in der zeitgenössischen Diskussion mit Vehemenz auf die Seite derer, die mit der Ablehnung des Reims die Liedformen in der Lyrik bekämpfen. Von seinen *Geistlichen Liedern* (1758 und 1769), die im gottesdienstlichen Zusammenhang eher lehrhaften Zwecken dienlich sein sollten, abgesehen, hat er sich in seiner auf den Enthusiasmus des erhabenen «Entzückens» gestimmten Lyrik an diese Sprachform gehalten. Seine Gedichte verbinden den kunstfertig gestalteten hohen Stil der antiken Oden-Tradition mit einem sich auch persönlichen Erfahrungen verdankenden Gefühlston, der den Ausdruck der Empfindungen anstrebt, diese aber zugleich – in Form und Inhalt – in eine allgemeine, meist religiöse Gesetzmäßigkeit einbindet und sie so entpersönlicht. Klopstock führt auf die lyrische Erlebnissprache, wie sie Goethe verwirklicht, hin, aber er vermag selbst den «Ausdruck» nur im Rahmen der tradierten Rhetorik und deren Stilerwartungen zu vermitteln.

Lyrik ist für ihn zunächst nur ein Nebenerzeugnis seiner Arbeit am *Messias*, ohne die Absicht zur Veröffentlichung. Freunde, denen seit 1747 seine Oden zugehört waren, verbreiteten sie in Abschriften oder in verstreuten Einzeldrucken. Erst im Jahre 1771, nachdem zuvor in Darmstadt ein Privatdruck seiner *Oden und Elegien* erschienen war und Schubart eine Sammlung seiner poetischen und prosaischen Werke herausgegeben hatte, veröffentlichte er seine Oden in der von ihm angestrebten Form und – bezeichnenderweise – mit Angabe des jeweiligen Metren- und Versschemas. Erweitert und umgearbeitet gingen sie schließlich in die Werkausgabe von 1798 ein. Im chronologischen Überblick werden nun thematische Schwerpunktverlagerungen sichtbar, die die wechselnden Interessen des Autors spiegeln, ohne daß doch von einem entschiedenen Bruch oder einer Entwicklung seiner lyrischen Sprache die Rede sein könnte. Für die frühe Zeit sind es vor allem die Themen der unerfüllten und erfüllten Liebe (*An Fanny*, *Der Abschied*, *An Cidli*, *Das Rosenband*), des Preises der religiösen «Allgegenwart» Gottes (*An Gott*), des Freundschaftskultes (*Der Zürcher See*, *Auf meine Freunde*), der Huldigung des Dichtergenies (*An Bodmer*, *An Young*) oder der Naturhymnik (*Die Frühlingsfeier*, *Die frühen Gräber*). In den sechziger Jahren drängen sich vaterländische Motive vor (*Kaiser Heinrich*, *Wir und Sie*, *Teone*, *Mein Vaterland*), und im letzten Drittel seines Lebens wendet sich Klopstock stärker politischen Themen (*Der jetzige Krieg*, *An den Kaiser*, *Die Etats Généraux*, *Sie und nicht Wir*, *Der Eroberungskrieg*), der Reflexion über Dichtung (*Mein Gewissen*, *Beide*, *Die Sprache*, *Ästhetiker*) oder Betrachtungen über Zeit und Ewigkeit zu (*Das verlängerte Leben*, *An*

die nachkommenden Freunde, *Das Wiedersehen*, *Die höheren Stufen*). Viele der späteren Oden nehmen einen eher lehrhaften Ton an oder sind Zeugnis eines im Alter stärker erweckten Interesses für politische Veränderungen seiner Gesellschaft; sie sind gewiß registriert worden, treten aber doch deutlich hinter der Breitenwirkung und der literarhistorischen Bedeutung der frühen Liebes-, Freundschafts- und Naturdichtung zurück. Oden wie *Der Zürcher See* (1750), *Die Frühlingsfeier* (1759), *Die frühen Gräber* (1764) oder auch *Das Rosenband* (1753) lassen erkennen, wie hier der lyrische Sprachton vom Enthusiasmus einer alle Lebensbezüge durchziehenden Empfindung geprägt ist. Die aufs «Entzücken» zielende «Abschilderung der Leidenschaften» sucht ihren Gegenstand vom Herzen aus zu beleben und die Sprache so zum «Ausdruck» einer inneren Erfahrung zu steigern. Verhaßt ist Klopstock – wie er an Meta schreibt (9. Mai 1752) – eine «Sprache, die von der Gegenwart unbeseelt ist», und seine besten Gedichte lassen sich auf diese «Gegenwärtigkeit» einer «beseelten» Erfahrung zurückführen. Am 27. August 1752 etwa berichtet er Meta über eine solche Lebenssituation: «Ich war diesen Morgen Deiner recht wert. Ich blieb noch eine ganze Stunde im Bette. Wie hing meine Seele an deiner Seele! Wie war ich Dein, Dein!» – und überführt dieses Erlebnis des wiedergewonnenen Glücks ins Gedicht *Das Rosenband*, das den anakreontischen Motiv- und Sprachgestus von der Anteilnahme einer Gefühlsbewegung her auflöst:

«Ich sah sie an; mein Leben hing
Mit diesem Blick an ihrem Leben:
Ich fühlt es wohl und wußt es nicht.

...

Sie sah mich an; ihr Leben hing
Mit diesem Blick an meinem Leben,
Und um uns ward's Elysium.»

Ähnliche Erfahrungsnähe zeigt die Ode *Der Zürcher See*: Eine von seinen Züricher Bewunderern und Freunden arrangierte Kahnfahrt auf dem See, vom Dichter enthusiastisch begrüßt und – wie Briefe zeigen – auch in vollen Zügen genossen, wird in der Wiedererinnerung zum hymnischen Preis der «Göttin Freude» und der «Hütten der Freundschaft», in denen die «suchende Seele» sich geborgen fühlt. Aber der sich darin aussprechende, in Gefühlsbewegung umgesetzte Sinnengenuss führt das lyrische Ich nicht in die Unbedingtheit einer nur seinem Erleben vertrauenden Selbstaussprache. Bindungen tradierter Art wie Freude-Topik oder eine Religions-Emblematik stellen dies Ich in den Zusammenhang eines Ordnungsgedankens, von dem Klopstocks Gesamtwerk geprägt ist. Brockes' Naturbeobachtung ist hier zwar von einem Naturgefühl abgelöst, aber diese Verinnerlichung der Natur findet ihren Sinnbezug weiterhin im «großen Gedanken» der göttlichen «Schöpfung», wie die Anfangsstrophe des Gedichts es programmatisch formuliert:

«Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gesicht,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch *einmal* denkt.»

An Cramer schreibt Klopstock am 3. Juli 1752: «Die volle Freude hat ebensowenig ihren ganzen Ausdruck als der volle Schmerz.» Diese Erkenntnis – hier im persönlichen Brief vorgebracht – gilt auch für die Dichtung. Innerhalb der Tradition eines antiken Oden-Verständnisses sucht Klopstock sein von der Triebkraft der Gefühlsbewegung gesteuertes Lebensverständnis zum «Ausdruck» zu bringen – und er gelangt darin so weit wie kein anderer seiner Generation –, aber um diesem Gefühl einen «ganzen Ausdruck» geben zu können, bedurfte es einer Befreiung von den um die Mitte des Jahrhunderts noch mächtigen Traditionsbindungen vielfacher Art, die erst die Generation nach ihm und auf ihm aufbauend erreichen wird.

Bardenlob, Dramatik und Gelehrtenrepublik

Die Anfänge der sechziger Jahre – noch geprägt von den Wirren des Siebenjährigen Krieges – brachten eine literarische Neubesinnung, die als Geschmackswandel kulturell und in ihrer Hinwendung zum Historischen und Nationalen als soziales Phänomen beschrieben worden ist. Mit James Macphersons *Ossian*-Fälschung (vgl. S. 159 ff.) bot sich den deutschen Literaten ein Orientierungspunkt an, der begierig aufgegriffen und weiterentwickelt wurde. In die nun um sich greifende *Ossian*-Mode ordnet sich als einer der ersten und Gewichtigen Klopstock ein. Keltisches und germanisches Traditionsgut «unsrer Vorfahren» vereinigen sich bei ihm zum Bardenlob einer ursprünglichen und unverfälschten, dabei von mannhafter Tugend und ernsthafter Religiosität geprägten Kultur. Wie er Milton in seinem *Messias* verpflichtet ist und wie er Young in seinen schwermütigen Oden nachzueifern pflegt, so wird ihm Ossian, an dessen historischer Echtheit er nicht zweifelt, nun zum Leitstern seiner weiteren poetischen, historischen, sprachwissenschaftlichen und politischen Bemühungen. «Ossians Werke sind wahre Meisterstücke», schreibt er am 8. September 1767 an den Übersetzer Michael Denis: «Wenn wir einen solchen Barden fänden! Es wird mir ganz warm bei diesem Wunsche. – Ich hatte in einigen meiner ältern Oden griechische Mythologie, ich habe sie hinausgeworfen und sowohl in diese als in einige neuere die Mythologie unsrer Vorfahren gebracht.» «Angenommen» hatte er diese »Mythologie unsrer Vorfahren« – wie er dankbar gegenüber Gerstenberg erkennt (19. November 1771) –, nachdem dieser sein *Gedicht eines Skalden* (1766) veröffentlicht hatte, angeregt wurde er von vielfacher Seite, so vor allem durch den auch in Kopenhagen tätigen Schweizer Paul Henri de Mallet (1730–1807), der – in Vermischung des Keltischen und Skandinavi-

schen – deren Mythologie in seinem Werk *Monumens de la Mythologie et de la Poesie des Celtes et particulièrement des anciens Scandinaves* (1756) ausgebreitet hatte, und durch Johann Heinrich Schlegels wertvolle Quellensammlung in der Vorrede zum *Hermann*-Drama seines Bruders Johann Elias (1761). Wenn für Klopstock auch die Mythologien austauschbar waren – bei gleichbleibender Bindung ans Christentum –, so ist doch unverkennbar, daß sich ihm mit der Welt seiner «Vorfahren» ein Gegenwartsbezug eröffnete, der seinen patriotischen Neigungen entgegenkam. Das patriotische Feuer beanspruchte eine Rechtfertigung, und er fand sie in den historischen und poetischen Impulsen des *Ossian*-Dichters.

Die Kontinuität zu seiner gefühlvollen Odendichtung war dabei leicht herzustellen. In einer die Herausgabe der vermeintlichen *Ossian*-Texte begleitenden Abhandlung *Von dem Alter der Gedichte Ossians, des Sohns Fingals* hatte Macpherson das Publikum dadurch einzustimmen gesucht, daß er von diesen «alten Gedichten» meint, sie «drücken die zärtliche Schwermut einer verzweifelten Liebe mit unwiderstehlicher Einfachheit nach der Natur aus. Der Schall der Wörter ist der Empfindung so angemessen, daß sie auch einem Unkundigen der Sprache das Herz treffen und schmelzen. Eine erhörte Liebe spricht mit besonderer Rührung und Zärtlichkeit.» Und Hugh Blair meint in seiner *Critical dissertation on the poems of Ossian* (1763) «the voice of nature» zu hören, mit der der Dichter «the majesty of his sentiments» zum Ausdruck bringe und von der kein Leser sich erheben könne, «without being warmed with the sentiments of humanity, virtue and honour». Für Klopstock sind dies Bestätigungen seiner eigenen poetischen Intentionen. Zusätzlich zeichnen der *Ossian*-Kult und die mit ihm verbundene Belebung des germanischen Altertums das Bild eines Dichters, der Naturnähe und Gefühlsunmittelbarkeit mit der vaterländischen Rolle eines Staatsrepräsentanten verbindet. Der Barde wird zum Sänger der Heldentaten einer noch unverdorbenen Nation, die in ihrem Kampf um Freiheit «Menschlichkeit, Tugend und Ehre» als Ideale aufrechterhält. Ossianismus und Germanentum werden dem Dichter des *Messias* Vorbild und Gegenbild zugleich: In der Rekonstruktion der eigenen nationalen Vorgeschichte kann der Patriotismus Kontinuität und Legitimität gewinnen, und in der Kontrastierung einer unentzweiten, dem Dichter seine gleichberechtigte Stellung im nationalen Verband anweisenden Gesellschaft mit der national und ständisch zerrissenen Gegenwart wird eine Kritikmöglichkeit eröffnet, die das moralische Argument des Bürgers durch die historische Einsicht in den Verfall der gegenwärtigen politischen Kultur ergänzt. Die Hinwendung Klopstocks zur Bardendichtung und zur Geschichte ist in diesem doppelten Sinn als Idealbild und Kritikpotential zu lesen. Was uns heute an dieser scheinbar bizarren Rückwendung auf die germanische Mythologie ermüdet, gewinnt so eine überraschende gesellschaftspolitische Dimension, die auch Klopstocks zunächst begeisterte Aufnahme der Französischen Revolution verständlich macht.

Schon 1760 hatte er in einer *Beurteilung der Winckelmannschen Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in den schönen Künsten* gegen die uneingeschränkte «Nachahmung der Alten» Argumente vorgebracht, die seine Vaterlandsdichtung vorbereiten. In einer Attacke gegen die «abstrakten Ideen, die wir allegorische Personen zu nennen pflegen», hält er dem Dichter als Ziel vor Augen, «die wahre heilige und weltliche Geschichte» als Sujet aufzugreifen:

«Zuerst will ich (so müßte der junge Künstler, der sich fühlt, zu sich selbst sagen) zuerst will ich für die Religion arbeiten! Hierauf soll die Geschichte meines Vaterlandes mein Werk sein, damit auch ich etwas dazu beitrage, meine Mitbürger an die Taten unsrer Vorfahren zu erinnern, und denjenigen Patriotismus unter uns wieder aufzuwecken, der sie beseelt! ... Die heilige Geschichte also, und die Geschichte meines Vaterlandes – die andern mögen die Geschichte ihres Vaterlandes arbeiten. Was geht mich, wie interessant sie auch ist, sogar die Geschichte der Griechen und Römer an?»

Er selbst verwirklicht diese Vorstellungen zunächst in drei biblischen Dramen: *Der Tod Adams* (1757), *Salomo* (1764) und *David* (1772) und sodann in einer Trilogie, die die vaterländische Geschichte am Beispiel des Cheruskerfürsten Hermann aufgreift: *Hermanns Schlacht* (1769), *Hermann und die Fürsten* (1784) und *Hermanns Tod* (1787). Was sich auszuschließen scheint, ist bei Klopstock noch verbunden: sichtbar nicht nur in seinem Winckelmann-Aufsatz, sondern auch noch in der Anordnung der Bände seiner ab 1798 bei Göschen erscheinenden Werke, wo die religiösen und die bardischen Dramen parallel nebeneinander in den einzelnen Bänden verklammert werden. Theologische Bedenken hatte Klopstock nicht: Für ihn führt die germanische Welt, die ihm bereits zum Monotheismus gelangt zu sein schien, ebenso auf die christliche Heilslehre zu wie die jüdische Lehre des Alten Testaments. Religion und Vaterland werden ihm zu zwei miteinander verbundenen Größen, die sein Denken seitdem bestimmen, in den Oden wie in seinen kultur- und sprachgeschichtlichen Arbeiten.

Mit seinen biblischen Dramen ordnet er sich in die Gattungstradition des «Trauerspiels» ein, wenngleich er in seinem «Vorbericht» zum *Tod Adams* feststellt, «daß sein Stück wegen gewisser Nebenumstände nicht aufs Theater gehört». Seinen vaterländischen Dramen hat er – in Anknüpfung an die Bardendichtung und im Mißverständnis von Tacitus' «barditus» – den Namen «Bardiete» gegeben, um auch von der Bezeichnung her seinen Bruch mit der dramatischen Gattungstradition anzudeuten. In seiner «Vorrede» zu *Salomo* bemerkt er voll Selbstbewußtsein: «Wenn ich Leser oder Zuschauer habe, die beim Empfinden auch denken mögen: so behaupte ich, eine Materie gewählt zu haben, die, am Tragischen, alle die bisher berühmt geworden sind, übertrifft.» Aber schon seine Zeitgenossen haben das so nicht sehen können. In einer literarischen Situation, in der sich unter dem Einfluß der Aristotelischen Theorie und der Shakespearschen Praxis das Drama zu einer konflikt-

reichen Entfaltung des handelnden Menschen entwickelte, konnten Klopstocks Empfindungs- und Gedankendramen – beides ist für ihn nur geringfügig unterschieden – kaum einen gattungsverändernden Anklang finden. Von Herder wurde ihm Handlungsarmut seiner Dramen vorgeworfen, aber er verteidigt sich damit, daß er Handlung nicht nur «in der äußerlichen Tat» sehen möchte, sondern vor allem in den inneren Konflikten seiner in Entscheidungssituationen gestellten Helden. Mit Bedacht wählt Klopstock daher in seinen biblischen Dramen solche Elemente eines tradierten «wahren» (und in «Anmerkungen» erläuterten) Stoffes aus, die die Szenerie des Seelenkampfes als bewegenden Handlungsträger veranschaulichen: im *Tod Adams* die «Todesangst» des Helden, der nun das «Urteil: Ich sollte des Todes sterben» (I, 3) an sich vollzogen sieht, und das teilnehmende Leiden seiner (der Menschheits-)Familie, in *Salomo* das «bittere Elend» des durch seine Verstandesstärke dem Abgott «Moloch» verfallenen und sich wieder zu seinem Gott durchdringenden Helden, dessen Wort:

«Im Herzen ist des Elends Ursprung. Spielt
Nicht das Herz mit diesem folgsamen Verstande?» (I, 2)

den inneren Spannungsrahmen abgibt und im *David* das breit entfaltete Leiden des auserwählten Volkes, das durch Gott für die Verfehlung Davids – den ihm von teuflischen Kräften eingegebenen Befehl zur Zählung des Volkes – bestraft wird. Verfehlung, Leiden, Untergang sind die Etappen dieser Dramen. Der Gott der Bibel ist zwar der durch das Zeugnis der Offenbarung abgesicherte Garant der Ordnung, aber das barocke «Schaugerüst» der Aburteilung der Leidenschaften ist damit nicht wieder aufgegriffen. Im Gegenteil: Im Vorbericht zum *Tod Adams* verweist Klopstock angesichts der umstands- und zeitbedingten Tragödie seiner Helden auf «eine gewisse zarte Widersetzlichkeit der Empfindung», die «uns doch allezeit aufs wenigste übrigbleibe und die «uns» veranlasse, «den großen Mann, für den uns die Geschichte und der Dichter einnehmen wollen, lieber in andern als in solchen Umständen, die der Natur so oft ein falsches Kolorit geben, handeln» sehen zu wollen. Sympathie mit dem durch «Fluch», Zweifel oder Verfehlung Leidenden sollen die Dramen wecken; eine «zarte Widersetzlichkeit der Empfindung» bewegt die «Leser oder Zuschauer, die beim Empfinden auch denken mögen», zur mitfühlenden Einsicht in die Größe des Menschen, der im Leiden seine Stärke beweist. Auch dies ist – wie es wenig später heißt – «ein Vorhof zu dem Heiligtume», dessen «Miene von Weltlichkeit» die biblischen Dramen entfalten.

In einen solchen «Vorhof» führen auch die *Hermann*-Dramen, nur daß das «Heiligtum» nicht mehr die Religion ist, sondern das «Vaterland». «Ein Nationalgedicht interessiert die Nation», schreibt Klopstock an Gleim (19. Dezember 1767) zu *Hermanns Schlacht*. Das Stück sei ihm «lieb», «weil mirs mit diesem Vaterländischen sehr von Herzen gegangen ist», und er

denke, «daß jenes Vaterländische wieder zu Herzen gehen soll». Mit seiner Themenwahl bekennt sich Klopstock damit zur patriotischen Bewegung der sechziger Jahre, die in ihren Überlegungen zum «Nationalgeist» einen Selbstverständigungsprozeß der Bürger einleiten, der sich auch gegen die ständische Ordnung einer übernationalen Aristokratie richtet. Über den Züricher Kreis sind Klopstock Franz Urs von Balthasars *Patriotische Träume eines Eydgenossen, von einem Mittel, die veraltete Eydgenossenschaft wieder zu verjüngen* und Johann Georg Zimmermanns *Von dem Nationalstolze* (1758) vertraut. In Deutschland haben Thomas Abbt's *Vom Tode fürs Vaterland* (1761) vom preußischen Standpunkt und Friedrich Karl von Mosers *Von dem Deutschen National-Geist* (1765) aus reichspatriotischer Sicht die Debatte – nicht zuletzt unter dem Einfluß des Siebenjährigen Kriegs – verschärft. In ausgeweiteter Form, nicht mehr nur auf politische Verfassungsfragen zielend, sondern als einheitstiftende, Geschichte und Gegenwart des Vaterlandes umfassende kulturelle Wertegemeinschaft leiten J. J. Bülaus *Noch etwas zum Deutschen Nationalgeiste* (1766) und Justus Möser's Rezension von Mosers Buch in den Umkreis des Klopstockschen Patriotismus. Erst die Einbeziehung der Geschichte und damit die Behauptung einer ursprünglichen und nun pervertierten Zugehörigkeit zu einem «Volk» gibt dem Gedanken vom «Nationalgeist» die Sprengkraft, die auch Klopstocks vaterländischen Dramen eigen ist. Was sie von Hermanns Schlacht gegen die römischen Eindringlinge und «Tyranen» sagen, wie sie die Rolle der Fürsten im neidvollen Aufruhr gegen den «Helden des Vaterlandes» beurteilen und was schließlich der Tod Hermanns als Konsequenz des inneren Zerfalls der Germanenstämme bedeutet, ist im historischen Kleid vor allem auch auf eine Gegenwart gemünzt, die diese Form von Patriotismus vergessen hat. Kritik an Untertanengeist und Appell an eine – im Cheruskerfürsten visualisierte – «Vaterlandsliebe» sind denn auch die Triebkräfte dieser Dramen. Aber dies Vaterländische soll «zu Herzen» gehen. Klopstock verbindet den politisch-historischen Stoff mit den Elementen des Seelendramas, um die «Widersetzlichkeit der Empfindung» wecken zu können: Die äußere Handlung wird zugunsten des inneren Bewegungsablaufs der Dramenfiguren und insbesondere der Leidensgeschichte Hermanns verdrängt. Der Titelheld formuliert die Problemstellung so:

«Es sind viel traurige Schicksale einzelner Menschen, niedergestürzte Hoffnungen, toddrohende Wunden, die der Gute von dem Bösen empfangt, geheimer Gram, der einwurzelt, Liebe, die verachtet wird, und ach auch Freiheitsgefahr: allein was sind sie, so bald ihr sie neben das Schicksal eines Volkes stellt, welches eine Schlacht verliert! und gar neben eines unüberwundenen, welches die Schlacht... die Schlacht, wollte ich sagen, gegen das Volk verliert, das keinen Erdwinkel, und keine Meerenge übrig läßt, wo es nicht gebieten will! Und dann der Graus von Allem! das unedelste, niedrigste, niederwerfendste, daß dieses Volk, auch aus Geldsucht, gebeut! Es ist schrecklich, sehr schrecklich!» (*Hermann und die Fürsten*, 5. Szene)

Deutliche Prioritäten sind hier gesetzt. «Traurige Schicksale einzelner Menschen», «Freiheitsgefahr» und «das Schicksal eines Volkes» sind die Stufenleiter dieser Dramen. Als Seelenstudien verbinden sie die biblischen und vaterländischen Stücke «für die Schaubühne», in ihrer Wertung des «Heiligtums» allerdings lassen sie erkennen, daß Klopstock sich nun entschieden der Sache des «Volkes» in Geschichte und Gegenwart angenommen hat. Die Widmungsadresse des zweiten *Hermann*-Bardiets («An den fürstlichen Weisen, Karl Friedrich, Markgrafen von Baden, der, nach viel andern vaterländischen Taten, vor Kurzem auch die Leibeigenschaft aufgehoben hat») schlägt den Bogen zu aktuellen politischen und sozialen Fragen. Freiheit und Vaterland werden ihm aber nicht nur zu abstrakten Deklamationen, sondern stimulieren auch wieder seinen Sinn für praktische Wirksamkeit. Dem Markgrafen von Baden dankt er mit seiner Widmung für dessen Angebot, an der Gründung einer «Deutschen Gesellschaft» zur Förderung der Kultur aktiv mitzuwirken: Klopstock verbringt den Winter 1774/75 in Karlsruhe, muß aber erkennen, daß seine Vorstellungen sich dort kaum verwirklichen lassen konnten, und reist wieder ab, versorgt mit einer Pension des Markgrafen. Sein erstes *Hermann*-Drama hatte er – noch von Kopenhagen aus – Kaiser Joseph II. gewidmet, in der Hoffnung, daß dieser seinen großangelegten und durch konkrete Maßnahmen untermauerten «Plan zur Unterstützung der Wissenschaften in Deutschland» (1768) aufgreifen und ihm selbst ein Aktivitätsfeld in Wien erschließen würde, aber auch hier blieb es bei Wohlwollen und unverpflichtendem Entgegenkommen. Klopstocks frühentwickeltes Interesse an der Geschichte, dokumentiert in nicht verwirklichten historiographischen Plänen – so 1750 in einer Geschichte des Dänenkönigs, 1756 in einer «*Deutschen Enzyklopädie*» oder 1763 in einer *Geschichte der Schlesischen Kriege*, die er dann erst 1786–88 in «historischen Bruchstücken» auszuarbeiten begann –, und seine Bemühungen um die Reinigung und Hebung der deutschen Sprache (*Über die deutsche Rechtschreibung*, 1778, *Über Sprache und Dichtkunst. Fragmente*, 1778/79, *Grammatische Gespräche*, 1794), um Übersetzungsfragen und um die Wiedergewinnung der altgermanischen Sprachdenkmäler weisen auf den Gedanken einer kulturellen Stärkung Deutschlands durch die Rückbesinnung auf die historisch-vaterländischen Traditionen hin. Daran möchte er in seinem kulturpolitischen und poetologischen Hauptwerk, bei dessen Herausgabe er auch praktisch durch das Subskriptionsverfahren das buchhändlerische Vertriebssystem zu ändern suchte, beitragen: *Die Deutsche Gelehrtenrepublik, ihre Einrichtung, ihre Gesetze, Geschichte des letzten Landtages. Auf Befehl der Aldermänner durch Salogast und Wleamar* (1774).

Das Werk hat eine durchaus zwiespältige Aufnahme erfahren. Klopstocks intellektuelle Zeitgenossen, die sich vom Dichter der *Oden* (1771) und des endlich abgeschlossenen *Messias* (1773) eine Wiedererneuerung von Thomas Morus' *Utopia*, von Francis Bacons *Nova Atlantis* oder Leibniz' übernationa-

lem Akademie-Entwurf erwartet hatten, sahen sich enttäuscht. Vaterländische Begrenzung – mit scharfer Abweisung des «Ausländischen» –, altgermanischer Fiktionsrahmen – die Aufzeichnungen werden Salogast und Wleamar, vermeintlichen Rechtsgelehrten der salischen Franken und der Friesen, zugewiesen –, fragmentarische Form und epigrammatische Kürze – für Klopstock, im Gegensatz zur Poesie, Stilideal der Prosa – verstörten sie so sehr, daß sie darin nicht eine Programmschrift zur Aufgabe und Zielsetzung einer «Republik der Gelehrten» zu sehen vermochten. Allein die Hainbündler fühlten sich in ihrem Bemühen um Verbindung von Vaterlandsepos und poetischem Gefühlsausdruck bestärkt. Aber auch Goethe nennt es im Juni 1774 – sogleich nach seinem Erscheinen – ein «herrliches Werk», dabei aber die gesellschaftspolitischen und nationalgeschichtlichen Aspekte ausklammernd:

«Die einzige Poetik aller Zeiten und Völker. Die einzigen Regeln, die möglich sind! Das heißt Geschichte des Gefühls, wie es sich nach und nach festigt und läutert und wie mit ihm Ausdruck und Sprache sich bildet; und die biedersten Aldermanns Wahrheiten, von dem was edel und knechtisch ist am Dichter. Das alles aus dem tiefsten Herzen, eigenster Erfahrung mit einer bezaubernden Simplizität hingeschrieben!»

In mancher Hinsicht faßt die *Gelehrtenrepublik* Bestrebungen zusammen, die Klopstocks Gesamtwerk prägen. Sein früh erwachtes Bewußtsein von der Berufung des Dichters und seiner erzieherischen Rolle in der Gesellschaft wird nun ins Bild eines organisatorischen Zusammenschlusses gebracht, das der Geburtsaristokratie die «Aristokratie des Geistes» entgegenhält, und sein Pochen auf die Einzigartigkeit des Genies erhält die umfassende Begründung in der Abweisung des «Geists der Nachahmung». Gesellschaftliche und poetische Zielsetzungen fließen zusammen und ergänzen einander, legitimiert durch die «Geschichte des Vaterlandes», die den Anspruch der deutschen «Nation» auf «Freiheit» und «Würde» zu bestätigen scheint. Klopstocks Traum von einer Gelehrtenrepublik ist nicht ohne elitären Anstrich: eine strikte Hierarchie trennt «Aldermänner», «Zünfte» und «Volk» voneinander und in ihren Möglichkeiten, Einfluß auf die Republik zu gewinnen. Die Bedeutung des «Volks» oder des «Pöbels» ist gering, die «Zünfte» – «vier ruhende und elf wirksame» –, unterteilt in «darstellende» – Geschichtsschreiber, Redner, Dichter – und «abhandelnde» – Gottesgelehrte, Naturforscher, Rechtsgelehrte, Astronomen, Mathematiker, Weltweise, Scholiasten und die «gemischte Zunft» –, stellen das eigentliche kreative Potential, repräsentiert durch die gewählten «Aldermänner», dar. Auf den «allgemeinen Landtagen» werden die übergeordneten «Beschlüsse gefaßt, Gesetze und Richtlinien verabschiedet, Belobigungen und Sanktionen ausgesprochen». «Die Einrichtung der Republik ist aristokratisch», heißt es: «Da die Gesetze auch die größten unserer Mitbürger angehn, so kann es nicht geschehn, daß die Aristokratie in Oligarchie ausarte.» Und der Tendenz zur Demokratie ist «dadurch völlig gesteuert worden, daß das Volk die vierte Stimme verloren

hat, und die Aldermänner den Vortrag des Ratfragers [aus dem Volk] abweisen können».

Mit dieser Geistesaristokratie entwirft Klopstock das Gegenbild einer Gesellschaft, die die Werte der absolutistischen Feudalordnung für das Reich der Wissenden und Gebildeten aufhebt. Vordringlich dabei ist nicht die Frage nach dem praktischen Realitätssinn solcher Überlegungen, sondern die Tatsache, daß sich der gebildete Bürger im Selbstgefühl seiner Überlegenheit den herrschenden Gesellschaftsnormen der Zeit verweigert und im Anspruch der Selbstverwaltung die etablierten Institutionen herausfordert. Die Gelehrtenrepublik ist als Freiraum für das Bildungsbürgertum innerhalb absolutistischer Staatsgebilde gedacht, die den historisch-ursprünglichen Gedanken einer freien Entfaltung des Geistes usurpiert haben. Vaterländische Legitimationsgrundlage und nationaler Überlegenheitsanspruch unterscheiden Klopstock von der Topik der die Universalität des Geistes proklamierenden Gelehrtenrepubliken, aber auch die Kriterien für die soziale Rangfolge der «Republikbürger» lassen den Bezug zu einer neuen Zeit erkennen: Im «Rat der Aldermänner» und in der «Geschichte des letzten Landtages» werden die Maßstäbe entwickelt, die dem «Schreiben» die Überlegenheit über das «Handeln» sichern. Skizzenhaft – und gegen die «Narrenteidungen» der poetologischen «Regulbücher» gerichtet – präsentiert Klopstock hier seine Genieästhetik, die Goethe «neues Leben in die Adern gießt». «Reizbarkeit der Empfindungskraft», «Lebhaftigkeit der Einbildungskraft» und «Schärfe des Urteils» sind die «Verhältnisse, durch welche das poetische Genie entsteht». Kein «Sklav seiner Zeiten», schafft es «mit gewaltigem Feuer» aus dem «Geist, der in ihm ist. Wer «mit wahren Gefühl ganz empfunden hat», bringt «Originalwerke» hervor, in denen der «Inhalt» «Gestalt gewonnen» hat.

Solche Forderungen mußten in der Tat die junge Generation insbesondere der Hainbündler ansprechen. Mit ihnen gewinnt Klopstock noch einmal den Anschluß an die zeitgenössische Literaturentwicklung. Unverkennbar aber ist auch, daß die Gefühlspoetik, die seinen dichterischen Werken seit dem Erscheinen der ersten Gesänge des *Messias* zugrunde lag, nicht auf eine Erlebnisunmittelbarkeit zielt, sondern thematisch den überpersönlichen Größen von Religion und Vaterland verpflichtet bleibt und formal sich in die Tradition der antiken Rhetorik einordnet, der er in der Eindeutschung noch einmal eine neue Kraft gab. Erfahrungsnähe, Erhabenheitsgestus und Leidenschaftsentfaltung zielen in der das Nachahmungsprinzip überwindenden «Darstellung» noch auf den Gedanken der «moralischen Schönheit». Ohne Zweifel hat Klopstock – gesellschaftspolitisch zugespitzt in der *Gelehrtenrepublik* – den Anspruch des Dichters auf eine geistige Führungsrolle im Staat anzumelden gesucht und damit der Welt der «schönen Wissenschaften» den Weg gewiesen, aber er selbst konnte sich der Autonomie des Selbstdenkens und Selbstfühlers ohne verpflichtende religiöse und nationale Autoritäten nicht überlassen. Einer Nachwelt, für die diese Autoritäten keine Verbind-

lichkeit mehr hatten, mußte sein Werk anachronistisch erscheinen. Wie das Beispiel Goethes zeigt, konnten die Impulse des Neuen allerdings auch hinter den tradierten Einkleidungen oder unzeitgemäßen «Altertümlichkeiten» freigelegt werden. Und diese Impulse einer Empfindungspoese und Naturkraft haben ihm die überragende Rolle des Dichturfürsten gesichert, ehe diese sich in den achtziger und neunziger Jahren zur Gestalt des Monuments versteinerte. Als er am 14. März 1803 stirbt, huldigt die Öffentlichkeit durch große Anteilnahme an seinem Begräbnis einem herausragenden Repräsentanten der deutschen Literatur, der seine Zeit überlebt hatte, aber des Andenkens sicher sein konnte.

2. Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781)

Im Rückblick auf die Entwicklung der deutschen Literatur berichtet Goethe davon, wie er «durch Gespräche, durch Beispiele und durch eignes Nachdenken gewahr» wurde, «daß der erste Schritt, um aus der wäßrigen, weit-schweifigen, nullen Epoche sich herauszuretten, nur durch Bestimmtheit, Präzision und Kürze getan werden könne». Gotthold Ephraim Lessing erscheint ihm dabei als einer derjenigen, die diesen «Schritt» – und zwar «durch Reflexion» – in eine neue «Epoche» hinein getan haben. Goethes Urteil deckt sich mit dem seiner Zeitgenossen und gilt auch heute noch nahezu uneingeschränkt. Lessings Werk hat so sehr «Epoche» gemacht, daß die Jahre zwischen 1750 und 1780 mit seinem Namen und Wirken unlöslich verbunden sind. Durch «Bestimmtheit, Präzision und Kürze» gelang es Lessing, das Literaturverständnis aus dem Bann der Regeldoktrin Gottscheds zu lösen und in Anlehnung an die antike und englische Welt einem poetologischen Denken zum Durchbruch zu verhelfen, das bis weit ins 19. Jahrhundert seine Geltung behielt. Das Theater bereicherte er mit Dramen, die die literarische Landschaft seiner Zeit veränderten und die als «klassische» Stücke bis heute zum Repertoire der Bühnen gehören. Und auf dem Felde der Theologie erstritt er sich mit scharfsinniger Argumentation und rhetorischer Brillanz eine Unabhängigkeit von der zeitgenössischen Religionsdebatte, die ihm gleichermaßen die Anerkennung als herausragendem Repräsentanten der Aufklärung wie die Einordnung als Begründer der neuzeitlichen Theologie sicherte. Für Lessing waren Ästhetik, Dichtung und Theologie noch drei miteinander verbundene und sich gegenseitig erläuternde Dimensionen im Versuch der Orientierung in einer geistigen Welt, die ihm durch unüberprüfte Normen und Traditionen geprägt erschien. Das Überdenken des Vorgegebenen, die Kritik an allen dogmatischen Festlegungen und der Einsatz einer sich auf die persönliche Erfahrung stützenden Urteilskraft gehörten zu seinen Waffen in den zahlreichen «Fechterstreichen», auf die er sich einließ und die ihm den Ruf eines – von manchen Zeitgenossen gefürchteten – streitbaren

Geistes einbrachten. In Disput, Kritik und Polemik suchte er seine gedankliche und soziale Unabhängigkeit zu behaupten – und dies gelang ihm in einem solchen Maß, daß er in den siebziger Jahren als Autorität in Dichtung, Gelehrsamkeit und Literaturtheorie anerkannt war –, aber Notwendigkeit und Mühe der kritischen Überprüfung von obsolet gewordenen Traditionen zeigen auch, daß er selbst einer Zeit des Umbruchs angehörte: Noch eng gebunden an die Gelehrtentradition des 17. Jahrhunderts, weist er den Weg in die kritische Erfahrungswissenschaft des späten 18. Jahrhunderts; an der Gedankenwelt der frühaufklärerischen Regelpoetik geschult, führt er das dramaturgische Denken auf die Ästhetik der Klassik zu; und selbst in seinen Anfängen noch dem Typenlustspiel verhaftet, legt er mit *Minna von Barnhelm* (1767) und *Nathan der Weise* (1779) erste Beispiele einer Symbolkunst vor, an denen sich die nachfolgende Generation schulte. Das Zwischen-den-Zeiten-Stehen wird sein geistiger und sozialer Standort. Die «lebendige Quelle» der Originalgenies fühlt er nicht in sich, aber er ebnete ihnen durch seine kritischen Differenzierungen den Weg; sein Versuch, eine freie Schriftstellerexistenz zu führen, scheidet an den Bedingtheiten der Zeit, der Anspruch indes, der sich darin anmeldet, wird zum Leitfaden zahlreicher Schriftstellergenerationen nach ihm. Intellektuelle Unruhe und soziale Unsicherheit gehören zu den Lebensbedingungen dieses Autors, aber nicht zuletzt diese haben ihn zu einem immer wieder neu gedeuteten, in sehr unterschiedlicher Weise inspirierenden «Zeitgenossen aller Epochen» werden lassen.

Literarische Anfänge. Von den frühen Lustspielen bis zu *Philotas* (1729–1759)

Lessings sozialer Hintergrund gleicht dem zahlreicher Autoren des 18. Jahrhunderts. Am 22. Januar 1729 als drittes von zwölf Kindern des protestantischen Pastors primarius Johann Gottfried Lessing und seiner Frau Justina Salome, geb. Feller, in der Kleinstadt Kamenz (kursächsische Oberlausitz) geboren, sind seine frühen Erfahrungen von den Traditionen des lutherischen Elternhauses geprägt. Geistige Beweglichkeit – sein Vater hatte sich als Wissenschaftler wie als Übersetzer theologischer Literatur einen Namen gemacht – sind dafür ebenso charakteristisch wie die Strenge eines religiös fundierten Lebenswandels, die unter «Ehrbarkeit» auch die Abgrenzung von weniger gut beleumdeten gesellschaftlichen Kreisen verstand. Es ist eine Welt der Selbstbehauptung unter materiell bescheidenen Vorzeichen – die leidige Geldfrage, auch durch die Unterstützungsbedürftigkeit der Eltern, wird Lessing sein Leben hindurch plagen – und unter dem Zwang, die gesellschaftliche Reputation als geistige und moralische «Spitze» der Kleinstadt durch Haltung und Lebensführung zu bewahren. Der junge Lessing paßt sich diesen Verhältnissen durch Wißbegierde und intellektuelle Beweglichkeit an. Gelehrsamkeit, vom Vater früh durch eine solide Ausbildung gefördert – zunächst in der Kamener Lateinschule, sodann (von 1741 bis 1746) in einer

der drei renommierten sächsischen Fürstenschulen, St. Afra in Meißen –, wird zum Fundament seiner schriftstellerischen Laufbahn. Sie bricht sich durch sein ganzes Leben hindurch immer wieder leidenschaftlich Bahn – auf den Gebieten der klassischen Philologie, der Kunstanalyse, der Altertumswissenschaft und der Theologie. Es ist bezeichnend für Lessing, daß er dieser breiten Entfaltung seines gelehrten Instrumentariums als einer Wahrheitssicherung bedarf. Ursache dafür ist gewiß das mangelnde Vertrauen in die Gültigkeit einer sich einem «innern Gefühl» verdankenden Aussage; der Grund für die Einschätzung dieser «Macht der Gelehrsamkeit» hingegen ist in seiner frühen Jugend zu suchen.

Auf die Probe gestellt wurde diese vor allem an der klassischen Literatur (Cicero, Vergil, Horaz, aber auch Theophrast, Plautus und Terenz) und der französischen Kultur geschulte Bildung, als der Siebzehnjährige die räumliche Enge von Kamenz und die klosterhafte Internatsstrenge St. Afras mit der Universität Leipzig vertauschte, an der er sich am 20. September 1746 immatrikulieren ließ. Für den lebhaften und wißbegierigen Kopf muß diese als «Klein-Paris» gerühmte Stadt eine Art Schockerlebnis gewesen sein. Leipzig war zu dieser Zeit Handels- und Kulturzentrum Sachsens, mit einer kurfürstlich gebilligten und geförderten Liberalität und mit einer Offenheit gegenüber den Vergnügungen dieser «Welt», die ihresgleichen suchte. Dabei genoß ihre Universität mit Gelehrten wie dem Mathematiker und Schriftsteller Abraham Gotthelf Kästner, dem klassischen Philologen Johann August Ernesti, dem Archäologen Johann Friedrich Christ und schließlich Gottsched, dem «Literaturpapst» dieser Zeit und (seit 1734) Professor der Logik und Mathematik, einen vorzüglichen Ruf. Leipzig wird zur Herausforderung für den jungen Lessing, und dem Einfluß dieser Stadt ist der Keim einer Entwicklung zu verdanken, die deren Kultur- und Lebensideale allerdings schließlich weit hinter sich ließ.

Lessing war – unentschlossen der Familientradition folgend – als Student der Theologie eingeschrieben worden, widmete sich jedoch allen anderen Wissenschaften mehr als dieser. Für wenige Monate (April–Juni 1748) versuchte er sich in der medizinischen Fakultät. Von akademischer Ordnung und Zielstrebigkeit hielt er indes nichts; statt dessen geriet er in die Literatur- und Theaterkreise der Stadt. Hier ist es vor allem Christlob Mylius, ein ferner Verwandter und erfahrener Kenner des Leipziger Kulturlebens, der ihm den Weg ebnet zu ersten Publikationen (Gedichten in anakreontischem Stil, Fabeln und die Komödie *Damon oder die wahre Freundschaft*) und zum Theatermilieu im Umkreis der – sich von ihrer Zusammenarbeit mit Gottsched lösenden – bedeutenden Theaterprinzipsalin Friedrike Caroline Neuber, der es gelungen war, sich in Leipzig auf längere Zeit zu etablieren. Neben Mylius, dem vielseitigen Journalisten und Naturforscher, der dem Lessingschen Elternhause allerdings in religiösen Fragen als zweifelhaft galt, tritt Christian Felix Weiße, eine der vielen poetischen und (später) pädagogischen

Begabungen im Umkreis Lessings, die durch seinen Ruhm verdrängt wurden. Beide gehören sie zu den wichtigen Anregern für Lessing, und in ihren Spuren entwickelt sich ein Werk, das sich von seinen Mitstreitern aber vor allem dadurch abhebt, daß esentwicklungsfähig war und so die Anfänge produktiv weiterentwickelte.

Dies Werk verdankt sich zu Beginn einem Ausbruch aus der vorgegebenen Lebensbahn. Was dem orthodoxen Elternhaus als ausgesprochener sozialer Fehltritt erschien – seine Verbindung mit dem Leipziger Komödiantenmilieu –, war für den jungen Lessing der Weg zu Selbstbestimmung durch Anschluß an die sich in den vierziger Jahren breit entfaltende «weltliche Kultur». Im berühmten Rechtfertigungsschreiben an seine Mutter vom 20. Januar 1749 spricht er davon, wie ihm nach einigen Monaten in Leipzig «die Augen» aufgegangen seien – «zu meinem Glücke, oder zu meinem Unglücke? Die künftige Zeit wird es entscheiden» –: «Ich lernte einsehen, die Bücher würden mich wohl gelehrt, aber nimmermehr zu einem Menschen machen.» Er sucht «Gesellschaft, um nun auch leben zu lernen. Ich legte die ernsthaften Bücher eine zeitlang auf die Seite, um mich in denjenigen umzusehen, die weit angenehmer, und vielleicht eben so nützlich sind. Die Comödien kamen mir zuerst in die Hand.» Und diese weisen ihm den Weg zu sich selbst: «Ich lernte mich selbst kennen, und seit der Zeit habe ich gewiß über niemanden mehr gelacht und gespottet als über mich selbst.»

Trotz des Rechtfertigungsgestus weisen diese Zeilen den Horizont an, in dem Lessings Frühwerk zu sehen ist. Seine Hinwendung zur Komödie ist ein sozialer Ausbruch und zugleich ein Weg der Selbstfindung. Das mag bei der traditionellen Grundfigur seiner ersten Komödien überraschen: es handelt sich um Typen-Lustspiele im Stil der sächsischen Komödie mit für die Zeit geläufigen und wenig originellen Titeln wie *Damon* (entst. 1747), *Der Misogyn* (entst. 1748) oder *Die alte Jungfer* (entst. 1749), Stücke, die aus der «Lust zum Theater» entstanden sind und zumeist der Vergänglichkeit des Theaterabends anheimfielen, Werke aber auch, die den «Witz» als «Formprinzip» dieser Literatur auf eine Weise kultivierten, die eine bemerkenswerte Schärfe der Diktion und Beweglichkeit des Ausdrucks verraten. Die Theater waren von diesen – im Sinne Gottscheds empfehlenswerten – Verlach-Komödien mit ihren klaren moralischen Wertzuweisungen und ihrem Anspruch, der französischen «Esprit»-Kultur die Stirne bieten zu können, überschwemmt, aber bezeichnend für den jungen Lessing ist, daß er auch hier schon die Unverbindlichkeit des selbstgefälligen Formspiels aufbricht und dem Typenschema eine Problemdebatte aufzwingt, die es schließlich sprengen wird. So wird sein wohl frühestes Stück *Der junge Gelehrte* (entst. 1747 und von der Neuberschen Truppe 1748 aufgeführt) als Gelehrten-Satire (mit scharfem Blick auf Lessings anfängliche Lebenserwartungen) gelesen werden können, zugleich aber auch als Anschauungsfall eines von den tradierten Bildungsidealen verstörten Sinnes, dessen Brandmarkung als Störenfried und

dessen Vertreibung aus dem «Vaterland» nicht zuletzt – in für Lessing auch persönlicher Weise – auf die Gesellschaft zurückfällt. So thematisieren *Die Juden* (entst. 1749) – über die komödiantische Verwechslungsgeschichte hinaus – vor allem die Selbstverständlichkeit der religiösen Diskriminierung einer Zeit, die den Juden die Bürgerrechte verweigerte und sie in eigene Stadtviertel verwies, und weisen damit voraus auf das Toleranzpostulat von *Nathan der Weise* (1779). Und schließlich greift *Der Freigeist* (entst. 1749) in die zentrale Debatte der Zeit um die Vorherrschaft von «Kopf» und «Herz» ein, liefert darin aber den religiös anstößigen Freidenker nicht der satirischen Entlarvung aus, sondern deckt auch in ihm die hinter Floskeln verborgenen Schichten seines Innern auf, die ihn zu einem mit sich selbst übereinstimmenden Leben befähigen – ein Vorgriff auf seine vollendetste und wirksamste Komödie *Minna von Barnhelm* (1767). Es sind Komödien, die in tradiertem und sich vielerlei Vorbildern verdankendem Gewand einen ersten Schritt auf dem Wege andeuten, den Lessings spätere Werke gehen werden: Nicht mit der selbstzufriedenen Reproduktion anerkannter Verhaltensweisen hat es Literatur zu tun, sondern mit dem Aufstören, mit dem «Zweifeln» am Vorgegebenen und mit der Aufforderung, in der theatralisch entfalteten verwirrenden Verkehrung Impulse zur Selbsterkenntnis zu gewinnen. Auf differenzierte Lebenseinsicht zielen auch schon diese frühen Problemstücke, aber auch der geschärfte und die Fragen im «witzigen» Wechselspiel zuspitzende Dialog kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß ihre Form die angestrebten Inhalte nicht zu tragen vermag. Der Ausbruch verlangt eine grundsätzliche Neubesinnung.

Für Lessing ist diese Zeit des Nachdenkens eine unruhige Zeit. Von Gläubigern bedroht (wegen einer nicht eingelösten Bürgschaft für die zerfallende Komödiantentruppe), flieht er aus dem sächsischen Leipzig und hält sich vom November 1748 bis zum Dezember 1751 im preußischen Berlin auf, wechselt für ein Jahr nach Wittenberg über, um seine Magister-Ausbildung mit einem Werk über den spanischen Verfasser Juan Huarte abzuschließen, ist ab November 1752 bis Oktober 1755 wieder in Berlin, siedelt wieder nach Leipzig über, wo er sich – als Reisebegleiter des Leipziger Kaufmanns Gottfried Winkler – eine auf zwei bis drei Jahre berechnete Bildungsreise erhofft (die bei Ausbruch des Siebenjährigen Krieges nach wenigen Monaten in Amsterdam endet), vertauscht im Mai 1758 wiederum Leipzig mit Berlin, das er «über Nacht» im November 1760 verläßt, um sich als Sekretär des preußischen Generals von Tauentzien nach dem schlesischen Breslau zu verdingen: Jahre voll äußerer und innerer Unruhe, bei denen nicht immer auszumachen ist, welches der «Wind» ist, der ihn «umtreibt», die Jahre des Zwanzig- bis Dreißigjährigen aber auch, die sein Ansehen als Literaturkritiker, Gelehrter und Dichter festigten und seinen Ruhm vorbereiteten. Von «organischer» Entwicklung in einzelnen Schritten kann keine Rede sein, es ist ein Weg mit Brüchen, Hindernissen und gescheiterten Hoffnungen. Aber so

gesehen scheint er symptomatisch für die kreativen Entwicklungsmöglichkeiten dieser Übergangszeit: Der sozialen Ungebundenheit – mit all ihren Unsicherheiten – korrespondiert eine geistige Beweglichkeit, die im permanenten Perspektivenwechsel sich auf zahlreichen Wissensgebieten erprobt und sich so einen tragfähigen Durchblick eröffnet. Lessing sucht ihn auf den Feldern der Literaturästhetik, der Theologie und der Poesie zu schaffen.

In Berlin etabliert er sich mit Hilfe von Mylius als Redakteur der von Christian Friedrich Voß verlegten *Berlinischen privilegierten Zeitung*, später auch der Monatsbeilage «Das Neueste aus dem Reiche des Witzes». Er tritt als Rezensent, der sich an europäischen Maßstäben orientiert, auf die Bühne eines kulturell wenig entwickelten, aber durch Friedrich II. in seinen Machtträumen bestärkten Berlin und weitet seine Kreise als freier Schriftsteller – auch fern von Berlin – schnell aus: durch Zeitschriftgründungen (*Beiträge zur Historie und Aufnahme* [= Verbesserung] *des Theaters* [ab 1750 zusammen mit Mylius]), *Die Theatralische Bibliothek* (1754–59), *Briefe, die neueste Litteratur betreffend* (ab 1759 zusammen vor allem mit Mendelssohn und Nicolai), durch Übersetzungen aus dem Englischen, Französischen, Italienischen und Spanischen, durch gelehrte Polemiken (vor allem durch das gegen die Horaz-Übersetzung des Pastors Samuel Gotthold Lange gerichtete *Vade mecum* [1754]), durch theologische «Rettungen» (Lemnius, Cardanus, Cochläus [1754]), vor allem aber auch durch die Sammlung seiner bisherigen Produktion in seinen *Schriften* (6 Bände, 1753–1755). Der dichterische Ertrag reicht von dem Lyrik-Bändchen der *Kleinigkeiten* (1751) über das «bürgerliche Trauerspiel» *Miß Sara Sampson* (1755), die Sammlung seiner Fabeln (*Nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandtem Inhalts*) (1759) bis zur Tragödie *Philotas* (1759), von Fragmenten wie dem *Samuel Henzi* (1749) und dem *Faust* (1759) einmal abgesehen. In dieser Fülle heterogener Aktivitäten eine einheitliche Linie zu sehen, mag schwerfallen. Manches verdankt sich gewiß der Tagesschriftstellerei, dem reinen Broterwerb. Dennoch zeichnen sich einige durchgehende gedankliche Kreise ab.

Kern aller intellektuellen Bemühungen Lessings ist eine neue Haltung gegenüber Gegenständen, die seiner Aufmerksamkeit wert erscheinen. Es ist für ihn eine Zeit der Sichtung alles Überkommenen – und er bezieht dabei die antike Tradition ebenso ein wie die zeitgenössischen Erträge der europäischen Kulturnationen –, nicht um den vorliegenden «Systemen» neue Theoriegebäude entgegenzusetzen, sondern um den «forschenden Geist» als einen kritischen Geist in sein Recht zu setzen. In den *Selbstbetrachtungen* aus dem Nachlaß formuliert er diese Haltung einmal programmatisch: «Der aus Büchern erworbne Reichthum fremder Erfahrung heißt Gelehrsamkeit. Eigne Erfahrung ist Weisheit. Das kleinste Capital von dieser ist mehr werth als Millionen von jener.» Er hat «eigne Erfahrung» zum Maßstab seiner kritischen Untersuchungen gemacht. Das ist der Angelpunkt seines Denkens. Enzyklopädische Wissensanhäufung – wie für das 17. Jahrhundert kenn-

zeichnend – und logische Deduktionsketten – so die Methode frühauflärerischen Denkens – büßen ihren Anspruch auf Verbindlichkeit ein. Zwar kann Lessing auf «Gelehrsamkeit» nicht verzichten – und sein lebenslanger Umgang mit «Büchern» belegt dies in aller Anschaulichkeit –, aber sie spielt für ihn nur eine Rolle als Instrument auf dem Wege der Wahrheitssuche: ihre Einsichten müssen ihre Aussagekraft in der Begegnung mit individueller Kritik erweisen. Diese Subjektivierung des Denkens, die Bindung der Vernunft an die Lebenswirklichkeit des einzelnen hebt nicht den Anspruch scharfsinniger und den logischen Regeln folgender Analyse auf, aber sie gibt ihm eine andere Richtung. «Natürlichkeit» in allen Denkoperationen wird zum Ausweis ihrer «Wahrheitsnähe», in ihr wird der «Geist» hinter allen «Buchstaben» vorgegebener Denkfixierung aufgedeckt. Sie ist ihm nicht nur individueller Maßstab der Kritik, sondern nimmt bei ihm zunehmend den Charakter eines «Gesetzes» an, das in der Tat nicht nur den aufklärerischen Rationalismus aufheben mußte, sondern zugleich einen Naturbegriff voraussetzte, den Lessing freilich erst mit seinen späten Hinweisen auf Spinoza andeuten konnte. Einem «System» konnte sich Lessing allerdings auch hier nicht verbinden; sein Weg war die Kritik und deren Methode der Zweifel an den «Stützen der bekanntesten Wahrheiten», wie er es 1751 in bezug auf Diderot formuliert.

Dieser Zweifel mußte sich sogleich auf seinem ureigensten Gebiet, der religiösen Tradition seines Elternhauses, bewähren. Die Theologie wird ihm zum Anstoß- und Proberstein seines Denkens. Gegenüber dem Vater gibt der Zwanzigjährige am 30. 5. 1749 zu bedenken, «ob Der ein besserer Christ ist, der die Grundsätze der christlichen Lehre im Gedächtnisse und, oft ohne sie zu verstehen, im Mund hat, in die Kirche geht und alle Gebräuche mitmacht, weil sie gewöhnlich sind, oder Der, der einmal klüglich gezweifelt hat und durch den Weg der Untersuchung zur Ueberzeugung gelangt ist oder sich wenigstens noch darzu zu gelangen bestrebt». Für Lessing ist der Weg klar: es ist der der «Untersuchung». In einigen Lehrgedichten desselben Jahres durchmustert er diese Traditionslinien (*Aus einem Gedicht über die menschliche Glückseligkeit, An den Herrn Marburg . . . , Die Religion*), kritisiert die den positiven Religionen anhaftende selbstherrliche Dogmatik, verweist zugleich jedoch auf die im «Geist des Christentums» liegenden Möglichkeiten der Religion als Mittel der Selbsterhellung des einzelnen im Rückbezug auf sein «eignes Haus», auf das Innere seiner Natur. Aus dem Nachlaß erhaltene Fragmente zeigen, wie sehr ihn die theologische Frage bewegt und mit welcher Unvoreingenommenheit er sich innerhalb der tradierten Religionen zu orientieren sucht. Dem Pietismus – weiterhin unter der offiziellen Oberfläche der Aufklärung lebenskräftig, wenn auch (oder gerade weil) von der lutherischen Orthodoxie verfehmt – widmet er mit den *Gedanken über die Herrnhuter* (1750) eine Studie, die dem Vorwurf des Sektierertums das Unverfälschte einer Gefühlsreligion entgegenhält, der es vor allem

um sittliche Praxis geht. Auch in dieser «Rettung» wird Lessing nicht zum Herrnhuter, ebensowenig wie er im *Christentum der Vernunft* (1752/1753) das Modell des Deismus übernimmt. Es sind Versuche, in den vorgegebenen theologischen Sinnangeboten den Gedanken aufzudecken, der der auf den natürlichen Erfahrungskreis bezogenen Vernunft in ihrer Selbstverständigung weiterhilft. Lehrt der Herrnhuter «uns die Stimme der Natur in unsern Herzen lebendig zu empfinden», so sieht der vernünftige Christ nach Lessing letztlich auf ein «Gesetz», das «aus ihrer eigenen Natur genommen» sei und «kein anderes sein» könne «als: Handle Deinen individualistischen Vollkommenheiten gemäß!» Beide – die «Stimme der Natur in unsern Herzen» und das aus dem Gedanken der Dreieinigkeit deduzierte Vernunft-«Gesetz» – sind in ihrem Bezug aufeinander unentbehrlich für den Menschen, und in dieser Verbindung von «Kopf» und «Herz» erhält Handeln das Prädikat sittlicher Auszeichnung. Was die theologischen Systeme der Zeit verschüttet haben, kann die auf deren «Geist» zielende Religionsbetrachtung wieder aufdecken.

Ähnlich ist Lessings Umgang mit den ästhetischen Modellen seiner Zeit. Waren die ersten Rezensionen noch kritische, an der «eigenen Erfahrung» gemessene Fingerübungen – wenn auch in selbstwußt-souveränem Gestus (besonders in seiner Abweisung der Gottschedianer wie der Schweizer) vorgetragen und mit Aufmerksamkeit für die neuen «Töne» der Zeit wie denen Diderots, Rousseaus oder Klopstocks –, so suchen die neugegründeten Zeitschriften die Erfahrungsbasis durch Sammlung der klassischen Tradition (Plautus, Seneca) wie der Präsentation gegenwärtiger Strömungen zu erweitern. Hinter der oftmals tagesgebundenen Sichtung eines umfassenden Materials wird jedoch erkennbar, wie sich die Aufmerksamkeit des Theaterautors immer dann zu sammeln scheint, wenn es um dramentheoretische Fragen geht. Formprobleme der Komödie und der Tragödie wie erste Ansätze zu einer Theorie des Dramas ziehen sich als roter Faden durch diese Schaffensphase. Sie werden angeschnitten, ohne zu einer endgültigen Klärung zu führen. Erst die *Hamburgische Dramaturgie* (1767–69) bringt sie zu einem Abschluß.

Das Problem des Dramas greift Lessing dabei von der Frage der gattungsgemäßen Wirkungsweise her an. Wie schon in der Theologie sucht er zwischen der verstandesgeleiteten Normativität der Regelpoetik Gottschedscher Prägung und den aufs Gefühl zielenden Sensualismustheorien in der Nachfolge Dubos' zu vermitteln. Das Ergebnis ist einerseits eine Weiterführung seiner Komödien-Konzeption und andererseits die Grundskizze zu seiner Tragödientheorie. Erstere entwickelt er im Zusammenhang mit seinen Bemerkungen zu Chassirons und Gellerts *Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele* (im 1. Stück der *Theatralischen Bibliothek* von 1754), die vor dem Hintergrund der sächsischen Typenkomödie den innovativen Reiz der sich ausbreitenden Gefühlskultur hatten. Lessing sucht

auch hier durch «Unterscheiden» zu einer Lösung zu gelangen: «Das *Possenspiel* will nur zum Lachen bewegen; das *weinerliche Lustspiel* will nur rühren; die wahre *Komödie* will beides.» In dieser Differenzierung ist angedeutet, was seine eigene Komödienpraxis schon ansatzweise zu verwirklichen suchte. Im Zusammenhang mit der satirischen Urteils- und selbstgewissen Verlachhaltung der Typenkomödie ist darüber hinaus und in wirkungsästhetischer Dimension das angesprochen, was er in seinem Brief an die Mutter bemerkt hatte: daß der Komödie auch eine Selbsterkenntnisfunktion zukommen könne. *Minna von Barnhelm* wird dies in der Praxis, die *Hamburgische Dramaturgie* in der Theorie weiterführen.

Wichtiger sind die Differenzierungen zur Wirkungsabsicht der Tragödie in einem damals nicht veröffentlichten *Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai*, seinen Berliner Freunden und Mitstreitern auf dem Felde der literarischen Aufklärung (1756/1757). Von Nicolais Abhandlung *Von dem Trauerspiele* (1756) – einer Dubos' Sensualismus-Theorie verpflichteten Konzeption – ausgehend, greift Lessing im Begriffsfeld der aristotelischen Poetik die Wirkungsformen von Bewunderung, Schrecken und Mitleid auf und sucht von hier aus die der Tragödie «wesensgemäße» Wirkungsweise zu bestimmen. Voraussetzung ist für ihn – entgegen Nicolais reiner Sensibilisierungshaltung –, «daß das Trauerspiel durch Erzeugung der Leidenschaften bessern kann». Das Mittel dazu müsse ein Affekt sein, der weder abstößt vom Geschehen auf der Bühne (wie der Schrecken) noch den Betrachter in «kalter» Ruhe zurückläßt (wie die Bewunderung), der also einerseits den Zuschauer in den «Gefühlskreis» des tragischen Vorgangs hineinzwingt, der ihm aber andererseits genügend Abstand gibt, um zu einer Selbstbesinnung angesichts des Geschehenen zu gelangen. Für Lessing ist dies der Affekt des Mitleids. Seine Feststellung, er «finde keine einzige Leidenschaft, die das Trauerspiel in dem Zuschauer rege macht, als das Mitleiden», wurde als ebenso provokativ erfahren wie sie weiterwirkend gewesen ist. Lessings theoretische Explikation ist dabei noch hilflos. In der bloßen Aktivierung des Mitleids bereits einen «Besserungseffekt» zu sehen («Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmuth der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes thut, thut auch dieses, oder – es thut jenes, um dieses thun zu können»), scheint auf eine eher moralistische, christliche Auslegung der tragischen Wirkung zu deuten. Aber, in Verbindung mit Mendelssohns Lehre von den «gemischten Empfindungen», auf das Werkgefüge und damit auf das Verhältnis von Handlung und Charakter angewandt und bezogen auf eine von der «Leidenschaft» der Handlung losgelöste Wirkung, die wie ein Resonanzboden eines Musikinstruments gleichsam mit «erklingt», deutet sich doch bereits das Mitleid als eine ästhetische Wirkungsweise der Tragödie an, die in produktiver Verarbeitung des theatralischen Geschehens Einsicht und damit «Besserung» herbeiführt. Das Mitleiden

ermöglicht Erkennen, und im Erkennen der tragischen Schuld-Unschuld-Verkettung des Dramas werden wir uns «eines größern Grads unsrer Realität bewußt» und damit potentiell auch «tugendhafter». Die Tragödie erhält eine humanisierende Funktion.

Alle im brieflichen Dialog hingeworfenen Gedanken werden in der *Dramaturgie* weitergeführt und durch eine Aristoteles-Deutung vertieft. In den fünfziger Jahren mußte Lessing noch die Diskrepanz zwischen seiner Konzeption und der vorliegenden Theaterproduktion erfahren. Mit seinem «bürgerlichen Trauerspiel» *Miß Sara Sampson* (1755) hatte er gewiß einen Schritt in diese Richtung getan und in dieser Hinsicht auch bahnbrechend gewirkt, aber das war gleichsam nur ein Einzelfall. Gegen Ende des Jahrzehnts verallgemeinert Lessing diese Frage und verweist auf literarische Orientierungspunkte, an denen eine deutsche Nationalkultur sich im Bemühen um «Originalwerke» ausrichten könne. Der berühmte 17. *Literaturbrief* (1759) der mit Mendelssohn und Nicolai gegründeten Zeitschrift *Briefe, die neueste Litteratur betreffend* spielt in dieser Absicht – nebst einer vernichtenden Abrechnung mit Gottsched – provokativ den englischen gegen den französisch-klassizistischen Geschmack aus und verweist die Deutschen insbesondere auf Shakespeare als Vorbild für die Entwicklung einer tragischen Handlung – sicher nicht das erste, aber ein entschiedenes Zeichen für eine völlige Neuentdeckung Shakespeares in Deutschland und bei dem Echo dieser Zeitschrift zweifellos das nachhaltigste. Zugleich stellt Lessing mit dem *Theater des Herrn Diderot* (1760) seinen französischen Gewährsmann vor, der mit seinem dramatischen «Natürlichkeitskonzept» ähnliche Ziele wie er selbst verfolge und dem er rückblickend (in der 2. Auflage von 1781, erstmals unter eigenem Namen) einen erheblichen Anteil an seiner literarischen Entwicklung zubilligt. Eine Sophokles-Abhandlung (1760), die die Orientierungslinie bis auf den «Klassiker» der Antike zurückverfolgte, blieb unveröffentlicht.

Lessing war zu dieser Zeit als Kritiker und Literaturtheoretiker anerkannt und – wenn auch umstritten – als Autorität geschätzt. Sein schriftstellerischer Ruhm begründete sich allerdings bisher nur – von seiner Lyrik-Sammlung (1751), den Komödien und der Veröffentlichung von einzelnen Fabeln im 1. Teil der *Schriften* (1753) abgesehen, auf *Miß Sara Sampson* (1755). Das Stück verdankte sich vor allem dem Blick in die englische Welt und ihren Spiegelungen in der Literatur. Damit führte es zwar die Gattung des «bürgerlichen Trauerspiels» in Deutschland ein, doch fehlt ihm noch bei Lessing der später übliche soziale Konfliktstoff; es ist eher als «rührendes» Familienstück konzipiert. Das Schicksal der schuldlos-schuldigen und in der Reue tugendhaften Sara zwischen ihrem Liebhaber Mellefont und ihrem Vater auf der einen oder der medeahaften Marwood auf der anderen Seite war ein Theaterereignis ersten Ranges, bei dem nach zeitgenössischen Berichten die Tränenflut kein Ende nehmen wollte. Als solches ist es ein Zeichen für die gewan-

delte Aufnahmebereitschaft eines Publikums, dem die hohe Märtyrertagödie des Barock unzeitgemäß erschien und das private Konflikte mit all ihrer Gefährdung der unpersönlichen Bewunderung der stoischen Helden vorzog. Vier Jahre später allerdings mißverstand dies Publikum – im Rausch der kriegerischen Patriotismusbewegung – Lessings trotz des antiken Gewands zweiten zeitbezogenen (nach dem Dramenfragment *Samuel Henzi* von 1749) dramatischen Beitrag: die Tragödie *Philotas* (1759). Deren jugendlicher Titelheld, der sich durch den Freitod den Sieg über die gegnerische Seite im Krieg verspricht, wird ohne Einschränkung als patriotischer Held gesehen, und erst die neuere Forschung hat verständlich machen können – was ein Blick auf Lessings Beurteilung des Siebenjährigen Krieges nahegelegt hätte –, daß auch dies Stück nicht als bewundernde Verherrlichung des kriegerischen Heldentums, sondern – bei aller Sympathie mit dem sich tragisch verirrenden und daher schuldlos-schuldigen Protagonisten – als Abrechnung mit ihm zu lesen ist. Heldentum ohne «Menschenliebe» – so greift Lessing auf seinen *Nathan* voraus – ist eine Verkennung, die der Zuschauer im Mitleiden durchschauen sollte.

Die Blütezeit. *Laokoon. Minna von Barnhelm. Hamburgische Dramaturgie* (1760–1769)

Die Hektik der beiden letzten Berliner Jahre – mitten in einem Krieg, der sich für die preußische Sache zunehmend ungünstig entwickelte, eine intellektuelle Aufbruchszeit – hatte Lessing den gewünschten Erfolg gebracht, drohte ihn aber auch auf die Rolle des unnachsichtigen Kritikers festzulegen, der im «Streit» eine gewisse Selbstherrlichkeit erkennen ließ. Es mag diese Einsicht in die Fruchtlosigkeit einer Kritikerposition, die immer nur auf intellektuelle Impulse von außen reagiert, gewesen sein, die ihn im Herbst 1760 veranlaßt, Berlin ohne Abschied von seinen Freunden fluchtartig zu verlassen und eine Stelle als Sekretär des preußischen Kommandanten von Breslau und nachmaligen Gouverneurs von Schlesien, General von Tauentzien, anzunehmen – ein «Amt», bei dem auch die gute Besoldung des chronisch unter Geldmangel leidenden Schriftstellers eine Rolle gespielt haben dürfte. Bemerkenswert – in Parallelität zum Rechtfertigungsschreiben an seine Mutter von 1749 – ist die nachträgliche Begründung für seinen Aufbruch: es sei «wieder einmal Zeit . . ., mehr unter Menschen als unter Büchern zu leben» (an Ramler v. 6. 12. 1760). Für Lessing offenbar eine Metapher, die gleichermaßen Unzufriedenheit über die geistige Stagnation wie das Bedürfnis nach Erneuerung durch Wirklichkeitszuwendung signalisiert. Beide erweisen sich als produktiv für eine Schaffensphase, die als Höhepunkt seiner Entwicklung die Literaturszene in Deutschland verändern wird.

Die lebensgeschichtlichen Stationen erstrecken sich über Breslau, Berlin und Hamburg, die produktiven Jahre des Dreißig- bis Vierzigjährigen. Ihr

literarischer Ertrag sind *Laokoon* (1766), *Minna von Barnhelm* (1767), die *Hamburgische Dramaturgie* (1767–69) und die altertumskundlichen Schriften *Antiquarische Briefe* und *Wie die Alten den Tod gebildet* (1768–69). Eine Konzentration auf wenige, aber gewichtige Arbeiten ist unverkennbar; in sie gehen die kritischen Prüfungen der ersten Phase seines Lebenswerks ein und erhalten nun ihre endgültige Form.

Über die Breslauer Jahre «unter Menschen» sind wir recht spärlich orientiert, und außer der Tatsache, daß er sich neben seinen begrenzten Amtspflichten recht ausgiebigen Vergnügungen im Theater, am Spieltisch und im Wirtshaus hingibt und sich – ironischerweise – nun erst wirklich mit «Büchern» eindeckt (einer stattlichen Bibliothek von 6000 Bänden), lassen Nachlaßfragmente auf eine intensivere Beschäftigung mit theologischen (historische Schriftkritik) und philosophischen Fragen (Spinoza) schließen. Aber was er dort an Einblicken in die Wirklichkeit, die ihm die Studierstube versagt hatte, erhält und wie er sie in theologischen und philosophischen Überlegungen zur «Natur des Menschen» verarbeitet, ist folgenreicher gewesen als die hektische Aktivität des Rezensenten. Ohne diese Ruhepause wären die folgenden Schriften – besonders *Minna von Barnhelm* – und das Spätwerk nicht denkbar. Eine Krise – eine ernsthafte Erkrankung Mitte 1764 – leitet die Wende ein. Lessing sieht in ihr ein Zeichen, daß die «ernstliche Periode meines Lebens herannahe», in der er beginne, «ein Mann zu werden». Ende 1764 quittiert er seinen Dienst in Breslau, begibt sich wieder in eine ungesicherte Existenz nach Berlin (Frühjahr 1765), wo er vor allem die Arbeit an *Laokoon* vorantreibt, der ein Jahr später (1766) erscheint.

Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie ist ein solches Werk der «ernstlichen Periode», im Stil einer philologischen Abhandlung (deren geplante Fortsetzung unvollendet bleibt), in seiner kunsttheoretischen Grundsätzlichkeit jedoch ein Manifest der ästhetischen Anschauungen des reifen Lessing. «Unterbau» (Dilthey) ist wiederum das für Lessing charakteristische «Unterscheiden»: in der Abgrenzung der Kunstarten «Malerei» (bildende Kunst) und «Poesie» (Epik, aber auch Drama) sucht er deren jeweilige Formgestalt und ihren entsprechenden Wirkungsmodus zu bestimmen. Wenn es die Malerei – so in der zeitgenössischen Terminologie – mit «natürlichen Zeichen» und die Poesie mit «willkürlichen Zeichen» zu tun haben, dann ergeben sich daraus Konsequenzen für Darstellungsform und Rezeptionsweise dieser Kunstarten, die nicht schon mit der Formel von der «Nachahmung der Natur» geklärt sind. Die «Natur» des ästhetischen Prozesses in Malerei und Poesie hat ihre eigenen Gesetze, und diese gilt es zu erfassen und zu befolgen, wenn die «Nachahmung» glücken, d. h. den Kunstbetrachter in ihren Bann ziehen soll. Hinter dieser Differenzierung des «fruchtbaren» Augenblicks in der Wahl des malerischen Sujets und des «transitorischen» Moments in der des poetischen verbirgt sich kritisch zunächst die Abweisung einer «malenden Poesie» – wie sie von Haller bis zu Kleist praktiziert wurde –

und einer allegorisierenden Malerei – wie sie seit dem Barock beliebt war – und konstruktiv sodann die Bestimmung eines einheitlichen Kunstideals bei Beachtung der je spezifischen Kunstart. Die Unterscheidung als solche war nicht neu für die Zeit, in ihrer Präzision hat sie jedoch – auch im Widerspruch – befreiend gewirkt. Daß sie in verdeckter Auseinandersetzung mit Winckelmann entwickelt wird, zeigt gewiß die Begrenzung Lessings und sein Unverständnis angesichts einer den sinnlichen Gegenstand in seiner Ganzheit erfassenden Gestalt. Herder wird in seinen *Kritischen Wäldern* (1769) gerade dieser Auffassung widersprechen.

Es geht Lessing in seiner *Laokoon*-Abhandlung um die innere Zielsetzung der Kunst. Hierbei wird ihm die Laokoon-Statue zum Demonstrationsobjekt, ihre Nacktheit zum Ausweis einer «Schönheit», in der der Künstler hinter seinen Gegenstand zurücktritt und diesem dadurch ein allgemeines Bedeutungsgewicht gibt. «Hat» – so fragt er – «ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, ebenso viel Schönheit, als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisierter Körper? ... Wollen unsere Augen nur getäuscht sein, und ist es ihnen gleichviel, womit sie getäuscht werden?» Zwar muß er zugeben, «daß es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber» – so hält er emphatisch fest – «was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form?» Ziel der Kunst ist diese «Schönheit der menschlichen Form». Je nach ihren Mitteln ist sie unterschiedlich zu verwirklichen, durch die Wahl des «fruchtbaren» Moments einer Bildkomposition oder des «transitorischen» Konstrukts eines Handlungszusammenhangs, aber in beiden kommt es darauf an, den Gegenstand als ein «Werk der ewigen Weisheit» in seiner allgemeingültigen und das «innere Auge» des Betrachters ansprechenden Bedeutsamkeit hervortreten zu lassen. Das Mitleiden, von dem im *Briefwechsel über das Trauerspiel* die Rede ist, wird so als «einlebende Einbildungskraft» zum wirkungsästhetischen Grundgesetz erhoben, aber diese Einbildungskraft erfährt nur das «Leben» des Gegenstands, wenn dieser der inneren Lebenserfahrung des Rezipienten und dessen «natürlichen» Lebensgesetzen entspricht. In seinen umständlichen, das Wissen der Zeit kritisch sichtenden Differenzierungen dringt Lessing damit zu einer ersten Skizze der klassischen Symbolform vor. Nicht ohne Grund erinnert Goethe sich in *Dichtung und Wahrheit* (8. Buch) an die ungeheure Wirkung, die dies Werk auf seine Generation ausgeübt hat. Noch die Kunstdiskussion des 19. Jahrhunderts ist durch den *Laokoon* entscheidend mitgeprägt worden.

Lessings erneuter Versuch mit einer Komödie, die im Winter 1766/67 abgeschlossene *Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück*, hatte diesen Anspruch der «menschlichen Form» einzulösen. Das Stück verdankt sich den Breslauer Erfahrungen und der Unruhe des Siebenjährigen Krieges. Lessings fiktiver Vermerk auf dem Titelblatt («verfertigt im Jahre 1763») weist ebenso darauf hin wie die Handlungskonstellation um den aus preußischen Diensten entlassenen Major Tellheim, der durch Kriegs- und Nachkriegswirren von

seiner sächsischen Verlobten Minna von Barnhelm getrennt wurde und der seine «Ehre» durch unhaltbare Verdächtigungen so sehr beeinträchtigt glaubt, daß er seiner Minna, die ihm nachfolgt, einen in den Augen der «Öffentlichkeit» entehrten Mann nicht zumuten zu können meint. Ein Spiel um Liebe und Ehre also, aber auch um Gerechtigkeit und Machtlosigkeit, schließlich um die menschlichen Dimensionen der politischen Divergenzen zwischen Preußen und Sachsen. Das Werk hat sich als eines der wenigen des 18. Jahrhunderts auf den Repertoires der Theater gehalten und seine Frische immer erneut unter Beweis gestellt. Lessing war sich seiner Erneuerungsleistung bereits in der Entwurfsphase bewußt: «Wenn es nicht besser als alle meine bisherigen dramatischen Stücke wird, so bin ich fest entschlossen, mich mit dem Theater gar nicht mehr abzugeben.» (An Ramler v. 20. 8. 1764.) Und seinem Bruder Karl verrät er das «Geheimnis» seines Komödienverfahrens: «Um die Zuschauer so lachen zu machen, daß sie nicht zugleich über uns lachen, muß man auf seiner Studierstube lange sehr ernsthaft gewesen sein» (9. 7. 1769). Es ist eine solche Komödie mit «ernsthaftem» Hintergrund, die das ganze Instrumentarium des «witzigen» Typenlustspiels gegen dies selbst wendet und es damit aufhebt. Das Verkennungs- und Erkennungsspiel bedient sich eines Figurenarsenals, das dem Publikum der Verlachkomödie auf den ersten Blick wohlbekannt erscheinen konnte, und führt diese ein in eine Intrigenkonstellation, die als bloß scheinhaft die gewohnte Auflösung herausforderte, aber nach Durchführung des Spiels ist nichts mehr wie vorher: um Minna und Tellheim wird ein Erkennensvorgang inszeniert, der sie beide verändert und der den Zuschauern bewußt macht, daß beider «Fehler» – die Absolutsetzung der «Ehre» auf der einen und der der «Liebe» auf der anderen Seite – zur Stärke und Qualität ihres Charakters gehören und daß beides, Tugenden und Schwächen, erst die Komplexität der menschlichen Natur ausmacht. Minnas Klage über die «Blinden, die nicht sehen wollen», korrespondiert mit ihrem Wort gegenüber Tellheim, sie könne es nicht bereuen, sich «den Anblick Ihres ganzen Herzens verschafft zu haben» (V, 12) und legt die Intention des Stückes frei: das «Sehen» wird zur Einsicht in die «Natur des Menschen». Die scharfsinnige Dialogführung und das tradierte Intrigenspiel mit den vertauschten Ringen münden ein in die Aufdeckung der «Form» des «Herzens». Das Lachen des Zuschauers ist ein befreiendes und verstehendes Lachen, allen selbstsicheren Besserwissens der Verlachkomödie enthoben, zumal das Stück die Entwicklung des Geschehens bis an die Grenze des tragischen Umschlags (IV, 6) vorantreibt und damit auch die Gefährdungen kenntlich macht, denen der in die Widersprüche der Zeit verwickelte einzelne ausgesetzt sein kann. Was Lessing 1754 von der «wahren Komödie» forderte – daß sie «beides» wollen müsse, «zum Lachen bewegen» und «rühren» –, löst er hier ein. Die Nähe zum Kriegsgeschehen macht es überdies zu einem für die Zeit unerhörten Gegenwartsstück. Was Goethe noch in den Gesprächen mit Eckermann rühmte: «Es war wirklich ein glänzendes Meteor. Es

machte uns aufmerksam, daß noch etwas Höheres existierte, als wovon die damalige schwache literarische Epoche einen Begriff hatte», drückt die Erfahrung des Zeitgenossen aus. Zehn Jahre lang war es das Theaterereignis auf den deutschen Bühnen und hatte auch – als erstes deutsches Stück – Erfolg im Ausland. Erst ab 1777 beginnt das Interesse im Zeichen der Literaturerwartungen der Sturm-und-Drang-Generation zu erlahmen; Lessing bemerkt darüber am 25. 5. 1777 an Nicolai: «Das Ding war zu seinen Zeiten recht gut. Was geht es mich an, wodurch es jetzt vom Theater verdrängt wird.» Seine zeitgenössische Wirkung hatte es damit erfüllt, aber nur, um unabhängig von seiner Entstehungszeit als eine der geglücktesten Komödien deutscher Sprache in die Literaturgeschichte einzugehen.

Während *Minna von Barnhelm* auf den deutschen Bühnen mit Erfolg gespielt wurde, ließ Lessing von 1767 an – zunächst in einzelnen Stücken, mit mehreren Unterbrechungen und schließlich 1769 in zwei Bänden gesammelt – seine *Hamburgische Dramaturgie* erscheinen, ein Werk, das auf dem Felde der Literaturkritik und Kunsttheorie neue Maßstäbe setzte und die Vorstellungen über das Drama bis weit ins 19. Jahrhundert prägte. Für Lessing war Ende 1766 das Engagement als Dramaturg – geplant zunächst als Theaterdichter, dann jedoch in der Rolle als Kritiker der Theateraufführungen – des von zwölf Hamburger Geschäftsleuten gegründeten Nationaltheaters ein Angebot, das er – ab Mai 1765 wieder in Berlin und nach vergeblichen Anstellungsversuchen mittellos «am Markte» stehend – dankbar annahm. Von seinen persönlichen Motiven abgesehen, war der Gedanke eines stehenden, ökonomisch unabhängigen und eine neue Inszenierungskultur sozial und ästhetisch befördernden Theaters verlockend, und dies besonders in einer republikanisch regierten Stadt mit reicher Theatertradition und einer kulturell engagierten Bürgerschaft. Allerdings war es – wie Lessing in einer Art Epilog festhält – nur ein «Traum», dem die rauhe Wirklichkeit in Form von ökonomischen Interessen, schwach ausgebildetem Sozialstatus der Schauspieler, bescheidenem Publikumsgeschmack und vielerlei internen Zwistigkeiten entgegenstand. Das Experiment scheiterte im Grunde schon im ersten Jahr, hielt sich durch Gastverpflichtungen in Hannover noch etwas über Wasser, um schließlich am 3. 3. 1769 ganz zu scheitern. Lessings Aufgabe, die einzelnen Aufführungen kritisch zu kommentieren, begrenzte sich tatsächlich nur auf die ersten vierzehn Wochen und löste sich fortschreitend von den Theaterereignissen, um breiten theoretischen Erwägungen Raum zu geben. Von insgesamt 104 «Stücken» – kontraktlich verpflichtet mit je zwei pro Woche – lagen im Jahre 1767 nur 31 vor, Mitte April 1768 dann 82 und erst Ostern 1769 die gesamte *Dramaturgie*. Von seiner Erscheinungsweise und den vielfachen Rücksichtnahmen – so verzichtete Lessing wegen der Empfindlichkeit der Schauspieler nach dem 25. Stück ganz auf die Schauspielerkritik – her gesehen nahezu als fragmentarisch zu betrachten und in seinem Duktus an die frühen Kritiken anschließend, entwirft das Werk in

seiner Gesamtheit trotz fehlender Systematik doch eine Dramentheorie, die den *Briefwechsel über das Trauerspiel* weiterführte und mit seiner Aristoteles-Deutung das Fundament für alle zukünftigen Debatten über Wesen und Form der Tragödie legt.

Bei der Fülle an französischen Stücken, die das Hamburger Theater aus Mangel an deutschen Originalwerken bringen mußte, war die Richtung der kritischen Auseinandersetzung vorgegeben. Lessings *Dramaturgie* ist denn auch als eine rigorose Abrechnung mit dem französischen Klassizismus zu lesen und damit mit der Tradition, die die deutsche Entwicklung zumindest der vorhergehenden dreißig Jahre kulturell geprägt hatte und die in weiten Kreisen – vor allem des Adels – weiterhin bestimmend war. Die Form der Auseinandersetzung ist dabei polemisch und nimmt nur wenig Rücksicht auf die eigenständigen Voraussetzungen dieser Literatur. Wie schon im 17. *Literaturbrief* kommt es Lessing darauf an, aus dem Aufweis von Kultur- und Mentalitätsdifferenzen die Eigenart eines spezifisch deutschen, d. h. sich den Erfahrungsweisen einer «deutschen Denkungsart» verdankenden Dramas zu begründen. Die früheren Hinweise auf die englische Theaterwelt werden nun entschiedener genutzt und ausgeführt, so daß Shakespeare jetzt als das «vollständigste Lehrbuch» erscheinen kann, das «studiert, nicht geplündert» werden müsse: «Haben wir Genie, so muß uns Shakespeare das sein, was dem Landschaftsmaler die Camera obscura ist: er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf eine Fläche projiziert; aber er borge nichts daraus.» Natur und Natürlichkeit werden zu methodischen Schlüsselworten der *Dramaturgie*. Sie binden Poesie an die empirische Individualpsychologie und begründen damit einen Wertmaßstab, der den ästhetischen Prozeß einerseits in der Aktivierung des individuellen Gefühlspotentials subjektiviert und andererseits durch die Behauptung allgemeiner «Naturgesetze» unter einen gültigen Normanspruch stellt. Lessings Bruch mit der formalistisch argumentierenden Regelpoetik – und dies gilt gleichermaßen für den französischen Klassizismus wie für Gottsched – beruht denn auch auf beiden Aspekten, der Subjektivierung wie der Normierung. Von dieser Sicht aus mustert er das tradierte poetologische System und dessen Begrifflichkeit. Selbst fern jeder Systematik deckt er in der Berufung auf – von ihm als autoritativ erklärte – Gewährsleute (vor allem Shakespeare und Aristoteles) einen Systemrahmen auf, von dem her er den Kern einer Poetik des Dramas zu beschreiben sucht. Der Tradition folgend hat er sich dabei vor allem mit drei Dimensionen des ästhetischen Prozesses auseinanderzusetzen:

1. In *wirkungspoetologischer Sicht* ist dies zunächst die Trias der seit Aristoteles die poetologische Diskussion bewegenden tragischen Wirkungskategorien Mitleid (eleos), Furcht/Schrecken (phobos) und Reinigung (katharsis). Lessing ist sich sicher, daß er das «Wesen der dramatischen Dichtkunst nicht verkenne», weil er es «vollkommen so erkenne, wie es Aristoteles

aus den unzähligen Meisterstücken der griechischen Bühne abstrahiert hat», aber das kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß er die «Richtschnur des Aristoteles» in psychologischem Sinne umgedeutet hat. Wenn die Tragödie «vermitteltst des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirkt» – so übersetzt Lessing Aristoteles –, dann ist entscheidend, deren Verhältnis als psychischen Abhängigkeitszusammenhang näher zu bestimmen: sofern Furcht nach Lessing «das auf uns selbst bezogene Mitleid» ist, kann er schließen, «daß die Tragödie, mit einem Worte, ein Gedicht ist, welches Mitleid erregt». In dieser Zentrierung auf das Mitleid liegt Lessings Perspektive und in der Ausweitung des Begriffs als «überhaupt alle philanthropischen Empfindungen» umfassend – nämlich im Sinne eines «sympathische(n) Gefühl(s) der Menschlichkeit» – sein Neuansatz. Furcht und Mitleid, «die in der Tragödie wir, nicht aber die handelnden Personen empfinden», führen so in der durch das tragische Geschehen ausgelösten Erschütterung des Rezipienten auf das Gemeinsame der «Menschlichkeit», die im dramatischen Vorgang Selbsterkenntnis stimuliert und – was daraus für Lessing folgt – «tugendhafte Fertigkeiten» als «Reinigung» einübt. In dieser kognitiven und ethischen Eingrenzung der aristotelischen Tragödientheorie sieht Lessing seinen Natürlichkeitsanspruch an das Drama gewährleistet.

2. Entsprechend zielt seine *werkpoetologische Bestimmung des Dramas* auf einen Charakter- und Handlungszusammenhang, der bewirkt, «daß wir überall nichts als den natürlichsten, ordentlichsten Verlauf wahrnehmen; daß wir bei jedem Schritte, den er [der Dichter] seine Personen tun läßt, bekennen müssen, wir würden ihn, in dem nämlichen Grade der Leidenschaft, bei der nämlichen Lage der Sachen, selbst getan haben». Psychologische Wahrscheinlichkeit in der Figurengestaltung und Kausalität im Handlungsaufbau werden so zu den entscheidenden dramatischen Konstitutionsgesetzen, die die tradierten Einheitsregeln von ihrer «physischen» Formalbestimmung auf ihren «moralische(n)» Sinn hin umwerten und darin einen «inneren» Handlungsraum entwerfen. Eine solche kausalpsychologische Verknüpfung von Handlung und Charakter begrenzt die Sujetwahl auf Personen, die «mit uns von gleichem Schrot und Korne» sind, und schließt demnach Extremfigurationen wie den Nur-Bösewicht oder die Märtyrergestalt aus – eine Ausgleichskonzeption, die ihren Grund in der Allgemeingültigkeit der im Drama vorgeführten Naturgesetzlichkeit findet. Dies lasse die Tragödie – mit Aristoteles – «weit philosophischer» als die Geschichte erscheinen; denn «auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch getan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen tun werde». Theatralische Illusion ist dann gleichbedeutend mit der Möglichkeit der Identifikation des Zuschauers mit dem dramatischen Vorgang auf der Basis einer gemeinsamen Erfahrung der «Natürlichkeit» des inneren Geschehensablaufs. Mit diesem Natürlichkeitsprinzip

als werkpoetologischem Grundsatz bereitet Lessing die klassische Symbolform vor, in der «das Ganze dieses sterblichen Schöpfers» (des Künstlers) «ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers» sei.

3. In *produktionsästhetischer Perspektive* ist dies «Ganze» des «sterblichen Schöpfers» das Werk des «Genies». Zu einer Zeit, in der sich die «Originalgenies» des Sturm und Drang zu Worte melden, sucht Lessing eine Geniekonzeption zu begründen, die sich vom Geniekult der sechziger und siebziger Jahre ebenso abgrenzt wie von der tradierten, dem französischen «Esprit-Ideal entlehnten und die poetische Geschicklichkeit eines lebhaften Kopfes bezeichnenden «Witz»-Kultur. Die «lebendige Quelle» fühle er nicht in sich, bemerkt er gegen Ende der *Dramaturgie*, aber ein Bedauern läßt er darüber nicht aufkommen; denn Genie und eine sich an der «Natur der Sache» orientierende Kritik erscheinen ihm als miteinander verbunden. Auch das Genie steht unter einem Normzwang: in seiner kreativen Arbeit hat es die «Regeln» der Natur zu befolgen, wenn es einen «Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers» vermitteln will. Diese Bindung an die Gesetze der Natur verbietet das selbstgefällige Spiel des «Witzes» in der Nachahmung seines Gegenstandes, denn es belegt nur die Fertigkeit des Nachahmenden – es ist ein «Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder» – und dringt zu keiner Einsicht in den Naturzusammenhang vor. Das Genie erweist sich – so hält Lessing den Originalgenies entgegen – zuallererst als Konstrukteur und Organisator eines poetischen Werks, das wir «nicht als das Product eines einzelnen Wesens, sondern der allgemeinen Natur betrachten». Lessings Position ist in produktionsästhetischer Sicht interessant in seiner Zwischenstellung: einerseits bindet ihn seine kritische Forderung nach der Eruiierung von Gesetzmäßigkeiten an die Normtradition der Regelpoetik und andererseits weist er mit seinem Autonomiekonzept des poetischen Werks als Abbild der «allgemeinen Natur» auf die Klassik voraus, dabei die Erlebnis- und Ausdruckshaltung des Sturm und Drang übergreifend.

Noch während Lessing die *Dramaturgie* ausarbeitet, verstrickt er sich in einen heftigen altertumskundlichen Streit mit Christian Adolf Klotz (1738–1771), einem renommierten Hallenser Professor, der Einzelaspekte des *Laokoon* kritisiert hatte. Das Ergebnis sind die *Briefe antiquarischen Inhalts* in zwei Teilen (1768/69) und die Schrift *Wie die Alten den Tod gebildet* (1769). Streithaft geht es in den ersteren zu, und Lessing versagt es sich nicht, die Breite seines altertumskundlichen Wissens en detail zu entfalten, wissenschaftlich argumentierend in der zweiten. Es geht Lessing darin um den Nachweis, daß die alten Künstler den Tod nicht als Skelett, sondern als Zwillingbruder des Schlafs vorstellten und daß diese Auffassung vom Tod – so hält Lessing der christlichen Offenbarungsreligion entgegen – Vernunft und Natur eher entspräche als das christliche Schreckensbild. Mit philologischer Stringenz zielt Lessing dabei auf eine Versöhnung zwischen Antike und Christentum, ein Gedanke, der von Klassik und Romantik dankbar aufge-

griffen und weiterentwickelt wurde. So sehr Thema und Argumentationsform von der gleichzeitigen poetologischen Arbeit abzuweichen scheinen, so ist doch der Weg von der Aristoteles-Deutung der *Dramaturgie* zur Klärung des Verhältnisses zur Antike in den altertumskundlichen Schriften nicht so weit. Und wenn Lessing am Schluß von *Wie die Alten den Tod gebildet* festhält: «Nur die mißverständene Religion kann uns von dem Schönen entfernen: und es ist ein Beweis für die wahre, für die richtig verstandene wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt», so wird die Linie erkennbar, die von *Laokoon* über die *Hamburgische Dramaturgie* zu den theologischen Spätschriften führt.

Die Spätschriften. *Emilia Galotti*, *Anti-Goeze*, *Nathan der Weise* (1770–1781)

Die Hamburger Zeit war für Lessing literarisch ebenso erfolgreich wie menschlich zermürend. Der Zerfall des Theaters, das Mißlingen eines mit Johann Joachim Bode gestarteten Druckerei- und Verlagsunternehmens – auch Pläne, als Theaterdichter nach Wien zu gehen, zerschlugen sich – veranschaulichen eine sozial ungesicherte Position, die dem vierzigjährigen, inzwischen wieder mittellosen Schriftsteller – selbst seine in Breslau gesammelte Bibliothek hatte er verkaufen müssen – ein «Amt» mit geregelten Einkünften erstrebenswert erscheinen lassen mußte. Eine Möglichkeit bietet sich ihm Ende 1769 – und zwar als Bibliothekar der berühmten Wolfenbütteler Bibliothek –, und er nimmt sie dankend an. Sein letztes Lebensjahrzehnt verbringt Lessing in diesem ehemaligen Residenzstädtchen, dessen provinzielle Enge nur durch Reisen – so vor allem von Februar 1775 bis März 1776 nach Italien –, durch zahlreiche Kollegenbesuche und durch einen Freundeskreis in Braunschweig aufgeheitert wurde. Lessings Versuch, eine Familie zu gründen, war nur kurzes Glück beschieden: seit 1771 mit Eva König, die er noch von seiner Hamburger Zeit her kannte, verlobt und im Oktober 1776 mit ihr verheiratet, verlor er sie schon im Januar 1778, nachdem sein wenige Tage zuvor geborener Sohn gestorben war: «Ich wollte es» – so schreibt er nach dem Tod des Kindes – «auch einmal so gut haben wie andere Menschen. Aber es ist mir schlecht bekommen.» Und nach dem Verlust seiner Frau: «Meine Frau ist tot: und diese Erfahrung habe ich nun auch gemacht. Ich freue mich, daß mir viel dergleichen Erfahrungen nicht mehr übrig sein können zu machen; und bin ganz leicht.» Er überlebt beide um drei Jahre, aber es sind Jahre, in denen Lessing mit seinen theologischen Streitschriften die Öffentlichkeit erregt und sich mit *Nathan der Weise* aus ihr zurückzieht, um ihr ein Utopiebild entgegenzuhalten.

Das Spätwerk ist durch Umschau und Vertiefung geprägt, ohne thematisch dadurch begrenzt zu sein (nur die Literaturkritik tritt deutlich in den Hintergrund). Der Versuchung einer großen Bibliothek hat Lessing nicht widerstehen können: Funde aus ihr teilt er – mit Kommentaren versehen –

der Öffentlichkeit mit: im Einzeldruck zunächst ein Manuskript des als Häretiker verschrieenen Scholastikers Berengar von Tours (11. Jahrhundert) unter dem Titel *Berengarius Turonensis oder die Ankündigung eines wichtigen Werkes desselben* (1770), schließlich in der periodischen Reihe *Aus den Schätzen der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel* (von der zwischen 1773 und 1781 sechs Beiträge erschienen). Seinen philologischen Neigungen gibt er durch die editionskritische Herausgabe von Gedichten des schlesischen Barockdichters Andreas Scultetus (1771) und durch unveröffentlichte Studien zur Sprach- und Literaturgeschichte nach. Zugleich erscheint der erste Band seiner *Vermischten Schriften* (1771), in dem vor allem *Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammatisten* die literaturkritische Linie der Berliner und Hamburger Zeit fortführen. Nachhaltigster Ertrag dieses Wolfenbütteler Jahrzehnts sind jedoch seine Tragödie *Emilia Galotti* (1772), die theologischen Streitschriften mit der lutherischen Orthodoxie – vor allem mit Johann Melchior Goeze (1777–78) – und in ihrem Umkreis die Freimaurergespräche *Ernst und Falk* (1778–80) und der geschichtsphilosophische Entwurf der *Erziehung des Menschengeschlechts* (1777–80) sowie das «dramatische Gedicht» *Nathan der Weise* (1779). Der sozialen Enge Wolfenbüttels setzt er darin eine Weite des gedanklichen Ausblicks entgegen, der ihm als einem der wenigen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts fortwährende Aktualität sichert.

Die Beschäftigung mit *Emilia Galotti* geht bis auf die Zeit kurz nach dem Erstlingserfolg auf dem tragischen Felde, *Miß Sara Sampson*, zurück; das Stück ist – so Lessing am 21. 1. 1758 – als eine «bürgerliche Virginia» konzipiert. Offenbar hatte Lessing die politischen Akzente der Virginia-Fabel in einen eher «innermenschlichen» Konflikt umbiegen wollen; auch der Anlaß der Erstaufführung des 1771/72 ausgearbeiteten Stücks am 13. März 1772 – dem Geburtstag der braunschweigischen Herzogin – legt nahe, daß Lessing selbst seinem Werk nicht den «Anti-Tyrannos»-Appell beimaß, den viele heutige Interpreten in ihm sehen wollen. Das Stück ist vielschichtig genug, um bis heute Deutungsdivergenzen auszulösen, und so war es von Anfang an. Johann Arnold Ebert etwa, Lessings Freund und Professor am Braunschweiger Collegium Carolinum, berichtet anläßlich der Uraufführung in einem Brief an Lessing vom 14. 3. 1772 von seiner «Bewunderung» und «Rührung» und daß er «durch und durch, mit Klopstock zu reden, laut gezittert habe», um dann auszurufen: «O Shakespeare-Lessing!» Goethe dagegen bemerkt vier Wochen später gegenüber Herder: «Emilia Galotti ist auch [wie sein *Götz*] nur gedacht, und nicht einmal Zufall oder Caprice spinnen irgend drein. Mit halbweg Menschenverstand kann man das Warum von jeder Scene, von jedem Wort, mögt' ich sagen, auffinden. Drum bin ich dem Stück nicht gut, so ein Meisterstück es sonst ist, und meinem ebenso wenig» – um doch dem Stück und seiner Wirkung wenig später dadurch Reverenz zu erweisen, daß er den Helden des *Werther*-Romans ein Exemplar

der *Emilia Galotti* aufgeschlagen auf den Nachttisch legen läßt. Daß es ein «Meisterstück» ist – die erste große deutsche Tragödie im 18. Jahrhundert –, darüber herrscht Einigkeit; wie es jedoch in seiner subjektiven Intention und seiner objektiven Bedeutung einzuschätzen ist, hängt von der Perspektive ab, in der man das Stück sieht, und von den Fragen, die man an es stellt. So differiert die Beurteilung der einzelnen Fragen des Werks in einem Maße, das deutlich macht, wie sehr die Wertmaßstäbe seit Lessing einem Wandel unterlegen sind: das Urteil über Odoardo etwa schwankt von einer Einschätzung als positivem Repräsentanten bürgerlicher Moral bis zur Verurteilung als eine Art «Bösewicht», dem ein Kindesmord angelastet wird. Ähnlichen Schwankungen unterliegt das Bild Claudias, des Prinzen und selbst Emilias, und solche Einschätzungen steuern jeweils die Aufführung des Stücks, sei es im politischen Rahmen einer Konfrontation zwischen Feudalismus und Bürgertum, sei es im Zusammenhang mit einer Diskussion bürgerlicher Wertnormen.

Nach Lessings Forderung an die «wahre» Tragödie, wie er sie in der *Hamburgischen Dramaturgie* formuliert hat, kommt es vor allem darauf an, einen Handlungszusammenhang so aus der Disposition von Charakteren zu entwickeln, «daß wir überall nichts als den natürlichsten, ordentlichsten Verlauf wahrnehmen». In *Emilia Galotti* setzt die sehr «menschliche» Leidenschaft des Prinzen eines kleinen italienischen Fürstentums zu der sich auf die Heirat mit dem Grafen Appiani vorbereitenden Emilia eine kausalpsychologisch motivierte Kettenreaktion in Gang, die aufgrund der Ausstrahlung und Macht des Fürsten, aber auch wegen der Schwäche Emilias zu ihrem – schließlich entschlossen selbst provozierten – Untergang führt. Lessings (und Mendelssohns) Konzeption des «gemischten Charakters» verbietet dabei eingliedrige Schuldzuweisungen oder schematische Wertgegenüberstellungen. Die schuldlos-schuldige Heldin – so scheint es Lessing entwickeln zu wollen – verstrickt sich im Netz ihrer Befangenheit, verleugnet dabei ihr «Herz» (wodurch sie die Katastrophe mitprovoziert) und zieht daraus die Konsequenz als eine Person, die wegen ihrer Naivität nicht die Konfliktlösung durch ein «offenes Wort» herbeiführen können, die aber innerhalb ihrer Normenwelt gefestigt und entschlossen genug ist, um die Folgen ihrer – aus «aufgeklärter» Sicht eingebildeten – Schuld zu tragen. Das Stück entwirft das Dickicht einer Verstrickung, nicht mehr – wie die griechische Tragödie – im Sinne eines schicksalhaften Verhängnisses, sondern durch die unreflektierte Auslieferung an soziale Normvorstellungen, die so «natürlich» sind, daß wir alle ihr Opfer werden können. Die Konsequenz ist der – alle Rechtspositionen usurpierende – Kreislauf von Gewalt und Gegengewalt, der den politischen Aufruhr streift, ohne ihn allerdings als eine sinnvolle Lösung anzuviesieren. Das Theater als «Schule der moralischen Welt» will nicht einen einzelnen moralischen Satz verkünden («Doch Moral oder keine Moral; dem dramatischen Dichter ist es gleich viel, ob sich aus seiner Fabel eine allge-

meine Wahrheit folgern läßt oder nicht»), sondern zielt darauf, das Publikum durch Sensibilisierung für die Verstrickungen des Menschen über sich «aufzuklären» und damit anzuregen, die daraus entstehenden Gewaltfäden zu durchtrennen. In dieser Sicht greift Lessing mit *Emilia Galotti* einen anthropologischen Befund auf, ohne ihn dadurch seiner politischen Sprengkraft im Zeitalter eines die «Trennungen» befördernden fürstlichen Absolutismus zu berauben.

Von «Trennungen» und deren möglicher Aufhebung handeln auch die weiteren Schriften des Spätwerks, und dies in mehrfacher Hinsicht. In seinen theologischen Disputen «trennt» Lessing sich gewissermaßen von der religiösen Tradition seines Elternhauses, in *Ernst und Falk* werden die sozialen «Trennungen» Diskussionszentrum, deren historische Überwindung – noch in religionsphilosophischer Perspektive – Thema von *Die Erziehung des Menschengeschlechts* und deren poetische Veranschaulichung Kern von *Nathan der Weise* sind.

Ausgangspunkt des sogenannten «Fragmentenstreits» war Lessings Edition von Bruchstücken aus dem Nachlaßwerk des 1768 gestorbenen Hamburger Gymnasialprofessors für orientalische Sprachen, Hermann Samuel Reimarus, das anonym unter dem Titel *Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes* in einigen Abschriften kursierte, von denen Lessing eine wohl den Kindern Reimarus', mit denen er in Hamburg verkehrte, verdankte. 1774 ließ er das erste Fragment, *Von Duldung der Deisten*, im dritten seiner *Wolfenbüttelschen Beiträge* erscheinen, fünf weitere im vierten (1777), gesondert dann – und besonders aufsehenerregend – *Von dem Zwecke Jesu und seiner Jünger* (1778). Er begleitete die Fragmente mit eigenen Stellungnahmen, seinen «Gegensätzen», die Verständnishintergrund und kritische Distanz zugleich vermitteln wollten. Die bemerkenswerte Resonanz dieser Veröffentlichungen, mit denen Reimarus von radikal-deistischer Sicht aus den Wahrheitswert der Offenbarungsdokumente bezweifelte und damit einen Frontalangriff auf das orthodoxe Christentum führte, belegt vor allem, daß sich die lutherische Orthodoxie zu einer Zeit in ihrem Zentrum getroffen fühlte, in der mit der historischen Bibelkritik ihre Fundamente bereits erheblich ins Wanken geraten waren. Daß nun auch ein Mann wie Lessing, der als poetische, kritische und wissenschaftliche Autorität ein größeres Publikum erreichte, an dieser Basis zu rütteln begann, ließen diese Schriften zu einer unmittelbaren Gefahr für die theologische Welt werden. Differenzierungen – etwa der deutliche Unterschied zwischen Reimarus' Position und Lessings «Gegensätzen» – spielten bei den Anklagen gegen den Herausgeber eine untergeordnete Rolle; dafür war der Streit zu prinzipiell. Er entwickelte sich mit Lessings Gegenschriften von 1777/78 – so vor allem mit *Über den Beweis des Geistes und der Kraft* (gegen Johann Daniel Schumann), der *Duplik* (gegen Johann Heinrich Reß), den gegen Goeze gerichteten *Eine Parabel, Axiomata* und den elf *Anti-Goeze* – zu einem lautstarken und die

Öffentlichkeit bewegenden Kampf, der im Juli 1778 nur durch staatlichen Eingriff – die Widerrufung der Lessing 1772 zugebilligten Zensurfreiheit – abgebrochen wurde. Zeit genug für den «Liebhaber» der Theologie – wie Lessing sich zu nennen pflegte –, das theologische Denken der Orthodoxie in einer Weise zu untergraben, die seither als religionsphilosophische «Wende» beschrieben worden ist.

Bei aller Bedeutung, die Lessing auch auf diesem Felde zugesprochen wird, ist die genauere inhaltliche Festlegung seiner Position weniger eindeutig. Seine Distanzierung von den theologischen Deutungsmodellen der Zeit – von der Orthodoxie wie von der Neologie mit ihren verschiedenen Spielarten oder vom Pietismus – münden nicht in ein Alternativmodell ein. Was ihm christliche Offenbarung noch bedeutete, bleibt zweifelhaft, dennoch bezieht er sich in seiner Argumentation auf Luther und den urchristlichen Gedanken. Eine Offenlegung seines Glaubensbekenntnisses lehnt er ab, ja betrachtet es als eine Zumutung, auf diese Weise festgelegt zu werden. Es geht ihm in aller Entschiedenheit nicht um Meinungen zu einem Glaubenssystem oder zu einzelnen Lehrfragen, sondern um die Art der Erschließung theologischer Glaubenswahrheiten, um ein Denkverfahren, das daran gemessen werden muß, wieweit es kritischer Prüfung zugänglich ist. Die Orthodoxie erscheint ihm als ein System, das sich dieser Prüfung verweigert und daher zu einer Methode der Wahrheitsfindung greift, die bei der Annahme der Verbalinspiration der Bibel stehenbleibt und von hier aus Glaubensgrundsätze als unwidersprechliche Wahrheiten behauptet. Diesem Anspruch einer theologischen Hermeneutik hält Lessing die auf subjektive «Wahrheitssuche» verweisende Erklärungsbedürftigkeit des Unaufgeklärten entgegen und bindet damit auch die religiöse Orientierung an den Maßstab der «eigenen Vernunft», der «eigenen Erfahrung» oder des «eigenen Gefühls». Von diesem «Standort» aus grenzt er sich gegenüber den Systemforderungen der positiven Religionen ab, ohne sich damit aber gegen religiöses Bewußtsein überhaupt oder den christlichen Gedanken insbesondere zu wenden. Dem naiv nur «fühlenden Christen» gesteht er ein höheres Recht zu als dem logisch argumentierenden theologischen Hermeneutiker, denn bezogen auf die Lebenswirklichkeit des einzelnen Menschen und dessen subjektiven Orientierungsbedarf ist der «stroherne Schild» des «fühlenden Christen» dem näher, was Lessing die «innere Wahrheit» nennt, als alle kunstvollen Gebäude der Theologen. Und auf diese «innere Wahrheit» kommt es an, auf sie zielt Lessings Umwendung der theologischen Frage von der Selbstgewißheit eines «Wahrheitsbesitzes» auf die Ausgesetztheit der «Wahrheitssuche». Sie ist verletzlich, weil sie sich keinen Halt mehr in einem philosophischen oder theologischen System versprechen kann, sie ist aber unangreifbar, weil sie ihre Stärke in der Übereinstimmung mit der subjektiven Erfahrungswelt hat. Die von Spalding angesprochene «Bestimmung des Menschen» erfüllt sich nun nicht mehr durch Einordnung in vorgegebene Ordnungsgebilde, sondern allein durch

die selbst vorgenommene Standort-Anweisung. Für Lessing entspricht dies durchaus dem «Geist des Christentums», denn dessen «letzte Absicht» sei «nicht unsre Seligkeit, sie mag herkommen, woher sie will, sondern unsre Seligkeit vermittelt unsrer Erleuchtung, welche Erleuchtung nicht bloß als Bedingung, sondern als Ingredienz zur Seligkeit notwendig ist, in welcher am Ende unsre ganze Seligkeit besteht».

Solch eine «Erleuchtung» in der «inneren Wahrheit» aber ist nie ein Haltepunkt, sondern ein Prozeß, der den Auftrag an die – wie es heißt – «Seele» beinhaltet, «daß man sie in steter Bemühung erhalte, durch eignes Nachdenken auf die Wahrheit zu kommen». Diese Subjektivierung des Wahrheitsproblems und der theologischen Frage enthielt allerdings als Bedrohung die Möglichkeit des verheerenden Irrtums. Lessing beugt dem vor durch ein geschichtsphilosophisches Zuversichtsmodell in *Die Erziehung des Menschengeschlechts*. Deren hundert Paragraphen – §§ 1–53 im Jahre 1777, der Rest 1780 anonym erschienen – deuten die «stete Bemühung» des einzelnen als einen objektiven Prozeß der Geschichte aus, in der die Menschheit zunächst durch die historischen Offenbarungsreligionen zu ihrem jeweiligen kulturellen Bewußtsein «erzogen» worden seien, um in der Zeit des «ewigen Evangeliums» – das Lessing herannahen sieht – zu einer Unabhängigkeit zu gelangen, die «Erleuchtung» und rechtes Handeln an die je eigene «innere Wahrheit» bindet. An der Frage allerdings, wieweit der Geschichtsverlauf naturimmanent als «Entwicklung» oder theonom als «Erziehung» durch Offenbarung zu deuten sei, scheiden sich die Geister und machen diesen für Lessings Weltbild so entscheidenden Text zu einem seiner umstrittensten. Zwar läßt sich die gesamte Geschichte des Menschen als langsam fortschreitendes Räderwerk bestimmen, in dem «das große langsame Rad, welches das Geschlecht seiner Vollkommenheit näher bringt, nur durch kleinere schnellere Räder in Bewegung gesetzt» wird, «deren jedes sein Einzelnes ebendahin liefert» (§92), aber zugleich ist die die Geschichte denkende Vernunft auf das tradierte Modell eines Erziehungsplans angewiesen, der das Werden in der Zeit zu motivieren hat. Entscheidend ist die individuelle Vernunft und ihre Vervollkommnung in der Zeit. Wenn sich der «Verfasser» – wie es in der Vorbemerkung heißt – dabei «auf einen Hügel» stellt, «von welchem er etwas mehr als den vorgeschriebenen Weg seines heutigen Tages zu übersehen glaubt», dann mit dem Ziel, die «stetige Bemühung» der Vernunft um Selbstbestimmung in einen Zutrauenskotext einzuordnen, der der «Arbeit» an «Erleuchtung» die Sicherheit des «rechten Wegs» verleiht. Wie sehr es ihm um die «Rettung» des Individuellen im «Ganzen» von Natur und Geschichte geht, zeigt etwa die heute befremdlich anmutende, zu Lessings Zeit jedoch nicht ungewöhnliche Spekulation von einer Seelenwanderung, die dem einzelnen, durch den Tod in seiner Entwicklung unterbrochenen Menschen die Perfektibilität im Zeitenlauf eines unübersehbaren Naturgeschehens sichern sollte. *Die Erziehung des Menschengeschlechts*

weist diese «Arbeit» der ständig auf die «Wahrheitssuche» verweisenden Selbstaufklärung als allgemeines Gesetz der Geschichte aus und rechtfertigt sie damit.

Wie diese Arbeit im Kontext von Staat und Gesellschaft zu verwirklichen ist, läßt Lessings einzige dezidiert gesellschaftspolitische Schrift, fünf «Gespräche für Freimäurer» unter dem Titel *Ernst und Falk*, erkennen, anonym in zwei Schüben 1778 und 1780 veröffentlicht. Falk führt darin seinen Freund Ernst in sokratischer Dialogform einerseits zu der politisch durchaus brisanten Einsicht, daß das gesamte gesellschaftliche System – und das heißt gleichermaßen die ständisch gegliederte Sozialordnung wie die Religionsverfassung – nur durch «Trennungen» aufrechterhalten wird, und andererseits zur Anerkennung der Tatsache, daß es die Aufgabe der «Weisen» sein müsse, diesen «Trennungen» permanent entgegenzuarbeiten. Lessing sieht in diesem Auftrag die eigentliche «Idee» der Freimaurer-Gesellschaft, der er selbst 1771 in Hamburg beigetreten war. Auch wenn sich die «Trennungen» der «bürgerlichen Gesellschaft» in der Geschichte wohl nie werden eliminieren lassen, so ist doch die «stetige Bemühung» darum, sie «nicht größer einreißen zu lassen, als die Notwendigkeit erfordert», Aufgabe des einsichtsvollen und verantwortungsbewußten Staatsbürgers. Und insofern die Freimaurer sich von diesem Gedanken her als «bloße Menschen» zu begegnen trachten, beruhe das Wesen dieser Gemeinschaft im Grunde «nicht auf *äußerlichen Verbindungen*, die so leicht in *bürgerliche* Anordnungen ausarten, sondern auf dem gemeinschaftlichen Gefühl sympathisierender Geister». Lessing leistet hier mehr als nur eine «Rettung» der wegen ihrer Geheimniskrämerei oft verdächtigten Freimaurer. Er weitet seine theologische Institutionenkritik auf das Feld der Gesellschaftsordnung aus, sieht den Zusammenhang zwischen Religions- und Staatssystemen und weist dem Bürger die Aufgabe zu, den Mängeln und Zerrüttungen dieser Ordnung durch eine Tat entgegenzutreten, die die humanen Ansprüche und Bedürfnisse des «bloßen Menschen» sichern soll.

Die gesellschaftspolitische Perspektive von *Ernst und Falk* führt unmittelbar in den Umkreis von Lessings letztem poetischen und seinem als «Vermächtnis» gerühmten Werk, zu *Nathan der Weise* (1779). Es ist als «Sohn seines eintretenden Alters, den die Polemik entbinden helfen» soll (an Jacobi vom 18. 5. 1779), die poetische Fortsetzung des durch die Zensur abgebrochenen Fragmentenstreits; nicht «um den Kampfplatz mit Hohngelächter zu verlassen» – wie er an seinen Bruder Karl am 20. 10. 1778 schreibt: «Es wird ein so rührendes Stück, als ich nur immer gemacht habe», zu dem sich «Spott und Lachen . . . nicht schicken würde». Wiederum greift Lessing auf lange zurückreichende Entwürfe einer poetischen Fabel zurück, die er nun – im Sommer 1778 – durch die Einfügung der aus Boccaccios Dekameron (I, 3) entlehnten Ringparabel als einer Art «Schlüssel» des Werks in eine strenge, Parabel und Fabel spiegelbildlich aufeinander beziehende Form bringt. Mit der Wahl des

Blankverses hat er ebenso der Dramenform der Klassik vorgearbeitet wie mit der «Botschaft» des Stücks, der religiösen Toleranz und allgemeinen Menschenliebe, die in das klassische Humanitätsideal einmündet. Von hier aus scheint das Werk nur geringe Verständnisschwierigkeiten zu bereiten.

Aber es erschöpft sich gewiß nicht in diesen Feststellungen. Lessing geht von einer historischen, auf reichhaltigem Quellenmaterial beruhenden Kreuzzugs-Konstellation aus und zeichnet das Bild einer Konfrontation der drei Religionen (Judentum, Christentum und Islam) in Jerusalem. Die «Trennungen» sind Ausgangspunkt des dramatischen Geschehens, sie enthüllen sich als unversöhnlicher Kampf und im christlichen Pogrom als verheerendes Leiden (IV, 7), das jede menschliche Kommunikation zerstört und alle Naturzusammenhänge pervertiert. Der Berufung auf divergierende Wahrheits- und Rechtsansprüche der in ihren jeweiligen Ordnungen eingebundenen Religionsrepräsentanten wird mit Nathan ein «Lehrmeister» entgegengehalten, der dem selbsterfahrenen Leid mit der Adoption des «Christentöchterchens» Recha durch eine soziale und humane Tat trotz und damit Menschenmögliches in der Wirrnis der zerrütteten Wirklichkeit vorlebt. Um Begründung und Eigenart dieser der Zerstörungstendenz entgegenarbeitenden Tat geht es in diesem Stück. Dies wird – in der Parabel – als Haltungsfrage des einzelnen angesichts der vorliegenden religiösen Spaltung und – in der Fabel – als Zuversichtsgrundlage vor dem Hintergrund einer den «Trennungen» vorausgehenden Natur des Menschen entwickelt. Die Parabel wendet – im Gegensatz zu ihrem literarischen Vorbild – die Ausschließlichkeit der Wahrheitsgewißheit um in den ungesicherten, aber den einzelnen um so mehr aktivierenden «Wettstreit» um die rechte Wahrheit. «Vor Gott und Menschen angenehm» zu werden, erscheint als Auftrag, als ein durch angemessenes Handeln ausgewiesenes Bemühen, nicht als einklagbare Rechtsposition. So auf seine eigene «Kraft» gestellt und der «Stimm' der Vernunft» zu folgen, ist selbst Ausdruck der «Zuversicht», die göttliche «Kraft» des Steins zur Wirkung bringen zu können. Im Wort des Richters der Parabel: «Es eifre jeder seiner unbestochnen / Von Vorurteilen freien *Liebe* nach» ist der Inhalt dieser Kraft benannt, nicht aber ihr Ziel. Daß dieser Weg der richtige ist, expliziert Lessing in der Fabel, in der von Nathan das «Buch» einer Familie entziffert wird. Und indem dies «Buch» erweist, daß die in verschiedene politische und religiöse Lager verstreuten Familienmitglieder «in Wahrheit» durch Blutsbande miteinander verbunden sind, lassen sich alle «Trennungen» vom Gedanken einer ursprünglichen Natureinheit her auflösen. Das die Widersprüche harmonisierende Schlußbild «unter stummer Wiederholung allerseitiger Umarmungen» korrespondiert mit dem Wort vom «gemeinschaftlichen Gefühl sympathisierender Geister» aus *Ernst und Falk*. Es ist ein Zuversichtsbild in dem Sinne, daß «Wettstreit» und «Kraft», geleitet von der «Stimm' der Vernunft» und dem «Und doch . . .» Nathans, ihre Begründung in einer allen Entzweigungen vorausliegenden Unverwüstlichkeit der Natur

finden. *Nathan* entwirft dies Hoffnungsbild, aber es ist ein Bild, das sich nicht nur in die Folie von Leiden und Zerstörung eindrückt, sondern zugleich mit dem Wort des Richters die Mahnung enthält, für eine Überwindung der verzerrenden «Vorurteile» der «wirklichen Welt» zu streiten und den Weg für eine «natürliche Welt» zu ebnet.

Nathan der Weise war Lessings große Leistung gegen Ende seines Lebens – abgeschlossen, nachdem ihm das Braunschweiger Konsistorium eine Fortsetzung des Streits mit Goeze untersagt hatte. Dieses «dramatische Gedicht» machte ihn bei den Theologen ebenso unpopulär wie es seinen literarischen Ruhm über alle Zeitgebundenheit hin sicherte. Sein letztes Wort war es allerdings nicht; das Werk dieses Streiters hatte ein – ironisch-charakteristisches, wohl auch nicht untypisches – «Nachspiel» über seinen Tod am 15. Februar 1781 hinaus: es trug den Streit in seinen Freundeskreis hinein und machte dabei zugleich deutlich, wie wenig vertraut auch seine engsten Mitsreiter in Sachen Aufklärung mit den Formen und Konsequenzen seines Denkens waren. Verwirrender Anlaß dazu war die Veröffentlichung eines Gesprächs, das Friedrich Heinrich Jacobi im Juli 1780 mit ihm über Spinoza geführt hatte und in dem sich Lessing zum Pantheismus bekannt haben soll (vgl. S. 67ff.). Jacobis Referat erschien 1785, und die Debatte, in der sich zunächst Jacobi und Mendelssohn gegenüberstanden, die aber auch erhebliche Wirkung auf Herder und Goethe und den deutschen Idealismus hatte, zeigt denn auch vor allem den Wendepunkt zwischen Aufklärungsphilosophie und der – Spinoza nicht mehr als einen «toten Hund» abwertenden – Naturauffassung einer neuen Generation. Daß Lessing sie indirekt auslöste, ist wohl nicht nur Zufall. Seine frühen Spinoza-Studien, seine theologischen Spätschriften und sein *Nathan der Weise* gehen einen Weg, der zwar nicht in das spinozistische «System» führt – denn auch der Pantheismus als Dogma wäre Lessing verdächtig vorgekommen –, der aber doch mit seinem Pochen auf den Zusammenhang alles «Natürlichen», dessen es sich durch die Vernunft zu vergewissern gilt, vom Rahmen einer Naturimmanenz her konzipiert ist. Nur – und das mißverstanden Jacobi wie Mendelssohn – war Lessing nicht daran interessiert, in einem Systementwurf sein Weltbild «abzurunden». Das entsprach weder seinem Wahrheitsverständnis noch seiner kritischen Natur und poetischen Denkweise. Auch wenn seine kritischen «Fechterstrieche» im Verlaufe seines Gesamtwerks fortschreitend sich auf den Gedanken einer von allen übernatürlichen Hilfskonstruktionen befreiten und den einzelnen auf sich selbst zurückführenden Naturauffassung zubewegen, so ist doch vor allem das Prozeßhafte des Wegs, auf dem sich der Denker seiner «eigenen Wahrheit» versichert, das Wirkungsfeld Lessings. Es ist der Weg der Traditionsüberwindung ohne Systemzwang, der seine besondere Position in der Zeit bezeichnete und der mit seiner Haltung von intellektueller Offenheit und sachlichem Engagement eine zeitübergreifende Aktualität bewahrt hat.

3. Christoph Martin Wieland (1733–1813)

Im 18. Jahrhundert lag, wie schon in der Einleitung dargestellt, die Macht bei den Territorialfürsten, von denen einige Königswürde inner- oder außerhalb des eigenen Landes erlangten. Auch hatten nord- und nordostdeutsche Städte wirtschaftlich, politisch und kulturell die Führung übernommen: Berlin, Hamburg, Leipzig, Dresden, die Universitätsstädte Halle, Königsberg und vor allem Göttingen. Die großen Erneuerer der deutschen Literatur dieses Jahrhunderts lebten aber nur zeitweilig in diesen Zentren (so etwa Lessing in Berlin und Hamburg, Klopstock ebenfalls in Hamburg), sondern eher an der Peripherie: Klopstock zunächst in Kopenhagen, Lessing in seinem letzten Lebensjahrzehnt in Wolfenbüttel und Wieland zu Beginn in Biberach, Zürich, Bern und schließlich in Weimar, das auf schmalster wirtschaftlicher und politischer Basis mit seiner Universität Jena sich zum Zentrum der deutschen Kultur entwickelte. Daß Weimar zu diesem Zentrum wurde, war einerseits Zufall, weil durch einmalige Begegnungen und Personenkonstellationen bedingt, andererseits wiederum konsequent, denn das Bündnis zwischen Absolutismus und Aufklärung, gleichsam durch Gottsched vertreten, wurde auch in den Zentren der Aufklärung nicht mehr als zukunftsweisend empfunden; radikal neue Möglichkeiten waren andererseits dort nicht zu erkennen.

Wieland wurde am 5. September 1733 im oberschwäbischen Oberholzheim bei Biberach an der Riß geboren. Biberach war Freie Reichsstadt, d. h. eine politisch unabhängige Enklave im Herzogtum Württemberg, und war außerdem seit dem Westfälischen Frieden auf religiöse Parität der Ämter verpflichtet. Seit Generationen waren die Wielands Pfarrer in und um Biberach, und der Vater zog 1736 in die Stadt, um Senior, d. h. der höchste Geistliche der kleinen Republik zu werden. Wieland betonte später, daß sein Geschlecht seit langer Zeit wichtige Ämter in der Stadt bekleidet hatte.

Der Vater hatte in Halle studiert, war also vom Pietismus geprägt, ein «äußerst formeller, ängstlichst frommer Mann», während die Mutter munterer und phantasiebegabter war. Wie Sengle in seiner Monographie hervorhebt, darf man den Vergleich mit Goethes Eltern nur auf dem Hintergrund des Patriarchalismus des 18. Jahrhunderts anstellen, der die Rollenverteilung zwischen den Eltern quasi von vornherein festlegte. Bei den späteren Wirren vor und in Biberach scheint der Vater weder ängstlich noch bigott reagiert zu haben.

Wie damals üblich fing der Unterricht schon sehr früh an, im 7. oder 8. Jahr las der junge Wieland lateinische Anfängerlektüre, Cornelius Nepos, als Zehnjähriger Horaz und Vergil, darüber hinaus Gottsched und Brockes und begann, erste Gedichte zu schreiben. Er schrieb deutsche und lateinische Verse und wollte schon mit dreizehn Jahren ein Epos über die Zerstörung Jerusalems verfassen. Alle diese Versuche hat er verbrannt. Sie erklären aber wohl, wie Sengle meint, sein «erstaunliches Formniveau» schon in seinen