

Neuere deutsche Literaturgeschichte

Barock bis Moderne

Prof. i.R. Dr. Albert Meier / Olaf Koch M.A.

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

2021

Die folgenden 16 Kapitel versuchen einen prägnanten Einblick in die hauptsächlichen Entwicklungslinien der Neueren deutschen (bzw. deutschsprachigen) Literatur zu vermitteln: von deren Anfängen im 17. Jahrhundert bis in die 1930er Jahre hinein (die Argumentation bricht dort ab, weil sich alles Weitere gar zu komplex gestaltet, als dass es noch in gleicher Weise auf den Punkt zu bringen wäre).

In bewusster Knappheit soll die literarische Geschichte in ihrer autonomen Logik verstehbar werden: Worin sind die ausschlaggebenden Impulse zu sehen, und wie kann man sie in ihrer Abfolge begreifen? In diesem Interesse wird eine Art Matrix vorgestellt, in die sich umso leichter dann auch die zahllosen Autoren und Texte, Formen und Motive einordnen lassen, die hier der Übersichtlichkeit und Kürze wegen unberücksichtigt bleiben.

Prämissen

Als Leitfaden wird unterstellt, dass sich die *Geschichtlichkeit* der Literatur in erster Linie als Resultat **stilistischer Innovationen** zur Geltung bringt. Dass immer wieder eine bestimmte Neuerung *stilbildend* wirkt, indem auffällig viele Dichter sie aufgreifen und fortführen, macht die Grundstruktur des künstlerischen Fortschritts als Wechselspiel von **Verfremdung** und **Überbietung** einsichtig.

Verfremdung meint in diesem Zusammenhang, dass jegliches Kunstwerk sich von der lebensweltlichen Realität unterscheiden muss, um seine *ästhetische* Eigenart deutlich zu machen. Friedrich Schlegel (1772-1829), der wichtigste Literaturtheoretiker der Frühromantik, hat diese Erfordernis mit allem Nachdruck formuliert: »Jedes Kunstwerk bringt d[en] Rahm[en] mit auf die Welt, muß die Kunst merken lassen.«.¹

So wie Gemälde traditionell einen Rahmen um sich ziehen, der ihre Differenz zur Empirie markiert, so müssen auch die poetischen Texte anzeigen, dass es sich bei ihnen um keine gewöhnlichen Dinge des Alltags handelt. In der je besonderen Art und Weise aber, die ›Kunst merken zu lassen‹, lösen stets neue Verfahren einander ab, und jeder Standard wird früher oder später von einem anderen verdrängt. Man kann die *Geschichte* der Literatur insofern als Serie von Verfremdungstechniken rekonstruieren, die von Fall zu Fall dem Prinzip der **aemulatio** folgen: als ›Überbietung‹ des Geläufigen bei je gesteigertem Schwierigkeitsgrad.

Um diese Verläufe anhand einer Einteilung in **Epochen** überschaubar zu machen, kommt es zuallererst darauf an, die jeweils folgenreichen ›Abgrenzungsereignisse‹² zu benennen: Von welcher poetischen Erfindung lässt sich die neue Konvention ableiten, und woran ist dann wiederum die nächste Umstellung festzumachen, die den etablierten Standard bis auf Weiteres verabschiedet? Die Gliederung der *Literaturgeschichte* in **Epochen** hat folglich den Zweck, das Chaos zu ordnen. Sie versucht, die literarische Evolution dadurch nachvollziehbar zu machen, dass sie die anders nicht beherrschbare Vielfalt der Daten in einer ›Reduktion von Komplexität‹³ beherrzt vereinfacht und Leitlinien zur besseren Orientierung herausarbeitet (mit **Gattungen** verhält es sich nichts anders).

¹ Schlegel, Friedrich: Fragmente zur Poesie und Literatur. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Sechzehnter Band. Erster Teil. Mit Einleitung und Kommentar herausgegeben von Hans Eichner. München – Paderborn – Wien – Zürich 1981, S. 92.

² Vgl. Luhmann, Niklas: Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie. In: Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie. Herausgegeben von Hans Ulrich Gumbrecht und Ursula Link-Heer. Frankfurt am Main 1985 (stw 486), S. 11-33, speziell S. 11.

³ Vgl. Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt/M. 1984, S. 49.

Es *gibt* Epochen bzw. Gattungen also nicht wirklich, weil es sich dabei nur um Konstruktionen handelt: um letztlich willkürliche Zuschreibungen, die freilich leistungsfähig sind, sobald sie anhand typischer Merkmale zweckmäßig begründet werden. Ein Beispiel aus der Architektur-Geschichte kann das illustrieren:



Beide Kirchen heißen ›Frauenkirche‹, weil sie gleichermaßen der Gottesmutter geweiht sind. Stilistisch weichen sie dennoch erheblich voneinander ab, da drei Jahrhunderte zwischen ihnen liegen: Die Frauenkirche zu München ist im 15. Jahrhundert erbaut, während die in Dresden dem 18. Jahrhundert entstammt.



Hat man es in München insofern mit der *Gotik* zu tun, so in Dresden mit dem *Barock* (oder exakter: *Spätbarock*). Den augenfälligsten Unterschied dürften dabei die Fenster ausmachen: Spitzbogen bei der *gotischen* Frauenkirche in München, während die *barocke* Frauenkirche in Dresden Rundbogen aufweist.

Vergleicht man nun die runden Fenster der Dresdener Kirche mit den Fenstern eines nur wenig später erbauten Profangebäudes wie dem Schloss Sanssouci (1745-47) in Potsdam, dann zeigt sich die stilgeschichtliche Verwandtschaft deutlich und belegt, dass von einer gemeinsamen Epochen-Zugehörigkeit die Rede sein darf.



Der Begriff *Epoche* wird seit dem 19. Jahrhundert übrigens ungenau verwendet: Wer heute von einer ›Epoche‹ redet, meint in aller Regel einen *Zeitraum* bzw. eine ›Phase‹. Das altgriechische *ἐποχή* (epochē) bezeichnet jedoch einen *Zeitpunkt*, und dementsprechend definiert Johann Christoph Adelungs (1732-1806) *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches* (1774) ›Epoche‹ zu Recht noch als »Anfang, von welchem man die Jahre zählet«.⁴ Was wir ›Epoche‹ nennen, ist demgegenüber der *Zeitraum* ›zwischen‹ zwei Epochen und müsste daher ›Periode‹ heißen, aber der Sprachgebrauch kümmert sich um diesen Unterschied längst nicht mehr. Aufschlussreich bleibt die Wortgeschichte trotzdem, da sie begründet, wie man sinnvollerweise zu argumentieren hat: Will man eine Epoche definieren, dann gilt es zuerst nach dem prägenden *Abgrenzungsereignis* zu fragen.

Der Beginn der **Barock**-Epoche lässt sich beispielsweise gut auf das Erscheinen von Martin Opitz' (1597-1639) *Buch von der Deutschen Poeterey* datieren: 1624. Als nächstes, in der Tat epochales Großereignis kann (gut ein Jahrhundert nach Martin Opitz) die *Critische Dichtkunst* Johann Christoph Gottscheds (1700-1766) gelten, die 1729 (auf 1730 vordatiert) die barock-kritische Phase der **Aufklärung** eingeleitet hat.



1624



1729

Zu bedenken bleibt dabei, dass keine Epoche je ein Ende nimmt, das sich konkret benennen ließe. Vielmehr beginnt nur immer etwas Neues, und das zuvor Geläufige wird durchaus noch lange nachwirken.

⁴ [Adelung, Johann Christoph]: Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches Der Hochdeutschen Mundart [...]. Erster Theil, von A – E. [...] Leipzig 1774, Sp. 1701. https://books.google.de/books?id=E_ZdAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Weil jede Epochen-Einteilung zuletzt auf Willkür beruht, kann ihre spezifische Trennschärfe bequem auf den jeweiligen Zweck ausgerichtet werden. Trennt man etwa ein *Altertum* von der *Neuzeit*, dann erlaubt das wiederum, die Großepoche *Neuzeit* etwa in *Renaissance*, *Barock*, *Aufklärung* und so fort zu gliedern, und es mag darüber hinaus Gründe genug geben, innerhalb der *Aufklärung* z. B. Grenzen zwischen *Frühaufklärung*, *Hochaufklärung* und *Spätaufklärung* zu ziehen.

Die im Folgenden präsentierte **Geschichte der Neueren deutschen Literatur** ist anhand der vier Großphasen *Barock*, *Aufklärung*, *Romantik* und *Moderne* organisiert, deren Charakteristik in je vier Unterkapiteln zur Geltung kommt:

A. Barock	4
1. Barockes Denken.....	4
2. Lyrik.....	9
3. Theater.....	14
4. Roman.....	19
B. Aufklärung	22
1. Selbstverständnis.....	22
2. Frühaufklärung.....	25
3. Hochaufklärung.....	31
4. Spätaufklärung.....	36
C. Romantik	40
1. Klassizismus vs. Romantizismus.....	40
2. Frühromantik.....	43
3. Klassizismus.....	49
4. Realismus.....	55
D. Moderne	59
1. Poetik der Moderne.....	59
2. Naturalismus / Symbolismus.....	63
3. Expressionismus.....	67
4. Neue Sachlichkeit.....	69

A. Barock

Die Dichtung des 17. Jahrhunderts unterscheidet sich gründlich von denjenigen Formen der Literatur, die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts durchgesetzt haben und den Geschmack bis heute prägen. Um diesem *barocken* Schreiben gerecht zu werden, kommt es darauf an, sich die Besonderheiten des Denkens ›vor der Aufklärung‹ bewusst zu machen.

1. Barockes Denken

Leicht ist es, den Beginn der Epoche *Barock* zu datieren. Er fällt fraglos in das Jahr 1624, als Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* die Poesie seiner Zeit schlagartig verändert, indem es dem *Barock-Stil* zum Durchbruch verhilft. Im Folgenden geht es zunächst um die allgemeinen Bedingungen, unter denen das *Buch von der Deutschen Poeterey* seine Wirkung entfaltet hat.



Das Stil-Prinzip *Barock*, das in analoger Weise auch die Literatur des 17. Jahrhunderts prägt, führt die 1662 vollendete Fassade von *San Carlo alle Quattro Fontane* in Rom vor Augen, an der alles rund oder geschwungen ist: Gerade Linien und rechte Winkel werden konsequent vermieden, während es an der Ausschmückung durch zahllose Details nicht fehlt. Auch mit der Symmetrie ist es nicht weit her, und von Übersichtlichkeit kann erst recht keine Rede sein, da niemand die Struktur dieser Fassade auf einen einzigen, schnellen Blick erfassen wird.

Inwiefern das *barock* ist, wird kontrastiv an der Bauweise des 16. Jahrhunderts augenfällig, die in Rom z. B. an San Luigi dei Francesi zur Geltung kommt (1518-89 erbaut): Die *Renaissance*-Ästhetik zielt auf geometrische Schlichtheit ab und präsentiert sich zu diesem Zweck in schmuckloser Gleichförmigkeit.



Mit einem Wort: Die Besonderheiten des Barock-Stils erklären sich als entschiedener Einspruch gegen die Klarheit bzw. Einfachheit des Renaissance-Klassizismus. Insofern darf man das Grundprinzip barocker Gestaltung als gewollte **Verzerrung** bestimmen: Es handelt sich um ein planvolles Abweichen von der rationalen Ordnung.



Eben diese Absicht liegt offenbar auch dem Namen zugrunde, mit dem dieser Stil schon früh bezeichnet wurde. Mutmaßlich leitet sich der Begriff ›Barock‹ von der portugiesischen Bezeichnung für Naturperlen ab: *pérola barroca* = ›schiefrunde Perle‹.

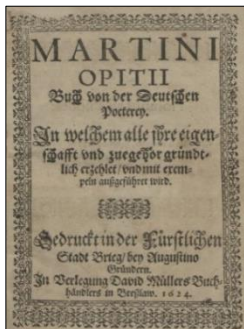
Mit *schiefrund* ist der gemeinsame Nenner aller Barock-Kunst präzise auf den Punkt gebracht, weil die Bildhauer, Maler, Musiker und eben auch Dichter des Barock gewissermaßen ins Extrem gehen: Indem sie Klarheit resp. Einfachheit strikt verweigern, distanzieren sie sich von der Strenge des Renaissance-Klassizismus, um ihren – an sich kaum originellen – Motiven von neuem ästhetische Eindringlichkeit zu verleihen.

Dass man den Beginn der *neueren* deutschen Literatur mit Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* 1624 ansetzt, hat darin seinen guten Grund, dass diese schmale Dichtungslehre die Poesie in deutscher Sprache programmatisch an den europäischen Standard seit dem 16. Jahrhundert anschließt. Martin Opitz schreibt in dezidiert kulturpatriotischem Interesse und schafft die Voraussetzungen dafür, dass auch in deutscher Sprache eine Hochstil-Dichtung gelingt, was damals nichts Anderes heißen kann, als die Form-Konventionen der romanischen Literaturen zu übernehmen (mit kleinen Modifikationen allenfalls, weil die Rhythmik des Deutschen nun einmal anders organisiert ist als namentlich die französische). Opitz versteht sein *Buch von der Deutschen Poeterey* mithin als normativ: als Sammlung derjenigen **Regeln**, die ein Dichter zu respektieren hat, wenn er sich in der Konkurrenz mit seinen ausländischen Kollegen behaupten will.

Im Stil der Italiener und Franzosen zu schreiben, hat in metrischer Hinsicht vor allem zweierlei bedeutet: sich zum einen auf die **alternierenden Versmaße** zu beschränken, bei denen jeweils eine betonte Silbe mit einer unbetonten abwechselt (= *Jambus* und *Trochäus*), und zum anderen den **natürlichen Wortakzent** zu beachten (auch in gebundener Sprache muss jedes Wort auf die gleiche Weise betont werden können wie in der Prosa des Alltags). Der Dichter darf es sich also nicht zu leicht machen, sondern hat dafür zu sorgen, dass das metrische Korsett seinem Sprachmaterial keinen Zwang antut (und bis heute wirkt es peinlich (oder zumindest komisch), wenn jemand ein Wort falsch betont, nur um es ins Vers-Schema zu zwingen).

Als dritte, übergeordnete Regel ergibt sich daraus die Forderung nach **Stilreinheit**: Ein Text ist entweder *ernst* oder *komisch*, und auf keinen Fall dürfen sich Ernst und Komik vermischen, wenn ein Dichter auf sein Handwerk versteht.

Oberste Leitidee dieser Serie von Regeln ist das Grundprinzip aller Rhetorik: die Verpflichtung auf **Angemessenheit** von Form und Inhalt: lateinisch als *aptum* oder *decorum* bezeichnet und französisch als *bienséance* (die ›Wohlanständigkeit‹ und damit das, ›was sich ziemt‹). In einem Werk der Dichtung muss insofern Alles zusammenstimmen, wenn es als regelgerecht gelten will. Dabei kommt es in der Hauptsache darauf an, zwischen drei verschiedenen **Stil-Ebenen** zu unterscheiden. Martin Opitz hat das folgendermaßen formuliert:



*[...] weil aber die Dinge, von denen wir schreiben, unterschieden sind/ als gehöret sich auch zu einem jeglichen ein eigener und von den andern unterschiedener Character oder merckzeichen der worte. Denn wie ein anderer habit einem könige – ein anderer einer privatperson gebühret/ und ein Kriegerman so/ ein Bawer anders/ ein Kauffmann wieder anders hergehen soll: so muß man auch nicht von allen dingen auf einerley weise reden; sondern zu niedrigen sachen schlechte/ zu hohen ansehliche/ zu mittelmässigen auch mässige und weder zu grosse noch zu gemeine worte brauchen.*⁵

Damit sind die drei **genera dicendi** benannt, die unser Alltagsverhalten bis heute bestimmen (solange man sich ›mit Anstand‹ benimmt, wird man über peinliche Krankheiten beim Dienstvorgesetzten sicherlich anders reden als beim Arzt und wiederum anders unter Freunden). Zu unterscheiden gilt es daher – seit jeher wohl – zwischen dem *Hohen Stil*, dem *Mittleren Stil* und dem *Niederen Stil*:

Im **Hohen Stil** (*genus grande* oder *sublime*) vermeidet man den natürlichen Ausdruck und bedient sich einer Metapher, um keinesfalls das ›eigentliche‹ Wort zu verwenden.

Im **Mittleren Stil** (*genus medium*) ist demgegenüber der sachlich angemessene Ausdruck gefragt: genau, aber immer noch diszipliniert.

Der **Niedere Stil** (*genus humile*) ist schließlich das Gegenteil des hohen Stils: Man spricht bewusst derb und übertreibt sozusagen nach unten, was aber in der barocken Dichtung nur der Komik erlaubt ist (wenn in satirischer Absicht geschrieben wird).



Wie das Prinzip des *decorum* im Hochstil funktioniert, hat Martin Opitz genau benannt:

*Hergegen in wichtigen sachen/ da von Göttern/ Helden/ Königen/ Fürsten/ Städten vnd dergleichen gehandelt wird/ muß man ansehliche/ volle vnd hefftige reden vorbringen/ vnd ein ding nicht nur bloß nennen/ sondern mit prächtigen hohen worten vmbeschreiben.*⁶

⁵ MARTINI | OPITII | Buch von der Deutschen | Poeterey. | In welchem alle ihre eigen=schafft vnd zuegehör gründt=lich erzehlet / vnd mit exem=pln außgeführt wird. | Gedruckt in der Fürstlichen | Stadt Brieg / bey Augustino | Gründern. | In Verlegung David Müllers Buch=händlers in Breslaw. 1624., F 1r.
http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/opitz_buch_1624?p=47

⁶ MARTINI | OPITII | Buch von der Deutschen | Poeterey. | In welchem alle ihre eigen=schafft vnd zuegehör gründt=lich erzehlet / vnd mit exem=pln außgeführt wird. | Gedruckt in der Fürstlichen | Stadt Brieg / bey Augustino | Gründern. | In Verlegung David Müllers Buch=händlers in Breslaw. 1624., F 1v.
http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/opitz_buch_1624?p=50

Im Hohen Stil kann folglich nur das gesellschaftlich-kulturell Hochrangige behandelt werden, das daher auch mit besonderem Aufwand zu formulieren ist: mit Ausdrücken, die das Gemeinte *auf Umwegen* so kunstvoll-bildhaft wie möglich zur Sprache bringen. Im Mittleren Stil geht es demgegenüber entspannter zu:

*Die mittele oder gleiche art zue reden ist/ welche zwar mit jhrer ziehr über die niedrige steigt/ vnd dennoch zue der hohen an pracht vnd grossen worten noch nicht gelanget.*⁷

Was hier gefordert wird, das ist weder zu viel noch zu wenig an sprachlichem Schmuck: Die Ausdrucksweise muss kontrolliert sein, darf aber nicht gar zu blumig geraten (der Niedere Stil wird demgegenüber gar nicht eigens erwähnt, weil er sich als Gegenteil des Hohen Stils von selbst versteht).

Drei bzw. vier Schlagworte sollen nun noch näher erläutert werden, zumal sie philosophisch wie literarisch eng zusammengehören: **Signaturenlehre**, **Neustoizismus** und **Absolutismus** (all diese Konzepte entstammen schon dem 16. Jahrhundert und antworten nicht erst auf den 30-jährigen Krieg). Über ihnen steht die *vanitas*: das Wissen um die Vergänglichkeit alles Irdischen. Das menschliche Leben wird als *eitel* (nichtig bzw. wertlos) angesehen, weil es der Zeitlichkeit unterliegt und daher keinen Bestand hat.⁸ Auf diese *vanitas* lässt sich jedoch auf zweierlei Weise reagieren: *pessimistisch* oder *optimistisch* (wer der eigenen Sterblichkeit eingedenk ist, will die wenige Zeit, die ihm bleibt, vielleicht erst recht auskosten). Insofern sind *memento mori* und *carpe diem* (›gedenke des Todes‹ und ›genieße den Tag‹) fest aneinander gekoppelt und nur in ihrem Wechselspiel angemessen zu begreifen.



Ein solches *Denken in Gegensätzen* ist überhaupt charakteristisch für das 17. Jahrhundert, das weit rationaler organisiert ist, als man gewöhnlich meint. Man argumentiert streng in logischen Oppositionen, die unter einander symmetrisch strukturiert sind (immer ein faktisches Minus gegenüber einem ideellen Plus):

Diesseits vs. *Jenseits*
Vergänglichkeit vs. *Ewigkeit*
Körper vs. *Geist*
Laster vs. *Tugend*
Täuschung vs. *Wahrheit*

Vor diesem Hintergrund ist auch diejenige Denkweise zu sehen, die als **Signaturenlehre** bezeichnet wird und in der Annahme gründet, dass unsere Lebenswelt als *mundus significativus* ›zeichenhaft‹ organisiert ist: als eine Art *Buch*, in dem wir Menschen lesen sollen, um unser Alltagsverhalten daran auszurichten.



Begreift man die Welt als ein *Buch*, dann muss dieses aber auch einen *Autor* haben: Gott als den Schöpfer, der namentlich Tiere oder Pflanzen so beschaffen hat, dass sie uns etwas sagen bzw. ›bedeuten‹ können, indem sie in ihrer Gestalt eine Glaubenswahrheit illustrieren oder anzeigen, auf welches Organ sie eine heilsame Wirkung ausüben. Prominenteste Vertreter dieser Signaturenlehre sind *Paracelsus* (d. i. Theophrastus Bombast von Hohenheim, 1493/94-1541) und *Jacob Böhme* (1575-1624).

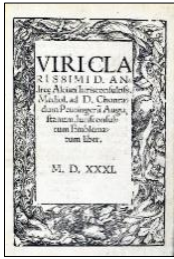


⁷ MARTINI | OPITII | Buch von der Deutschen | Poeterey. | In welchem alle ihre eigen=|schafft vnd zuegehör gründt=|lich erzehlet / vnd mit exem=|peln außgeführt wird. | Gedruckt in der Fürstlichen | Stadt Brieg / bey Augustino | Gründern. | In Verlegung David Müllers Buch=|händlers in Breslaw. 1624., F IV.

http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/opitz_buch_1624?p=50

⁸ Pieter Claesz (1630): Vanitas-Stilleben (Den Haag, Mauritshuis).

Auf dieses Denken in Signaturen geht letztlich auch die Kunstform **Emblem** zurück, die in der barocken Dichtung vielfach zur Geltung kommt, auch wenn sie eher als intellektuelles Spiel denn als philosophischer Ernst betrieben wird.



Das **Emblem** – eine dreiteilige Kombination von Bild und Text – ist als Überbietung älterer Traditionen von Andrea Alciati (1492-1550) erfunden worden, der 1531 in Augsburg sein *Emblematum liber* veröffentlicht und damit bis weit ins 17. Jahrhundert hinein eine künstlerische Mode begründet.

Wie *Embleme* – immer nach dem gleichen Schema – konzipiert sind, lässt sich am Beispiel des Lorbeerbaums vorführen, in den Blitze vermeintlich nicht einschlagen können:

Die *inscriptio* (›Überschrift‹) benennt das moralische Thema, das hier kommentiert werden soll: die ›Unverletzlichkeit der Tugend‹.

Die *pictura* (›Bild‹) zeigt ein Naturphänomen, von dem man damals noch annehmen durfte, dass es empirische Wahrheit hat: ›Lorbeerbäume können von Blitzen nicht getroffen werden‹.

Darunter findet sich als *subscriptio* (›Unterschrift‹) ein meist zweizeiliges Epigramm auf Latein, das den Sinn des Ganzen zusammenfasst: ›In eben der gleichen Weise bleibt die schöne Tugend von den Übeln unbetroffen, wie der Lorbeerbaum von schrecklichen Blitzen verschont wird‹.

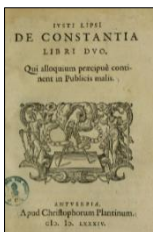


Im konkreten Beispiel ist also gemeint, dass wahre Tugend unverletzlich ist, weil sie über Stärke genug verfügt, um jeglicher Widrigkeit standzuhalten. Das sagt die *inscriptio*; die *pictura* zeigt es, und die *subscriptio* deutet es aus.

Als zentraler Wert der *Ethik* gilt in diesem Zusammenhang die *constantia*: die ›Beständigkeit‹ des Geistes, der von den Wechselfällen der Vanitas-Welt nicht zu erschüttern ist. Der Niederländer Justus Lipsius (Joest Lips, 1547-1606) hat dieses ethische Leitprinzip 1584 in *De constantia* (›Von der Beständigkeit‹) als Komplementärbegriff zur *vanitas* propagiert: Angesichts der Nichtigkeit alles Irdischen komme es entscheidend darauf an, sich wenigstens *moralisch* über das Schicksal zu erheben, um so auf Erden schon einen Vorschein der Ewigkeit zu demonstrieren.



Das ist der gedankliche Kern der barocken Ethik des **Neustoizismus**, d. h. der christlichen Umdeutung des antiken, vor allem römischen Stoizismus, den namentlich Lucius Annaeus Seneca (ca. 1-65) einst entwickelt hat.



Wie alles Irdische überhaupt unterliegt ja auch jedes Übel der Vergänglichkeit, ist insofern nicht weniger *eitel* als die Vergnügungen und lässt sich im Wissen um die Ewigkeit des Jenseits umso leichter ertragen:

Der Beständigkeit ware Mutter aber/ ist die Gedult vnd ernidrigung des Gemüts/ [...]/ Wann man alles/ was einem Menschen zufelliger weise anstossen oder widerfahren mag/ gutwillig vnnnd ohne klagen erduldet.⁹

Das ist das Ideal. Weil es in der Lebenswelt dennoch gewaltsam zugeht, ist im 16. Jahrhundert das politische Konzept des **Absolutismus** entwickelt worden, demzufolge das Oberhaupt eines Staates über seinen eigenen Gesetzen steht bzw. nicht daran gebunden ist (*legibus absolutus*) Begründet hat diese Lehre der französische Jurist Jean Bodin (1530-1596), indem er aus der Erfahrung endloser Bürgerkriege die Konsequenz zieht, dass die Binnen-Konflikte eines Staates allein durch eine oberste Gewalt zu schlichten sind, die alle zum Frieden zwingt.

⁹ IVSTI LIPSI | Von der Be=stendigkeit | Zwey Bücher. | Darinnen das höchste Stück | Menschlicher weisheit ge=handelt wird. | Jetzt außm Latein ins Teutsche | bracht/ Durch | ANDREAM VIRITIVM. | [...] | Leiptzick | In verlegung Henning Grosse/ Buchhändlers doselbstn. [ca. 1601], S. 10v. https://reader.digitale-sammlungen.de/fs1/object/display/bsb10191749_00052.html

Um das zu leisten, darf diese oberste Macht aber von niemandem sonst zur Rechenschaft gezogen werden können. Um die Ruhe in seinem Herrschaftsbereich zu garantieren, muss der Fürst daher das Recht haben, gegebenenfalls ungestraft die eigenen Gesetze zu verletzen:



Or il faut que ceux là qui sont souuerains, ne soyent aucunement sugets aux commandemens d'autruy, & qu'ils puissent donner loy aux sugets, & casser ou aneantir les loix inutiles, pour en faire d'autres : ce que ne peut faire celuy qui est suget aux loix, ou à ceux qui ont commandement sur luy. C'est pourquoy la loy dit, que le Prince est absouls de la puissance des loix [...].¹⁰

Nun muss es so sein, dass diejenigen, die souverän sind, in keiner Weise den Befehlen Anderer unterstehen, dass sie den Untertanen das Gesetz vorgeben können und zweckwidrige Gesetze kassieren oder abschaffen, um andere zu machen. Das vermag aber nicht zu tun, wer den Gesetzen unterliegt oder denen, die Befehlsgewalt über sie haben. Das ist es, warum das Gesetz besagt, dass der Fürst der Macht der Gesetze entzogen ist.

Das ist ein lutheranisches Prinzip: Es kann und darf kein *Widerstandsrecht* geben, da die Sicherheit im Staat heillos untergraben wäre, wenn der Fürst sich vor seinen Untertanen zu verantworten hätte. Auf Erden ist der Oberherr demzufolge gänzlich frei und ungebunden; umso mehr hat er sich im Jenseits gegenüber Gott zu rechtfertigen, der als unbestechlicher Richter allemal das verdiente Urteil fällen wird.

Diese Überlegungen sind vor allem deshalb in sich schlüssig, weil Bodin ein pessimistisches Menschenbild zugrunde legt, das die Angst ganz in den Vordergrund stellt und davon ausgeht, dass die kreatürliche Furcht ein weit wirksameres Kontrollinstrument ist als die Vernunft. Rationales Verhalten gibt es für Bodin daher erst, wenn es von oben durchgesetzt wird: durch eine unantastbare Autorität, die allen Untertanen im Interesse des Ganzen sehr enge Grenzen steckt, damit die Allgemeinheit vor der sonst nicht mehr zu bändigenden Begier Einzelner nach Unordnung und Aufruhr geschützt ist.

¹⁰ LES | SIX LIVRES | DE LA REPUBLI- | QVE DE L BO-|din Angeuin. | [...] | A PARIS, | Chez Jacques du Puy, Libraire Juré, | à la Samaritaine. | 1576, S. 132. [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86268103/f152.item.r=Auteur%20%20Bodin%20.%20Jean%20\(1530-1596\)](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86268103/f152.item.r=Auteur%20%20Bodin%20.%20Jean%20(1530-1596))

2. Lyrik

Mit dem *Buch von der Deutschen Poeterey* hat Martin Opitz das Dichten in seiner Muttersprache nach den Standards der Romania reguliert. Dem sind zwar bei weitem nicht alle Zeitgenossen gefolgt, aber doch so viele, dass man im Rückblick gut zwischen Opitzianern und Nicht-Opitzianern unterscheiden kann; noch wichtiger ist aber, dass im Großen und Ganzen nur diejenigen Autoren namhaft geblieben sind, die das *Buch von der Deutschen Poeterey* beim Wort genommen haben.

Ganz grundsätzlich gilt es zu beachten, dass die europäische Metrik der Neuzeit anders organisiert ist als die des klassischen Altertums. Während die griechisch-römischen Poeten in ihren Versen mit der Differenz von *langen* und *kurzen* Silben gearbeitet haben (also *quantitierend* vorgegangen sind), kommt es seit dem Mittelalter in erster Linie auf den *Akzent* an: Wird eine Silbe mit Betonung gesprochen oder nicht? Der neuzeitlichen Vers-Dichtung liegt insofern ein *akzentuierendes* Prinzip zugrunde.

In der Hauptsache hat man es im 17. Jahrhunderts mit folgenden vier Versfüßen bzw. Takteinheiten zu tun, die in ihrer Rhythmik entweder *steigend* oder *fallend* klingen:

- a) Jambus [x X] = ›steigend‹, weil auf eine unbetonte Silbe eine betonte folgt (*ta-tam!*)
- b) Trochäus [X x] = ›fallend‹, weil auf eine betonte Silbe eine unbetonte folgt (*tam!-ta*)
- c) Anapäst [x x X] = ›steigend‹, weil auf zwei unbetonte Silben eine betonte folgt (*ta-ta-tam!*)
- d) Daktylus [X x x] = ›fallend‹, weil auf eine betonte Silbe zwei unbetonte folgen (*tam!-ta-ta*)

Martin Opitz hat seine deutschsprachigen Kollegen auf die beiden zweisilbigen Versfüße festgelegt (Jambus und Trochäus): diejenigen Versfüße also, die *alternierend* strukturiert sind, indem eine betonte Silbe immer mit nur *einer* unbetonten gekoppelt wird.

Hinsichtlich der Versform dominiert ganz offensichtlich der *Alexandrin*: sechs Jamben mit Reim, die in der Mitte eine *Zäsur* aufweisen, weil jede Zeile zu lang ist, um sie ohne Pause zu sprechen. Dieser *Alexandrin* ist der nobelste Vers der französischen Dichtung, den Opitz deshalb auch den deutschen Dichtern dort vorschreibt, wo sie im Hochstil schreiben wollen. Das damit verbundene Problem zeigt sich allerdings am ersten Quartett von Andreas Gryphius' berühmtem Sonett *Es ist alles eitel* (1637/43):

*DV sihst / wohin du sihst nur eitelkeit auff erden.
Was dieser heute bawt / reist jener morgen ein:
Wo itzund städte stehn / wird eine wiesen sein
Auff der ein schäffers kind wird spilen mitt den heerden.*¹¹

Das sind zwar Jamben, weil es Jamben sein müssen, wenn sie einen Alexandrin-Vers ergeben sollen. Einige der zweisilbigen Wörter *klingen* jedoch eher ›fallend‹ statt ›steigend‹, obwohl der Anfang in der Tat gut jambisch funktioniert:

Du sihst / wo hin du sihst

Nimmt man den ›natürlichen‹ Wortakzent ernst, dann folgen darauf jedoch drei Trochäen:

nur | eitel | keit auff | erden.

Als höchste Form des Verses passt allein der Alexandrin – dem *aptum* gemäß – zum **Sonett** als der kunstvollsten Strophen- bzw. Gedichtform, die um die Mitte des 13. Jahrhunderts am Kaiserhof zu Palermo entstanden ist und seitdem als nobelste Form der Lyrik gilt: 14 Verse, zumeist in zwei Quartette und zwei Terzette unterteilt, und natürlich gereimt. Für Themen von geringerer Würde bedient man sich im 17. Jahrhundert hingegen vor allem der **Ode**, was damals nicht viel mehr heißen will als ›Lied‹. Das ist die vergleichsweise freie, lockere Verbindung von meist vierzeiligen Strophen bei drei oder vier Jamben pro Vers (gelegentlich auch drei oder vier Trochäen). Dass Oden ebenfalls gereimt sein müssen, versteht sich ohnehin.

¹¹ [Gryphius, Andreas: Es ist alles eitel. In: ANDREÆ GRYPHII | SONNETE. | Das erste Buch [Nr. 8, v. 1-4]. [Leiden 1643]. [https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN595408753?ifv=\[%22pages%22%2F6,%22view%22%22scan%22\]](https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN595408753?ifv=[%22pages%22%2F6,%22view%22%22scan%22])



In der *weltlichen* Lyrik des Barock steht der **Petrarkismus** im Vordergrund: die Liebesdichtung in der Tradition von Francesco Petrarca (1304-1374). Bei dessen Dichtung in italienischer Sprache – in der *Volkssprache* statt im Latein der Gelehrten! – handelt es sich überwiegend um Sonette mit erotischen Motiven, an denen Petrarca's Nachfolger bis ins 17. Jahrhundert hinein immer neu Maß genommen haben.

Obwohl Petrarca's Liebesgedichte an eine ›Madonna Laura‹ gerichtet sind, darf man sie nicht als autobiografisch missverstehen. Hinter ihnen steckt weniger die Wirklichkeit des Lebens als vielmehr ein literarisches Spiel, da der Name ›Laura‹ an lateinisch *laurus* (Lorbeer) anklingt und Laura demgemäß diejenige ist, die Petrarca zu einem *poeta laureatus* macht: zu einem ›lorbeergekrönten Dichter‹.

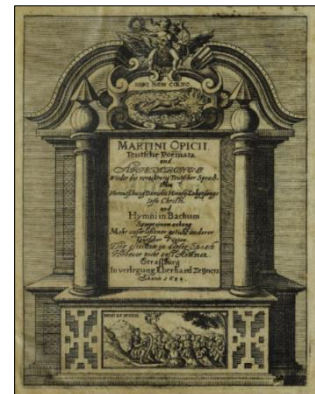


In der poetischen Figur der Madonna Laura verkörpert sich vor allem Petrarca's Dichtertum, und auch bei keinem anderen der petrarkistischen Dichter in den folgenden Jahrhunderten darf man aus seinen Texten auf entsprechende Neigungen schließen: Immer handelt es sich um Fiktion, die literarischen Schemata folgt und bestenfalls indirekt von echten Erlebnissen zehrt.

Martin Opitz hat eines der berühmtesten Sonette Petrarca's ins Deutsche übertragen: mit leichten Abweichungen vom Original, aber doch als recht genaue Wiedergabe der petrarkistischen Grundidee, dass die Liebe sich jedem rationalen Verständnis entzieht.

Als ›hohes‹ Thema verlangt die Liebe, solange es nicht um ihre körperliche Praxis geht, den Alexandriner und kommt in keiner lyrischen Gattung so angemessen zur Sprache wie im Sonett:

*Ist Liebe lauter nichts/ wie daß sie mich entzündet?
Ist sie dann gleichwol was/ wem ist jhr thun bewust?
Ist sie auch recht vnd gut/ wie bringt sie böse Lust?
Ist sie nicht gut/ wie daß man Freudt aus jhr empfindet?
Lieb ich gar williglich/ wie daß ich Schmerzen trage?
Muß ich es thun/ was hilffts/ daß ich solch trawren führ?
Thue ichs nicht gern/ wer ist/ der es befihlet mir?
Thue ich es gern/ warumb/ daß ich mich dann beklage?
Ich wancke/ wie das Gras/ so von den kühlen Winden
Vmb Vesperzeit bald hin geneiget wirdt/ bald her.
Ich walle wie ein Schiff/ das in dem wilden Meer
Von Wellen vmbgejagt nicht kan zu rande finden.
Ich weiß nicht was ich will/ ich will nicht was ich weiß/
Im Sommer ist mir kalt/ im Winter ist mir heiß.¹²*



Ein vorzüglich beliebtes Motiv petrarkistischer – bzw. im engeren Sinne *galanter* – Lyrik ist der *Schönheitskatalog*: der topische Lobpreis weiblicher Reize, mit dem ein Dichter zeigt, dass er aus dem Immergleichen immer noch poetische Funken zu schlagen versteht. Christian Hofmann von Hofmannswaldaus (1616-1679) Sonett *Beschreibung vollkommener Schönheit* spielt die konventionalisierte Metaphorik in dieser Hinsicht evident ironisch aus:

¹² Opitz, Martin: Sonnet. Auß dem Italienischen Petrarchae [*Canzoniere* 132]. In: MARTINI OPICII. | Teutsche Pöemata | und: | ARIOSTARCHVS | Wieder die verachtung Teutscher Sprach. | [...]. | Sampt einem anhang | Mehr auserleßener geticht anderer | Teutscher Pöeten. | Der gleichen in dieser Sprach | Hiebeuor nicht auß kommen. | Straßburg | In verlegung Eberhard Zetzners. | Anno 1624. S. 26f.
http://www.deutschertextarchiv.de/book/view/opitz_poemata_1624?p=46



Ein haar so kühnlich trotz der Berenice spricht/
 Ein mund/ der rosen führt und perlen in sich heget/
 Ein zünglein/ so ein gift vor tausend hertzen trägt/
 Zwo brüste/ wo rubin durch alabaster bricht/
 Ein hals/ der schwanen-schnee weit weit zurücke sticht/
 Zwey wangen/ wo die pracht der Flora sich beweget/
 Ein blick/ der blitze führt und männer niederleget/
 Zwey armen/ derer krafft oft leuen hingericht/
 Ein hertz/ aus welchem nichts als mein verderben quillet/
 Ein wort/ so himmlisch ist/ und mich verdammen kan/
 Zwey hände/ derer grimm mich in den bann gethan/
 Und durch ein süßes gift die seele selbst umhüllet/
 Ein zierrath/ wie es scheint/ im paradieß gemacht/
 Hat mich um meinen witz und meine freyheit bracht.¹³

In *Vergänglichkeit der Schönheit* variiert Hofmannswaldau den petrarkistischen Schönheitskatalog wiederum, indem er ihn mit dem *Vanitas*-Motiv koppelt und das *memento mori* im Interesse des *carpe diem* aufruft:

*ES wird der bleiche tod mit seiner kalten hand
 Dir endlich mit der zeit umb deine brüste streichen/
 Der liebliche corall der lippen wird verbleichen;
 Der schultern warmer schnee wird werden kalter sand/
 Der augen süßer blitz/ die kräfte deiner hand/
 Für welchen solches fällt/ die werden zeitlich weichen/
 Das haar/ das itzund kan des goldes glantz erreichen/
 Tilgt endlich tag und jahr als ein gemeines band.
 Der wohlgesetzte fuß/ die lieblichen gebärden/
 Die werden theils zu staub/ theils nichts und nichtig werden/
 Denn opffert keiner mehr der gottheit deiner pracht.
 Diß und noch mehr als diß muß endlich untergehen/
 Dein hertze kan allein zu aller zeit bestehen/
 Dieweil es die natur aus diamant gemacht.¹⁴*

Die *Pointe* im Schluss-Terzett darf man nicht übersehen: Dass das Herz der Geliebten über alle Vergänglichkeit erhaben sein soll, ist ein fraglos vergiftetes Kompliment, da Diamanten zwar schön und kostbar sind, aber auch von äußerster Härte, und überdies glänzen sie mit kaltem Licht. Auf solche Schlüsse laufen barocke Sonette beinahe stereotyp zu: Am Ende steht eine witzige Wendung, und immer ist es erst diese *Pointe*, die dem Sonett seinen Sinn verleiht.



Mit derlei erotisch-frivoler Lyrik hat sich Andreas Gryphius (1616-1664) nicht abgegeben, auch wenn der bis heute prominenteste Barock-Dichter in deutscher Sprache bei allem Ernst seiner politisch-ethisch-religiösen Gedichte ebenfalls auf *Pointen* abzielt.

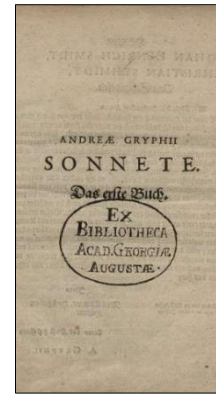
Tränen des Vaterlandes, das in starken Bildern die Not des großen Krieges beklagt, ist in der Erstfassung von 1637 noch mit *Trawrklage des verwüsteten Deutschlandes* überschrieben. Gryphius bezieht sich offenbar auf eine realhistorische Konstellation, die den ersten Lesern von 1637 in ihrer Aktualität vor Augen gestanden haben muss, zumal die Zeitgeschichte im 10. Vers explizit Erwähnung findet: ›dreimal sind schon sechs Jahr‹ (man hat also an das 18. Jahr seit Kriegsbeginn zu denken: 1636).

Die 1643 veröffentlichte Überarbeitung als *Threnen des Vatterlandes* trägt im Titel dann sogar den Zusatz ›Anno 1636‹.

¹³ Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann von: Sonnet. Beschreibung vollkommener Schönheit. In: Herrn | von Hoffmannswaldau | und anderer Deutschen | auserlesene | und bißher ungedruckte | Gedichte/ nebenst | einer Vorrede | von der deutschen Poesie. | LEIPZIG/ Bey J. Thomas Fritsch. 1695, S. 49.
http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/hoffmannswaldau_gedichte01_1695?p=93

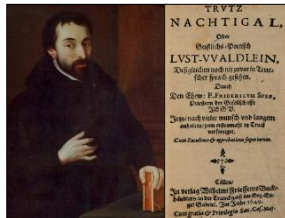
¹⁴ Hoffmannswaldau, Christian Hoffmann von: Sonnet. Vergänglichkeit der schönheit. In: In: Herrn | von Hoffmannswaldau | und anderer Deutschen | auserlesene | und bißher ungedruckte | Gedichte/ nebenst | einer Vorrede | von der deutschen Poesie. | LEIPZIG/ Bey J. Thomas Fritsch. 1695, S. 13.
http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/hoffmannswaldau_gedichte01_1695?p=57

WJr sindt doch nuhmer gantz/ ja mehr den gantz verheret!
 Der frechen völcker schaar/ die rasende posau
 Das vom blutt fette schwerdt/ die donnernde Carthaun
 Hatt aller schweis/ vnd fleis/ vnd vorrath auff gezehret.
 Die türme stehn in glutt/ die Kirch ist vmbgekehret.
 Das Rathhaus liegt im graus/ die starcken sind zerhawn.
 Die Jungfrawn sind geschändt/ vnd wo wir hin nur schawn
 Ist fewel/ pest/ vnd todt der hertz vndt geist durchfehret.
 Hier durch die schantz vnd Stadt/ rint alzeit frisches blutt.
 Drey mall sindt schon sechs jahr als vnser ströme flutt
 Von so viel leichen schwer/ sich langsam fortgedrungen.
 Doch schweig ich noch von dem was ärger als der todt.
 Was grimmer den die pest/ vnd glutt vndt hungers noth
 Das nun der Selen schatz/ so vielen abgezwungen.¹⁵



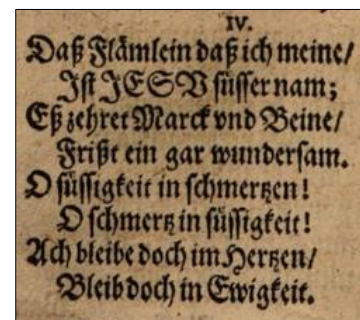
Der Schluss-Vers, der in beiden Fassungen beinahe identisch lautet, relativiert die konkreten Gräueltaten des Krieges, weil es noch weit Schlimmeres geben soll als die bloß äußerlichen und ihrerseits insofern *eitlen* Katastrophen und Verbrechen: dass der Krieg ›so vielen‹ Menschen den ›Seelen-Schatz‹ raubt. Auch das ist eine *Pointe*. Um sie richtig zu verstehen, muss man sich vor Augen halten, dass Gryphius ein überzeugter Lutheraner war und daher guten Grund hatte, das Jahr 1636 mehr zu beklagen als andere, weil Gryphius' Heimat Schlesien damals gewaltsam re-katholisiert worden war. Unter dem ›Seelen-Schatz‹ ist also in durchaus engem Sinn der lutheranische Glaube zu verstehen, den die militärischen Erfolge der Gegenreformation zu vernichten drohten.

Was die **geistliche Lyrik** des 17. Jahrhunderts angeht, so hat man zwischen dem poetisch weniger aufwändigen **Kirchenlied** und der manieristisch ambitionierten **Mystik** zu unterscheiden, wobei die Konfession des jeweiligen Autors immer zu beachten bleibt. Unbeschadet theologischer Differenzen wird allerdings nach dem gleichen Prinzip gearbeitet: Die Dichter übertragen Konzepte der erotischen Dichtung auf ihre Glaubenserfahrung, um Religiosität in sinnlich exaltiertem Gewand erscheinen zu lassen. Die gewichtigsten Autoren sind auf katholischer Seite der Jesuit Friedrich Spee (1591-1635) und auf lutheranischer die österreichische Freifrau Catharina Regina von Greiffenberg (1633-1694).



Friedrich Spee, der sich vor allem als mutiger Kämpfer gegen die Hexenverfolgung einen Namen gemacht hat, ist als Lyriker vor allem für seine 1649 publizierte Sammlung *Trutz-Nachtigall oder geistlich-poetisch Lustwaldlein* bekannt (›Trutz-Nachtigall‹ meint, dass diese Lieder dem Gesang einer Nachtigall zu ›trotzen‹ vermögen, d. h. ihn übertrumpfen, weil sie auf ihre Art noch weit bezaubernder sind).

Zu den Eigenheiten der mystischen Lyrik gehört der meist beachtliche Umfang dieser Gedichte. Ihr eigentliches Charakteristikum lässt sich aber schon an Ausschnitten wie der Vierten Strophe des insgesamt siebenstrophigen *Die gesponß Iesu klaget jhren hertzen brand* ablesen: Der Gläubige wird – unabhängig vom biologischen Geschlecht – als *Braut Christi* aufgefasst und bringt die Liebe zu Jesus daher in der gleichen Feuer-Metaphorik zum Ausdruck wie in der erotischen Dichtung der aufs *carpe diem* sinnende Liebhaber.¹⁶



¹⁵ Gryphius, Andreas: Threnen des Vatterlandes / Anno 1636. In: ANDRÆ GRYPHI | SONNETE. | Das erste Buch [Nr. 27]. [Leiden 1643]. <https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN595408753?if=tify={%22pages%22%3A141,%22view%22%3A22,%22scan%22%3A141}>

¹⁶ Spee, Friedrich: Die gesponß Iesu klaget jhren hertzen brand. [v. 25-30]. In: TRVTZ | NACHTIGALL. Oder Geistlich-Poetisch LVST-WVALDLEIN. Deßgleichen noch nie zuvor in Teutscher sprach gesehen. Durch Den Ehrw : P. FRIDERICVUM SPEE, Priestern der Gesellschaft JESV. Jetzo/ nach vieler wunsch vnd langem | anhalten/ zum erstenmahl in truck verfertigt. [...] Cölln [...]. Im Jahr 1649, S. 7-9, hier S. 8. https://books.google.de/books?id=qlhdAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false



Catharina Regina von Greiffenberg wagt sich in dieser Hinsicht noch weiter und gestaltet in *Über die Geisel= und Dorn=Crönung meines allerliebsten Jesu* die Passion Christi in extremer Konkretheit aus:

*O Schmerzen! schmeist man so den Himmel=Lilien=Leib?
Muß denn die Frömkeit selbst/ die Pein der Boßheit leiden?
O jammer/ zu zusehn! O Seele! stehen bleib/
und sihe/ wie dein Freund/ für dich/ zugerichtet.
Schau/ wie die Geisel=sporn sein zarte haut zerschneiden!
Schau! wie das frische blut mit schmerzen auserdringet.
Bedenke! wie du ihm/ unendlich hoch verpflichtet/
Dieweil ein jeder Ritz dir Himmels=wollust bringet.¹⁷*

¹⁷ Greiffenberg, Catharina Regina von: Über die Geisel= und Dorn=Crönung meines allerliebsten Jesu. In: Des Allerheiligst = und Allerheilsamsten Leidens und Sterbens Jesu Christi Zwölf andächtige Betrachtungen: Durch dessen innigste Liebhaberin und eifrigste Verehrerin Catharina Regina/ Frau von Greiffenberg/ Freyherrin auf Seisenegg/ Zu Vermehrung der Ehre Gottes und Erweckung wahrer Andacht/ mit XII. Sinnbild=Kupfern verfasst und ausgefertigt. Nürnberg [...] Im 1672. Christ=Jahr, S. 554-561, hier S. 554. https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10270979_00608.html

3. Theater

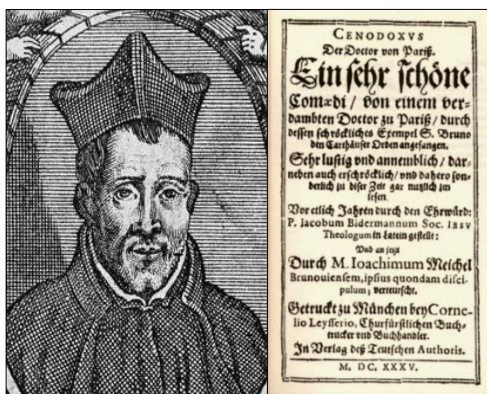
Von der so reichen Theaterkultur des Barock haben wir heute kaum mehr Kenntnis, und die prominent gebliebenen Autoren bzw. Werke dürften zu ihrer Zeit bei weitem nicht so dominant gewesen sein, wie die Literaturgeschichtsschreibung im Rückblick vermuten lässt. Einigermassen gut Bescheid wissen wir jedenfalls nur über das, was damals schriftlich fixiert worden ist: Wir kennen also die Bühnenpraxis viel weniger genau als die Texte mit literarischem Anspruch, und das heißt wiederum: Überlebt haben fast nur diejenigen Dramen, die den Regeln von Martin Opitz' *Buch von der deutschen Poeterey* gefolgt sind.

Grundsätzlich ist es zweckmäßig, vorweg die hauptsächlichen Spielorte bzw. Bühnentypen zu unterscheiden: ob an *Fürstenhöfen* gespielt wurde, wo es vor allem auf Prachtentfaltung ankam und daher die besonders aufwändigen Opern und Ballette im Vordergrund standen, oder ob eine *Wanderbühne* ihren Auftritt hatte, die das Publikum mit Sensationen unterhalten wollte: Hier sind zwar auch hochliterarische Stücke zur Aufführung gekommen, aber doch immer in stark bearbeiteten, großenteils improvisierten Fassungen, die sich um das Prinzip der Stil-Reinheit nicht im mindesten gekümmert haben (ernste Stoffe waren also in der Regel mit komischen Zutaten garniert).

Etwas anders verhält es sich mit dem *didaktisch* ausgerichteten Theater, dessen Hauptformen im *Ordnstheater* der Jesuiten sowie im lutheranischen *Schultheater* zu sehen sind.

Beim **Jesuitendrama** geht es in »gegenreformatorischer« Absicht um die *propaganda fidei*: die Verbreitung des katholischen Glaubens. Die Inszenierungen (meist in lateinischer Sprache) zielen auf religiöse Erschütterung angesichts eines Stoffes aus der Realgeschichte oder der Heiligenlegende: Schlagend wird vor Augen geführt, worin die menschliche Sündhaftigkeit besteht und was demgegenüber ein wahrhaft christliches Leben meint. Im Interesse sinnlicher Eindringlichkeit wird die Darstellung **allegorisch** überhöht: Sünden und Tugenden personifizieren den Zwiespalt, in dem die Hauptfigur steht, und nicht bloß Engel und Teufel streiten um eine Seele, sondern auch Gottvater selbst kann in Erscheinung treten.

Die dramaturgischen Konventionen des rhetorisch *geregelt*en Theaters sind dabei außer Kraft gesetzt (von den *aristotelischen Einheiten* der Zeit, des Orts und der Handlung ist keine Rede und erst recht von keiner Stilreinheit). Die Aufführung soll faszinieren, und diesem Ziel wird alles andere untergeordnet, wie sich exemplarisch an demjenigen Stück zeigt, das als einziges Jesuitendrama auch außerhalb der engeren Fachwissenschaft bekannt geblieben ist, weil es früh eingedeutscht wurde: Jakob Bidermanns (1578-1639) *Cenodoxus*, 1602 zuerst in Augsburg aufgeführt.



Die auf der Legende vom hl. Bruno (gest. 1101), dem Begründer des Kartäuser-Ordens, fußende Handlung um einen hochgelehrten Mann in Paris will die Gefahr vor Augen führen, eben derjenigen Sünde zu verfallen, die einst Luzifer zum Abfall verleitet hat: Ruhmsucht (*cenodoxia*). Zu diesem Zweck wird als Exempel das Schicksal des äußerlich untadeligen Cenodoxus vor Augen gestellt, der aber schon im sprechenden Namen erkennen lässt, was bei ihm im Argen liegt: Seine Frömmigkeit ist nicht aufrichtig, sondern bloße Heuchelei.

Die Zusammenfassung der Schluss-Szenen in deutscher Übersetzung bringt alles auf den Punkt:

Im Jahr Christi 1082. war ein weitberühmbter Doctor zu Pariß/ welcher als er gestorben/ vnnnd man die Leich besingen wollen/ hat er bey anfang der Lection Responde mihi, Gib mir Antwort/ etc. sich in der Todenbaar auffgericht/ vnd mit mennigklichs entsetzung geschryen: Auß gerechtem Vrthel Gottes bin ich anklagt. Deßwegen hat man die Vigil

auff folgenden Tag verschoben/ an welchem der zuelauff von Leuten noch grösser worden/ die warteten was darauß werden wolt. Die Vigil fangt widerumb an/ vnd zu den Worten

Responde mihi, hebt sich der Tode widerumb auff vnd schreyt/ Auß gerechtem Vrthel Gottes bin ich gerichtet. Dieweil man aber noch nicht wissen kund/ was der strenge Richter vber disen Menschen geurthelt hett/ so erwartet man auch deß dritten Tags. Vnd als man widerumb anfieng zusingen Responde mihi, richtet sich der Leichnamb abermal auff/ vnd mit erschröcklicher Stimm schreyt er: Auß gerechtem Vrthel Gottes bin ich Ewig verdambt. Dises gieng Brunoni zu Hertzzen/ verließ die Welt/ begab sich sampt andern Sechs seinen Mitgesellen in ein Wildnuß/ vnd hat allda den Carthäuser Orden angefangen.¹⁸

Nicht viel anders als in einem Lehrstück von Bertolt Brecht wird die entscheidende Einsicht auf der Bühne vorgespielt: Der hl. Bruno begreift am Beispiel des Cenodoxus, dass wahres Christentum verlangt, alle Eigenliebe abzulegen und sich aus der gewöhnlichen Welt zurück-zuziehen. Hat der hl. Bruno in seiner Erschütterung den Kartäuser-Orden gegründet, so lernen die Zuschauer (und die Schauspieler auch) wiederum an seinem Vorbild, dass man allem Irdischen zu entsagen hat, um sich ganz und gar dem Glauben hinzugeben.

Das **lutheranische Schultheater**, in dessen Rahmen auch die Trauerspiele eines Gryphius oder Lohenstein aufgeführt wurden, arbeitet mit anderen Mitteln in anderem Interesse. Man kann sich dabei auf die Autorität Martin Luthers stützen, der das Theater in einer Tischrede als pädagogisches Instrument verteidigt hat:

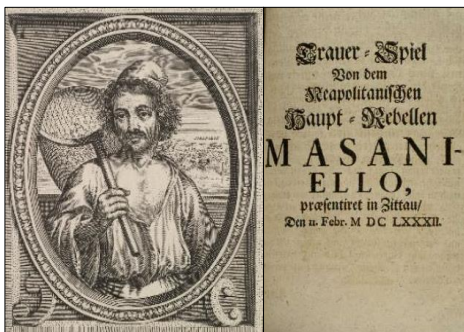


Komödien zu spielen soll man um der Knaben in der Schule willen nicht wehren, sondern gestatten und zulassen, erstlich, daß sie sich uben in der lateinischen Sprache; zum Andern, daß in Comödien fein künstlich erdichtet, abgemalet und fürgestellt werden solche Personen, dadurch die Leute unterrichtet, und ein Jglicher seines Amtes und Standes erinnert und vermahnet werde, was einem Knecht, Herrn, jungen Gesellen und Alten gebühre, wol anstehe und was er thun soll [...].¹⁹

Vor diesem Hintergrund hat namentlich Christian Weise (1642-1708), Rektor des Gymnasiums in Zittau, eine Vielzahl von Stücken verfasst, die bei Schulfesten von den Zöglingen zur Aufführung gebracht wurden (weil möglichst alle teilnehmen sollten, musste es auch Rollen geben, die schon kleine Kinder vorstellen konnten). Leitidee ist die Einübung in *prudentia*: in diejenige Klugheit, mit der man sich in der Welt zurechtfindet. Eben das wird – ähnlich dem Jesuitendrama – anhand schlagender Exempel vorgeführt, die jetzt aber zumeist der Realgeschichte entnommen sind und umso mehr Überzeugungskraft besitzen



Das 1682 uraufgeführte *Trauerspiel von dem neapolitanischen Haupt-Rebellen Masaniello* handelt von dem Fischer Tommaso Aniello (1620-1647), der 35 Jahre zuvor einen Volks-



aufstand gegen das korrupte Adelsregime in Süditalien angeführt hat, dem er – unter europaweitem Aufsehen – nach wenigen Tagen selbst zum Opfer fiel. Dem rechtschaffenen Masaniello gelingt es zunächst, die einfachen Leute an die Macht zu bringen. Schnell zeigt sich aber, dass ein solcher Umsturz aller Ordnung auf die Dauer nicht gutgehen kann, und Masaniello scheitert an eigenen Fehlern, erst recht aber an Intrigen seiner Anhängerschaft. Anders als ein Vizekönig oder

¹⁸ Bidermann, Jakob: Cenodoxus. Deutsche Übersetzung von Joachim Meichel (1635). Herausgegeben von Rolf Tarot. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart 1986 (rub 8958), S. 6.

¹⁹ Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Tischreden I. Band. Weimar 1912, S. 431, Nr. 867.

Erzbischof versteht es ein Fischer eben doch nicht, einen Staat erfolgreich zu führen. Ihrerseits dürfen die hohen Herren ihre Macht freilich nicht missbrauchen: Sie müssen vielmehr stets auf Ausgleich bedacht sein und mit Umsicht regieren, d. h. sich *klug* verhalten.

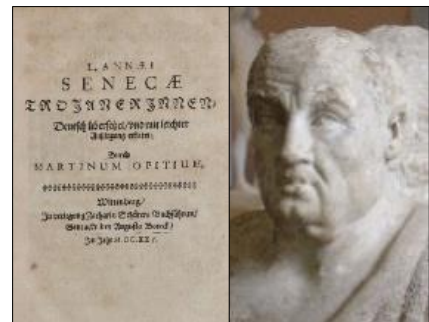
Im Unterschied zu diesen didaktisch ausgerichteten Formen unterteilt sich das literarisch anspruchsvolle Theater streng nach hohem Ernst und niederer Komik in **Trauerspiel** und **Lustspiel**. Dabei lassen sich klare Gegensätze aufzeigen, die freilich nichts daran ändern, dass es sich beide Male um gleichermaßen artifizielle Schemata handelt:

Als hohe Gattung ist das *Trauerspiel* notwendigerweise an einem Fürstenhof angesiedelt und konzentriert sich auf *höfisches* Personal (das übrigens ist die entscheidende Leitdifferenz: am Hof zugelassen oder nicht). Dieser obersten Gesellschaftsebene entspricht, dass die Stoffe zumeist der Realgeschichte entnommen sind oder wenigstens als realgeschichtlich geglaubt werden können wie beispielsweise der Krieg um Troja.

Obwohl also historische Personen auf die Bühne gebracht werden, geschieht die Gestaltung doch in strikt überhöhender bzw. idealisierender Weise. Hierzu gehört wesentlich die artifizielle Sprache in Versen, und natürlich muss das Ende blutig sein: Im Trauerspiel kann der Titelheld unmöglich überleben.

Genau gegenläufig ist das *Lustspiel* organisiert, das alltägliches (jedenfalls nicht-höfisches) Personal agieren lässt und rein fiktive Handlungen gestaltet. Auch hier wird stilisiert, aber »nach unten« und somit als Karikatur in satirischer Absicht: Das Falsche wird in der Übertreibung komisch und in seiner Falschheit offensichtlich. Auf Verse verzichtet man zumeist im Interesse einer mehr oder weniger realitätsnahen Prosa, und dass etwas so Ernstes wie der Tod im Lustspiel nichts zu suchen hat, versteht sich von selbst.

Den Beginn des »regulierten« *Trauerspiels* in deutscher Sprache markiert Martin Opitz' Übersetzung einer Tragödie des römischen Stoikers Lucius Annaeus Seneca (gest. 65 n. Chr.) über die Gräuel bei der Eroberung Trojas. In seiner Vorrede »An den Leser« begründet Opitz seine Entscheidung für *Troades* damit, dass diese Tragödie »*sich auch auff jetzige Zeiten/ da es von nöthen seyn will/ daß man das Gemüthe mit beständigen Exempeln verwahre/ am allerbesten zu fügen scheineth*«. ²⁰



Präziser lässt sich die Wirkungsabsicht barocker Trauerspiele nicht formulieren: Es werden Beispiele richtigen, weil *beständigen* Verhaltens vorgeführt, damit sich die Zuschauer im Theater umso besser für ihre Wirklichkeit wappnen. Mit einer Umdeutung der aristotelischen Katharsis-Theorie im Geist des Neu-Stoizismus heißt es erläuternd:

Solche Beständigkeit aber wird vns durch beschawung der Mißligkeit des Menschlichen Lebens in den Tragedien zu förderst eingepflantzet: dann in dem wir grosser Leute/ gantzer Städte vnd Länder eussersten Vntergang zum offtern schawen vnd betrachten/ tragen wir zwar/ wie es sich gebühret/ erbarmen mit jhnen/ können auch nochmals aus wehmuth die Thränen kaum zu rück halten; wir lernen aber daneben auch aus der stetigen besichtigung so vielen Creutzes vnd Vbels das andern begegnet ist/ das vnserige/ welches vns begegnen möchte/ weniger fürchten vnd besser erdulden. ²¹

Die *atrocitas* (*Grausamkeit*) der gezeigten Handlung hat ihren guten Sinn insofern darin, die Zuschauer in das ethische Ideal der *constantia* einzuüben: Im Vergleich mit dem grässlichen Schicksal der hochstehenden Bühnenhelden muss das je private Unglück allemal als gering

²⁰ Opitz, Martin: An den Leser. In: L. Annaei Senecae Trojanerinnen; Deutsch übersetzt / vnd mit leichter Außlegung erklaret; Durch Martinum Opitium. Wittenberg 1625 [unpaginiert]. <http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=drucke/xb-3970-2&pointer=6>

²¹ Opitz, Martin: An den Leser. In: L. Annaei Senecae Trojanerinnen; Deutsch übersetzt / vnd mit leichter Außlegung erklaret; Durch Martinum Opitium. Wittenberg 1625 [unpaginiert]. <http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=drucke/xb-3970-2&pointer=5>

erscheinen, und umso leichter sollte es fallen, eventuelle Nöte und Ängste in Beständigkeit zu erdulden.



Die beiden aus heutiger Sicht markantesten Trauerspiel-Autoren des 17. Jahrhunderts sind die Schlesier Andreas Gryphius (1616-1664) und Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683): beide Lutheraner, die zwar in der opitzianischen Ausrichtung ihrer Stücke übereinstimmen, in thematischer Hinsicht aber gegenläufige Strategien verfolgen.



Steht bei Lohenstein der **Fürst** im Mittelpunkt, an dessen herausgehobener Stellung auf Erden die universale *conditio humana* erläutert wird, dass kein Glück auf Erden dauern kann, so konfrontiert Gryphius seine stets wankelmütigen, von Ängsten und Nöten geplagten Fürsten bzw. Machthaber mit glaubenssicheren **Märtyrern**, deren empörend widerrechtlicher Tod die Wahrheit christlicher, d. i. neustoizistischer Tugend auf extreme Weise bezeugt.

Eine aufschlussreiche Variante dieses Märtyrer-Konzepts stellt Gryphius' *Leo Armenius oder Fürstenmord* dar (1650 veröffentlicht, aber wohl schon 1646 entstanden).

Die Vorrede zu diesem Trauerspiel erklärt dessen Absicht dahingehend, die Lebenswelt als einen ewigen ›Schauplatz der Eitelkeit‹ vor Augen zu stellen, und bestätigt damit die christliche Grundannahme, dass das eigentliche Leben erst vom Jenseits zu erwarten ist. Zugleich geht es um eine Illustration der lutheranischen Auffassung, dass es kein *Widerstandsrecht* geben kann, weil selbst ein fraglos verbrecherischer Fürst – *als Fürst* – in jeder Hinsicht unverletzlich sein muss: Es hat ja offenbar in Gottes Willen gelegen, dass er in diese Stellung gelangt.



Gryphius erläutert das am Exempel von Leo V. (ca. 775-820), der selber nur durch Mord auf den oströmischen Kaiserthron gelangt ist, im Verständnis des politisch-religiösen Absolutismus aber als vollauf legitimer Herrscher gelten muss.

Der historische Leo ist in der Tat am Weihnachtsmorgen 820 in Konstantinopel einer Verschwörung zum Opfer gefallen. Gryphius inszeniert dieses Ereignis nun als Wiederholung des Opfertods Christi, indem er den niedergestochenen Leo Armenius – von den Fakten nicht gedeckt – das tatsächliche Kreuz Christi umarmen lässt, wobei sich das Blut des Kaisers mit dem des Erlösers vermischt.



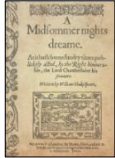
Dass die Beseitigung eines verbrecherischen Fürsten ebenfalls ein Verbrechen ist, bringt Leos Gattin Theodosia klar und deutlich zum Ausdruck:

*Ein Fürst fällt't dem allein/ der in den Wolcken wacht.
Der in den Thron vns setzt/ kan auß dem Thron vns bannen.*²²

²² Gryphius, Andreas: In: Andreas Griphen Teutsche Reim=Gedichte. Darenin enthalten I. Ein Fürsten=Mörderisches Trawer-Spiel/ genant. Leo Armenius [...]. In Franckfurt am Mayn [...]. Im Jahr. 1650, S. 1-83, hier S. 74.
http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/gryphius_leoarmenius_1650?p=86.

Dennoch *ist* Leos Mörder selbst wiederum gültiger Kaiser, den die gleiche Unverletzlichkeit auszeichnet wie seinen Vorgänger, wengleich außer Frage steht, dass es auch mit ihm kein gutes Ende nehmen wird,

Andreas Gryphius hat neben Trauerspielen aber Lustspiele wie die *Absurda comica oder Herr Peter Squentz* geschrieben (Erstdruck 1657). Das ist ein **Schimpf-Spiel** in satirischer Absicht: In der Karikatur einer Tragödie, die von unbedarften Handwerkern verhunzt wird, soll sich umso deutlicher zeigen, worin wahre Schauspieler- bzw. Autoren-Kunst besteht.



Gryphius greift zu diesem Zweck auf das komische Zwischenspiel in William Shakespeares *A Midsummernight's Dream* zurück, in dem sich Handwerker vor dem Königspaar profilieren wollen, indem sie zu dessen Hochzeit das tragische Schicksal von Pyramus und Thisbe vorstellen.

Diese aus Ovids *Metamorphosen* (IV 55ff.) bekannte Geschichte hat bei Gryphius der Schulmeister zu Rumpels-Kirchen ebenso eigenständig wie unbeholfen dramatisiert:

Der Heil. alte Kirchen=Lehrer Ovidius schreibt in seinem schönen Buch Memorium phosis, das Piramus die Thisbe zu einem Brunnen bestellt habe/ in mittelst sey ein abscheulicher heßlicher Löwe kommen/ vor welchem sie aus Furcht entlauffen/ und ihren Mantel hinterlassen/ darauff der Löwe Jungen außgehecket; als er aber weggegangen/ findet Piramus die bluttige Schaube/ und meinert der Löwe habe Thisben gefressen/ darumb ersticht er sich aus Verzweiffelung/ Thisbe kommet wieder und findet Piramum todt/ derowegen ersticht sie sich ihm zu Trotz.²³

Wie schon bei Shakespeare geht die Aufführung auf groteske Weise schief, weil die illiteraten Handwerker nicht die mindeste Ahnung haben von dem, was ein gutes Theaterstück und dessen angemessene Darbietung ausmacht. Belohnt wird die jämmerliche Truppe daher allein für die Vielzahl ihrer ›Säue‹: der groben Regelverstöße während ihrer Vorstellung, die namentlich in der beständigen Durchbrechung der dramatischen Wahrscheinlichkeit bzw. Illusion bestanden haben. Handwerker und hohe Literatur passen nun einmal nicht zusammen, da die regelgerechte Poesie vielmehr einen *poeta doctus* (einen gelehrten Dichter) verlangt, der weiß, was sich für jede Gattung ziemt.

²³ Gryphius, Andreas: *Absurda Comica Oder Herr Peter Squentz/ Schimpff-Spiel*. Mit eigener Paginierung angebunden an: *Andreae Gryphii Freuden und Trauer-Spiele [...]*. Breslau – Leipzig 1663, S. 3f.
https://reader.digitale-sammlungen.de/fs1/object/display/bsb10924847_00821.html

4. Roman

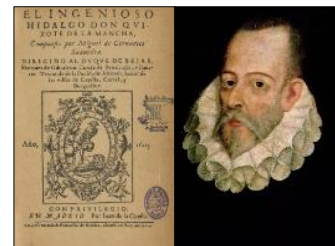
Die weltweite Erfolgsgeschichte des Romans hat mehr oder weniger erst im 17. Jahrhundert eingesetzt: In den Dichtungstheorien der Antike kommt die Gattung nicht vor, und noch am Ende des 18. Jahrhunderts steht das weitläufige Erzählen in Prosa unter dem Verdacht, seiner kunstlosen Sprache wegen – bei eher reißerischer Thematik – literarisch minderwertig zu sein. Dabei hat es bereits in der Spätantike nicht wenige und durchaus erfolgreiche Romane gegeben, darunter in erster Linie die *Aithiopia* eines nicht weiter bekannten Heliodor:



Diese ›äthiopischen Dinge/Angelegenheiten‹, im 3./4. nachchristlichen Jahrhundert auf Griechisch verfasst, sind um die Mitte des 16. Jahrhunderts wiederentdeckt und schnell in die gängigen Sprachen übersetzt worden (deutsch: 1559). Zumindest bis ins 19. Jahrhundert hinein haben sich Autoren auch immer wieder die *Aithiopika* zum Muster genommen, wenn sie einen künstlerisch anspruchsvollen Roman schreiben wollten: als Abfolge von Abenteuern in mehr oder weniger exotischer Umgebung, bei denen meist ein für einander bestimmtes Paar mehrfach getrennt wird, bis sich zuletzt alle Verwirrungen auflösen und der Ehe nichts mehr im Wege steht.

Von struktureller Bedeutung ist dabei namentlich das Erzählen *in medias res* statt *ab ovo* (vgl. Horaz: *De arte poetica*, v. 147f.) gewesen: Die Handlung wird nicht in chronologischer Stetigkeit vom Anfang bis zum Ende erzählt, sondern setzt *mittendrin* in einem auffällig prekären Augenblick ein und liefert die Vorgeschichte erst später nach. Damit verläuft das Erzählen konträr zur natürlichen Entwicklung und hebt die eigene Artifizialität entsprechend hervor.

Haben die spätantiken *Aithiopika* dem neuzeitlichen Roman auf lange Zeit zum Maß aller Dinge gedient, so kommt zu Beginn des 17. Jahrhunderts mit Cervantes' *Don Quijote* (1605/15) eine Innovation zur Geltung, die vor allem das 18. Jahrhundert prägen wird: das selbstreflexiv-ironische Erzählen, dem es vor allem um das Spiel mit den unterschiedlichen Möglichkeiten der sprachlichen Darstellung eines Geschehen geht.



Auch beim Roman steht natürlich das *aptum* beziehungsweise *decorum* im Vordergrund und verlangt, zwischen einer *hohen* und einer *niederen* Form zu unterscheiden (in genauer Analogie zum Gegensatz von *hohem* Trauerspiel und *niederen* Lustspiel).



Die neuzeitliche Gattungsgeschichte des *hohen* Genres beginnt mit Barclays (1582-1621) *Argenis*: 1621 auf Latein veröffentlicht und umgehend in die wichtigen Volkssprachen übertragen (ins Deutsche 1626 durch Martin Opitz). Dieser dem Heliodor-Schema verpflichtete, *höfisch-heroische* Staatsroman lebt davon, die *Aithiopika* zu *überbieten*, um sich in der Variation des Musters als ebenbürtig zu behaupten: hier insbesondere durch die thematische Aufwertung, da *Argenis* in allegorisch verfremdetem Gewand die politisch-religiöse Geschichte Frankreichs im 16. Jahrhundert schildert.

Wie sich im 17. Jahrhundert das Prinzip der *aemulatio* auswirkt, zeigt sich an folgendem Beispiel:



1669-73 veröffentlicht Herzog Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (1633-1717) *Die durchleuchtige Syrerinn Aramena*. Die fünf Bände dieses selbstverständlich ebenfalls an Heliodor geschulten Romans umfassen mehr als 2300 Seiten (bei denen sich Anton Ulrich zweifellos auf die Zuarbeit von Untergebenen gestützt hat).

Anton Ulrichs 1677-1707 erschienene und 1712 sowie 1713 in je beträchtlich erweiterter Fassung neu aufgelegte *Octavia*, die in der römischen Antike spielt,



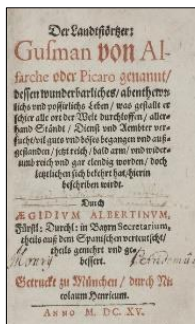
besteht dann schon aus sechs bzw. sieben Bänden von insgesamt über 7000 Seiten mit einem dementsprechend kaum mehr überschaubaren Personal.

Diese exorbitante Länge erklärt sich nicht allein mit dem ästhetisch-rhetorischen Prinzip der *aemulatio*, sondern zugleich mit ihrer sozialen Zeichenhaftigkeit: Man musste von erheblichem Wohlstand sein, um sich eine solche Anschaffung leisten zu können, und erst recht musste man für die Lektüre über eine nicht weniger beachtliche Freizeit verfügen.



Weil das nicht jedermanns Sache war, hat es auch bequemer zugängliche Hochstil-Romane gegeben: insbesondere *Die Asiatische Banise* (1689). Heinrich Anselm von Zi(e)gler und Klip(p)hausen (1663-1697) kommt mit wenigen hundert Seiten aus, erzählt dafür aber weit blutrünstiger als die Konkurrenz und ist auch hundert Jahre später noch mit Lust gelesen worden.

Romane, die sich dem *niederem*, d. h. komisch-satirischen Schema fügen, bilden demgegenüber die Negativ-Folie der *höfisch-heroischen*. Ihre Entstehung ist im Spanien des 16. Jahrhunderts zu lokalisieren: im anonymen *Lazarillo de Tormes* (1552/54), der – *ab ovo* der natürlichen Entwicklung folgend – den durch die unterschiedlichsten Gesellschaftsschichten führenden Lebensweg eines Ich-Erzählers aus dem einfachen Volk schildert, wobei den Lesern immer der Kontrast von Sein und Schein vor Augen steht.



Lazarillo de Tormes, 1617 erstmals ins Deutsche übersetzt, begründet das im Europa des 17. Jahrhunderts vielfach variierte Genre des **Picaro- bzw. Schelmen-Romans**, das seinen Referenztext in Mateo Alemáns *Guzmán de Alfarache* (1599/1604) hat. Das Konzept dieses Erzählens kommt im Titel der deutschen Übersetzung 1615 prägnant auf den Punkt: ... *dessen wunderbares, abenteuerliches und possierliches Leben, was gestalt er schier alle Ort der Welt durchloffen, allerhand Ständ, Dienst und Ämter versucht, viel Guts und Böses begangen und ausgestanden, jetzt reich, bald arm und widerum reich und gar elendig worden, doch letztlich sich bekehrt hat.*

Bei all diesen Pikaro-Romanen steht die **Desillusionierung** bzw. der *desengaño* im Vordergrund: Der Ich-Erzähler hat alles Irdische in seiner Nichtigkeit durchschaut und lässt sich nun nicht mehr über diese Wahrheit hinwegtäuschen. An eben dieser Strategie orientiert sich 1668 (vordatiert auf 1669) insbesondere der bei weitem prominenteste Barockroman in deutscher Sprache, der zugleich in vieler Hinsicht schon wieder darüber hinausgeht: **Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch** ist die im 30-jährigen Krieg spielende Ich-Erzählung eines Bauernkindes, das vielfältige Identitäten durchlebt, sich dann als Adelssprößling erweist und zuletzt der Welt entsagt.



Verfasser ist laut Titelblatt ein ›German Schleichheim von Sulstorf‹, während der im Text selbst auftretende Ich-Erzähler sich ›Melchior Sternfels von Fuchshaim‹ nennt und im ›Beschluss‹ der eigentliche Verfasser des Ganzen ›Samuel Greifson vom Hirschfeld‹ heißen soll. All diese Namen sind freilich immer nur derselbe: nämlich *Anagramme* (Buchstaben-Vertauschungen) von *Christoffel von Grimmelshausen* (ca. 1622-1676), und demgemäß weist sich auch der Verfasser des *Beschlusses* als ›H. I. C. v. G. P. zu Cernheim‹ aus = ›Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen, Prätor zu Cernheim‹ (resp. Renichen = das heutige Renchen, wo Grimmels-hausen von 1667 an für die Niedere Gerichtsbarkeit verantwortlich war).



Solche Spielereien mit dem Autornamen sind spätestens seit dem *Don Quijote* gang und gäbe. Ähnlich zeittypisch ist das dem *Simplicissimus* voranstehende Titelkupfer konzipiert, dessen Dreigliedrigkeit einem Emblem entspricht: Die *inscriptio* gibt den Romantitel an, die *pictura* versinnbildlicht Inhalt und Sinn des Textes, und die *subscriptio* bietet ein allegorisch überhöhtes Resümee der Handlung.

Allein angesichts der *pictura* haben zeitgenössische Leser gewusst, welche Textsorte sie erwartete, da zentral eine *Chimäre* zu sehen ist (ein Mischwesen mit Fischschwanz, Flügeln, einem Gänse- oder Entenbein und einem Ziegenfuß): Indem der Rumpf einem *Satyr* gehört, wie die Hörner und langen Ohren anzeigen, definiert sich der *Simplicissimus* als **satirischer** Roman, der die Missstände der Lebenswelt zum Thema hat und so tut, als würde er davor warnen wollen.

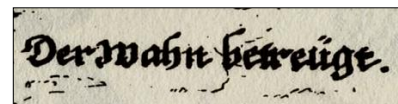
Inhaltlich gibt sich Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* als Lebensgeschichte eines Ich-Erzählers, der in Pikaro-Manier als reifer Mann das eigene Leben rekapituliert (auf Wahrscheinlichkeit bzw. Kontinuität kommt es dabei natürlich nicht an). Als marodierende Soldaten einst sein Dorf überfielen, ist das ahnungslose Bauernkind in die Welt hinausgeworfen worden:

[...] ich war nur mit der Gestalt ein Mensch/ und mit dem Nahmen ein Christenkind/ im übrigen aber nur ein Bestia! Aber der Allerhöchste sahe meine Unschuld mit barmhertzigigen Augen an/ und wolte mich beydes, zu seiner und meiner Erkantnus bringen.²⁴

Am Ende sämtlicher Erfahrungen mit der katastrophischen Gegenwart nicht allein Deutschlands, sondern der ganzen weiten Welt, steht dann – gleichermaßen topisch – eben diejenige General-Absage an das Diesseits, die nun einmal zum Schema des Pikaro-Romans gehört. Grundidee ist, wie es nicht anders sein kann, die barocke Einsicht in die elementare Nichtigkeit des Irdischen:

Also wurde ich bey Zeiten gewahr/ daß nichts beständigers in der Welt ist/ als die Unbeständigkeit selbsten.²⁵

Spätere Illustrationen montieren als Leitmotiv demgemäß überall die Kern-Formel des *desengaño* ein: *Der Wahn betriegt*.



Es gibt dann allerdings noch eine Fortsetzung: die *Continuatio*, in der Simplicius seine Einsiedelei wieder verlässt, um auf Wallfahrt nach Jerusalem bzw. Santiago de Compostela zu gehen. Vor Madagaskar leidet er Schiffbruch und muss sich auf eine entlegene Insel retten, wo er die eigene Lebensgeschichte niederschreibt und sie einem zufällig vorbeikommenden, holländischen Kapitän übergibt, der sie uns Lesern schließlich mitteilt. Simplicius selbst ist auf seiner Insel geblieben, wo es – im Gegensatz zur normalen Welt – stets friedlich zugehen soll.

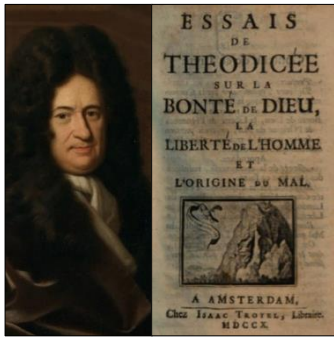
²⁴ [Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von]: Der Abenteuerliche SIMPLICISSIMUS Teutsch [...]. Monpelgart [= Montbéliard] 1669, S. 18. http://www.deutsche-textarchiv.de/book/view/grimmelshausen_simplicissimus_1669/?p=24

²⁵ [Grimmelshausen, Hans Jacob Christoffel von]: Der Abenteuerliche SIMPLICISSIMUS Teutsch [...]. Monpelgart [= Montbéliard] 1669, S. 297. http://www.deutsche-textarchiv.de/book/view/grimmelshausen_simplicissimus_1669/?p=303

B. Aufklärung

Als ›Jahrhundert der Aufklärung‹ ist das 18. ein kurzes Jahrhundert gewesen, weil sich die neuen Ideen im Denken und Schreiben erst gegen 1730 durchsetzen, spätestens in den 1790er Jahren aber schon wieder zweifelhaft werden, als man es mit der romantischen Ironie zu tun bekommt.

Was unter *Aufklärung* zu verstehen ist, lässt sich im Rückblick auf die Barockzeit primär als **Hinwendung zum Diesseits** charakterisieren: Die vergängliche Lebenswelt wird nicht mehr zugunsten eines ewigen Jenseits abgewertet, sondern rückt ins Zentrum der Aufmerksamkeit.



Das steht mit einer neuartigen Religiosität in Verbindung, die Gott nicht länger als streng fordernden Herrscher begreift, sondern als einen vielmehr wohlwollenden Vater, dessen Kindern es allzeit *gut* ergehen soll.

Die klassische Formulierung bzw. Begründung dieser neuen Auffassung findet sich in Gottfried Wilhelm Leibniz' (1646-1717) *Essais de Théodicée* (1710), die den Versuch unternehmen, Gott für all das zu rechtfertigen, was uns Menschen als Übel erscheinen mag, in Wahrheit aber sinnvoll resp. zweckmäßig ist.

Leibniz begreift Gott als eine unendliche Weisheit, die aufgrund ihrer ebenso unendlichen Güte aus der Fülle aller möglichen Welten mit Sicherheit die ›beste‹ ausgewählt und verwirklicht hat: die beste Welt, die zwar nicht in jeder Einzelheit erfreulich sein muss, in ihrer Summe aber das größtmögliche Glück der größtmöglichen Zahl mit sich bringt.²⁶

Wie und warum es zu dieser Wende vom barocken Pessimismus zum aufklärerischen Optimismus gekommen ist, muss dahingestellt bleiben. Außer Frage steht nur, dass sich vom 17. zum 18. Jahrhundert eine tiefgreifende Veränderung ereignet haben muss: Ist im 17. Jahrhundert die Endlichkeit des irdischen Lebens als Ausdruck seiner substanziellen Wertlosigkeit gedeutet worden (*vanitas*), so macht diese düstere Weltsicht im Zuge der Aufklärung einer freudvolleren Auffassung Platz, die im Faktum der Zeitlichkeit nun die entscheidende Voraussetzung für Verbesserung bzw. Fortschritt erkennt: **statt Vanitas also Perfektibilität**, d. h. das Vertrauen auf die ›Vervollkommnungsfähigkeit‹ sowohl des einzelnen Menschen im Laufe seines Lebens als auch der Gattung im Laufe ihrer Geschichte.

Das in dieser Hinsicht vielleicht markanteste Ereignis hat am 21. November 1783 nicht zufällig in Paris stattgefunden (als Inbegriff dessen, was die Aufklärung leisten wollte und konnte): Indem er die Schwerkraft überlistet, symbolisiert der erste bemannte Flug einer Montgolfière die Selbstbefreiung des Menschen von den Fesseln des Irdischen aufgrund der Kraft seines Geistes.



1. Selbstverständnis

›Aufklärung‹ ist ein ursprünglich meteorologischer Begriff, der das Selbstverständnis der Zeit prägnant erfasst. Johann Christoph Adelungs *Versuch eines vollständigen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart* (1774) definiert *aufklären* demgemäß als »wieder klar, heiter machen«. ²⁷ In doppelter Hinsicht trifft das genau den Punkt: im Bewusstsein, dass es nach einer

²⁶ Or cette supreme sagesse jointe à une bonté, qui n'est pas moins infinie qu'elle, n'a pu manquer de choisir le meilleur » (Leibniz, Gottfried Wilhelm): *Essais de Théodicée sur la Bonté de Dieu, la Liberté de l'Homme et l'origine du Mal*. Amsterdam 1710, S. 115: ›Nun hat aber diese höchste Weisheit in Verbindung mit einer Güte, die nicht weniger unendlich ist als sie, nur das Beste wählen können‹.

https://reader.digitale-sammlungen.de/fs1/object/display/bsb10859564_00167.html

²⁷ [Adelung, Johann Christoph]: *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches Der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen*. Erster Theil, von A – E. Dem noch beygefüget ist des Herrn M. Fulda Preisschrift über die beyden deutschen Haupt=Dialecte. Leipzig 1774, Sp. Sp. 451. https://books.google.de/books?id=E5FEAAAacAAJ&pg=PP9&dq=inauthor:Adelung&hl=de&redir_esc=v#v=onepage&q&f=false

langen Zeit der Finsternis nun endlich wieder hell wird, und zugleich im Vertrauen darauf, dass damit ein Wandel zum Besseren hin verbunden ist.

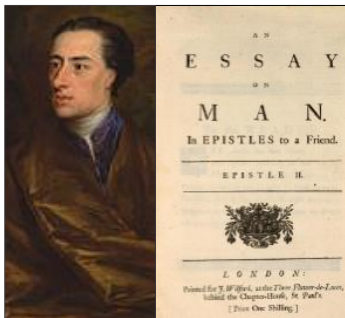
Beispielhaft wird diese Zuversicht vom Titelkupfer zu Christian Wolffs *Vernünftigen Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt* (1720) illustriert. In der Nachfolge von Leibniz vertritt Christian Wolff (1679-1754) einen strikten **Vernunftoptimismus** und nimmt für sich in Anspruch, was die beginnende Aufklärung überhaupt charakterisiert: *Lucem post nubila reddit* (»Nach den Wolken bringt sie das Licht zurück«), weil die Sonne – als Sinnbild menschlicher Geisteskraft – die Düsternis durchbricht und die Welt erneut in voller Klarheit erfassen lässt.



Aufklärung ist insofern als Rückkehr des Lichts nach einer langen Phase der Finsternis zu begreifen, weshalb diese kulturgeschichtliche Epoche auf Englisch auch *enlightenment* und auf Französisch *lumières* heißt: *Erhellung* oder *Erleuchtung* bzw. ganz konkret *Licht*. Gemeint ist damit das »natürliche«, weil allen Menschen angeborene *Licht der Vernunft*, aufgrund dessen jeder sich und seine Umwelt aus sich selbst heraus begreifen kann (mit Bordmitteln also, ohne zuvor erst noch göttlicher Anleitung zu bedürfen).

1784 hat Immanuel Kant (1724-1804) in eben diesem Sinn seine berühmte Definition formuliert:

»Aufklärung« ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit.²⁸



Zwei Zeilen des englischen Dichters Alexander Pope (1688-1744) erläutern vielleicht noch präziser, was *Aufklärung* im Kern ausmacht. In seinem europaweit gelesenen Lehrgedicht *Essay on Man* lauten die ersten Verse der II. Epistel:

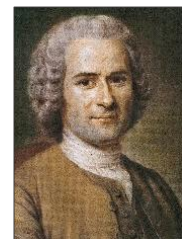
*Know then thyself, presume not God to scan;
The proper study of mankind is man.*

Oder wie es in der Erstfassung von 1733 geheißen hat:
*The only Science of Mankind is Man.*²⁹

Alexander Popes *Essay on Man* enthält eine weitere Kernformel, die den Kern-Optimismus des 18. Jahrhunderts auf den Punkt bringt: »*One truth is clear; »Whatever Is, is RIGHT.*«³⁰ Übersetzen müsste man diesen Vers ungefähr so: »Eine Wahrheit ist steht außer Frage: Alles ist auf die *rechte* Weise beschaffen«, da die Dinge unserer Welt einen ersichtlich zweckmäßigen Zusammenhang bilden, den wir Menschen als Inbegriff göttlicher Güte anerkennen müssen.

Das sind die Voraussetzungen, unter denen die Literatur der deutschen Aufklärung entsteht: wie eh und je von französischen Vorbildern geprägt, doch immer wirkungsvoller auch von britischen Autoren beeinflusst. Der folgenreichste Impuls aber, der überall in Europa ein neues, nicht mehr zuallererst vernunftgesteuertes Denken und Schreiben mit sich bringt, kommt genau zur Jahrhundertmitte von **Jean-Jacques Rousseau** (1712-1778): in Genf aufgewachsen, aber in Frankreich schreibend.

Rousseau wird schlagartig berühmt, als er die Preisfrage der Akademie zu Dijon 1750 mit *nein!* beantwortet. Der Wiederaufschwung der Wissenschaften und Fertigkeiten (seit dem Mittelalter) habe keineswegs zur Läuterung der Sitten



²⁸ Kant, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? in: Berlinerische Monatsschrift. 1784. Zwölftes Stük. December. S. 481-494, hier S. 481. http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/kant_aufklaerung_1784?p=17

²⁹ [Pope, Alexander]: An Essay on Man. In Epistles to a Friend. Epistle II. London [1733], S. 5. https://books.google.de/books?id=RWEJAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

³⁰ [Pope, Alexander]: Essay on Man. In Epistles to a Friend. The Second Edition. Part I. London [1733], S. 21. <https://archive.org/details/b3054466x/page/20/mode/2up>

beigetragen: « *nos ames se sont corrompuës a mesure que nos Sciences & nos Arts se sont avancés à la perfection.* »³¹

Mit dieser Universalkritik an aller abendländischen Zivilisation dementiert Rousseau das Selbstvertrauen der aufgeklärten Vernunft gründlich genug: Rationalität und Moralität harmonisieren offenbar weit weniger, als man geglaubt hatte.

Fünf Jahre später verschärft Rousseaus zweiter Discours über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen seine Attacke auf den Fortschrittsglauben der Aufklärung noch:

*Si [la Nature] nous a destinés à être sains, j'ose presque assurer, que l'état de reflexion est un état contre Nature, & que l'homme qui médite est un animal dépravé.*³²



Rousseau bringt hier erstmals die Idee der *Entfremdung* zur Sprache: Je entwickelter der einzelne Mensch, aber auch die Gesellschaft im Ganzen ist, desto weiter hat man sich von der eigenen Natur entfernt und ist ›gekünstelt‹ geworden. Es ist dieser Zivilisationspessimismus, dem der kulturelle Fortschritt *per se* als Verlustgeschäft gilt, der während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung gewinnen und vielleicht nirgendwo so dauerhaft aufgegriffen werden sollte als in Deutschland (was immer man Romantik nennt, geht in gewisser Weise darauf zurück).

Insofern lässt sich der *Prozess der Aufklärung* während des 18. Jahrhunderts – stark vereinfachend – in drei Hauptphasen unterteilen:

Das *Abgrenzungsereignis*, mit dem sich die **Frühaufklärung** von der barocken Vergangenheit scheidet, ist in Johann Christoph Gottscheds rationalistischem *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen* zu sehen (1729), der nun auf *Natürlichkeit* setzt und die ›Nützlichkeit‹ von Dichtung ins Zentrum stellt. Demgegenüber gibt die **Hochaufklärung** – mit Gotthold Ephraim Lessing als prominentestem Vertreter – seit der Jahrhundertmitte der *Empfindung* den Vorzug, wohingegen die facettenreiche **Spätaufklärung** ab den 1770er Jahren Rationalismus wie Emotionalismus (Vernünftigkeit und Empfindelei) gleichermaßen wieder in Frage stellt.

³¹ [Rousseau, Jean-Jacques]: Discours qui a remporté le prix à l'Académie de Dijon. En l'année 1750. Sur cette Question proposée par la même Académie: Si le rétablissement des Sciences & des Arts a contribué à épurer les mœurs. Par un Citoyen de Genève [1750], S. 13 (unsere Seelen sind in eben dem Maß verdorben, in dem unsere Wissenschaften und Fertigkeiten sich vervollkommen haben).

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040198b/f27.image>

³² Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes. Par Jean-Jacques Rousseau, Citoyen de Genève. Amsterdam 1755, S. 22 (›Wenn uns die Natur dazu bestimmt hat, gesund zu sein, dann möchte ich beinahe behaupten, dass der Zustand der Reflexion ein Zustand wider die Natur ist, und dass der Mensch, der nachdenkt, ein heruntergekommenes Tier ist‹).

https://www.e-rara.ch/gep_r/rousseau/content/pageview/4128669

2. Frühaufklärung

Mit seiner auf 1730 datierten, aber schon 1729 erschienenen *Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* setzt Johann Christoph Gottsched (1700-1766) – gut hundert Jahre nach Martin Opitz' *Buch von der deutschen Poeterey* – dessen Literaturreform nach französischem Muster fort, geht jedoch zugleich auf Abstand dazu und propagiert ein Konzept von *Natürlichkeit*, das barocker ›Verzerrung‹ keinen Raum mehr gibt.



›Frühaufklärerisch‹ ist diese neue Ästhetik, da sie an den rational motivierten Regeln des Klassizismus *à la française* festhält, den Vanitas-Pessimismus des 17. Jahrhunderts aber durch einen im Vertrauen auf menschliche Perfektibilität gründenden Optimismus verdrängt. Was Gottsched von einer – in diesem Sinn *vernünftigen* – Literatur erwartet, kommt besonders in seinem *Lehrsatz*-Postulat zum Ausdruck. Namentlich die Theaterstücke sollen auf folgende, etwas mechanisch anmutende Weise entworfen werden:



*Der Poet wehlet sich einen moralischen Lehr-Satz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit seines Satzes erhellet. Hiernechst sucht er in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas ähnliches begegnet ist: und von diesen entlehnet er die Nahmen, vor die Personen seiner Fabel, um derselben also ein Ansehen zu geben.*³³

Die tradierten **Regeln** – zuallererst die aristotelischen Einheiten von Ort, Zeit und Handlung – versteht Gottsched nach wie vor als unbedingt gültig, weil sie seiner Auffassung nach allein in Notwendigkeiten der Vernunft gründen, nicht aber in geschmacklichen Zufälligkeiten:

*Die Regeln nemlich, die auch in freyen Künsten eingeführet worden, kommen nicht auf den bloßen Eigensinn der Menschen an: sondern haben ihren Grund in der unveränderten Natur der Dinge selbst; in der Ubereinstimmung des Mannigfaltigen; in der Ordnung und Harmonie. Diese Gesetze nun, die durch langwierige Erfahrung und vieles Nachsinnen untersucht, entdeckt und bestätigt worden, bleiben unverbrüchlich und feste stehen; wenn gleich zuweilen jemand nach seinem Geschmacke, demjenigen Wercke den Vorzug zugestünde, welches dawieder mehr oder weniger verstossen hätte.*³⁴

Auf den Punkt gebracht, heißt das: Die Handlung eines Theaterstücks etwa muss sich an einem einzigen bestimmten Ort abspielen, weil ja auch die Zuschauer auf ihrem Platz sitzenbleiben, und aus dem gleichen Grund darf eine Handlung in ihrem zeitlichen Umfang die Dauer der Aufführung nicht gar zu sehr überschreiten.

Die theoretischen Grundlagen dieser Literaturreform hat Gottsched in seinem zweibändigen Philosophie-Lehrbuch *Erste Gründe der gesamten Weltweisheit* (1733/34) erläutert. In stoizistischer Tradition wird darin vorausgesetzt, dass Vernunft und Sinnlichkeit – Ethik und Ästhetik also – in einem heiklen Spannungsverhältnis stehen:

*Nichts fällt uns in Ausübung des Guten und Unterlassung des Bösen so hinderlich, als die Sinne und Einbildungskraft.*³⁵



Sittliches Verhalten muss infolgedessen auf vernünftiger Einsicht in das Wahre beruhen und erweist sich im Vorrang des Denkens vor dem Empfinden:

³³ Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen [...]. Leipzig 1730, S. 571.

http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/gottsched_versuch_1730?p=599

³⁴ Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen [...]. Leipzig 1730, S. 103f.

http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/gottsched_versuch_1730?p=131

³⁵ [Gottsched, Johann Christoph]: Erste Gründe Der Gesamten Weltweisheit, Darinn alle Philosophische Wissenschaften in ihrer natürlichen Verknüpfung abgehandelt werden [...]. Andrer Practischer Theil. [...] Leipzig, 1734, S. 61.

https://books.google.de/books?id=LdksAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

*Ein Mensch also, dem es mit der Tugend ein Ernst ist, muß die Herrschaft über seine Sinne und Affecten zu erlangen suchen, ohne welche er unmöglich seinen Vorsatz ausführen wird. Zu dem Ende muß er seinen Verstand zu der Vollkommenheit bringen, daß er durch allen betrüghlichen Schein der Dinge bis in ihr innerstes Wesen eindringe, und ohne Absicht auf die sinnliche Lust und Unlust urtheilen könne, ob sie gut oder böse seyn.*³⁶

Entscheidend ist folglich die *richtige Einsicht*, von der Gottsched in frühaufklärerischem Vernunftoptimismus annimmt, dass sie – wenigstens im Prinzip – in der Lage ist, das Denken eines Menschen angemessen zu steuern, das heißt: den Willen auf die Tugend hin auszurichten:

*Es wird also der verbesserte Wille allezeit einen verbesserten Verstand zum voraus setzen, der die wahren Güter von den Scheingütern, und die wahren Uebel von den Scheinübeln genau unterscheiden kan.*³⁷

Gut und Böse, Richtig und Falsch gelten der Frühaufklärung daher noch als klare Gegensätze, und jedes menschliche Verhalten muss daher eindeutig als *entweder tugendhaft oder lasterhaft* zu bewerten sein:

*So sind auch die Handlungen an sich selbst, und ihrer innern Natur nach entweder gut oder böse; und werden also nicht erst durch das Gesetze darzu gemacht.*³⁸

Es ist eben dieser Vernunft-Rigorismus, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts zweifelhaft wird: Im Gedanken, dass zwischen Gut und Böse vielleicht doch nicht ganz so strikt zu unterscheiden ist, konkretisiert sich das neue – ebenso poetische wie ethische – Konzept dessen, was man als *Hochaufklärung* bezeichnet. Für den *Frühaufklärer* Gottsched hingegen versteht es sich noch von selbst, dass Wahr und Falsch bei klarem Denken keinesfalls zu verwechseln sind. Als universales Axiom gilt in dieser Hinsicht der *Satz des zureichenden Grundes*:

*›Alles was ist, hat einen zureichenden Grund, warum es vielmehr ist, als nicht ist.‹*³⁹

Hierzu gehört zugleich der *Satz des Widerspruchs*:

*›Ein Ding kan nicht zugleich seyn und nicht seyn.‹ [...] Kurz: ›Ein Ding ist das, was es ist, und sonst nichts; A ist A, und kein ›B.‹*⁴⁰

Insbesondere diese Behauptung wird spätestens um 1750 ihre Geltung verlieren, sobald ein differenzierteres Welt- und Menschenbild mehr Sinn für Zwischentöne entwickelt. In rationalistischer bzw. cartesianischer Tradition stellt sich Gottsched die Welt demgegenüber noch in der Art eines ungeheuer komplexen Uhrwerks vor, dessen Räder nach mechanischen Prinzipien ineinandergreifen:

*Weil die Welt eine Maschine ist; so hat sie in soweit mit einer Uhr eine Aehnlichkeit [...].*⁴¹

Gottsched hat mit seiner Literatur-Reform, die in erster Linie eine **Theater-Reform** war, den gesellschaftlichen Rang der Literatur bis heute geprägt: Indem er die Dichter auf *Vernünftigkeit* und *Nützlichkeit* verpflichtet, erklärt er sie *per se* zu einem unverzichtbaren Faktor im Staat, dem primär eine pädagogisch-didaktische Aufgabe zukommt. Namentlich das Theater soll

³⁶ [Gottsched, Johann Christoph]: Erste Gründe Der Gesamten Weltweisheit, Darinn alle Philosophische Wissenschaften in ihrer natürlichen Verknüpfung abgehandelt werden [...]. Andrer Practischer Theil. [...] Leipzig, 1734, S. 61f.

³⁷ [Gottsched, Johann Christoph]: Erste Gründe Der Gesamten Weltweisheit, Darinn alle Philosophische Wissenschaften in ihrer natürlichen Verknüpfung abgehandelt werden [...]. Andrer Practischer Theil. [...] Leipzig, 1734, S. 299f.

³⁸ Gottsched, Johann Christoph]: Erste Gründe Der Gesamten Weltweisheit, Darinn alle Philosophische Wissenschaften in ihrer natürlichen Verknüpfung abgehandelt werden [...]. Andrer Practischer Theil. [...] Leipzig, 1734, S. 17.

³⁹ [Gottsched, Johann Christoph]: Erste Gründe Der Gesamten Weltweisheit, Darinn alle Philosophische Wissenschaften in ihrer natürlichen Verknüpfung abgehandelt werden, [...]. Erster, Theoretischer Theil. Leipzig, 1733, S. 118.

⁴⁰ [Gottsched, Johann Christoph]: Erste Gründe Der Gesamten Weltweisheit, Darinn alle Philosophische Wissenschaften in ihrer natürlichen Verknüpfung abgehandelt werden, [...]. Erster, Theoretischer Theil. Leipzig, 1733, S. 117.

⁴¹ [Gottsched, Johann Christoph]: Erste Gründe Der Gesamten Weltweisheit, Darinn alle Philosophische Wissenschaften in ihrer natürlichen Verknüpfung abgehandelt werden, [...]. Erster, Theoretischer Theil. Leipzig, 1733, S. 173.

dabei der sittlichen Belehrung dienen und das Publikum über moralische Wahrheiten aufklären, die dann wiederum eine vernünftigeren Lebensführung ermöglichen.

Dazu bedarf es in Gottscheds Augen einer konsequenten **Literarisierung** der Dramentexte, was zugleich bedeutet, das Improvisationstheater zu bekämpfen, wie es die vielen Wanderbühnen seinerzeit praktiziert haben. Werden aber nachlesbare Dramentexte auf die Bühnen gebracht, dann kann auch eine zweckmäßige **Theater- und Literaturkritik** entstehen, da sich die Regie- und Schauspieler-Leistungen nun in ihrer Qualität prüfen und vor der interessierten Öffentlichkeit beurteilen lassen.

Das wiederum hat eine beträchtliche Steigerung des sozialen Ansehens der Schauspieler zur Folge gehabt: Wenn das Theater als unverzichtbares Instrument zur moralischen Bildung des Publikums gilt und sich anhand strenger Regeln kritisieren lässt, dann kann die Schauspielerei auch als ehrbarer Beruf anerkannt werden und einen respektablen Platz in der Gesellschaft einnehmen. Schon bei Gottsched folgt daraus das später vor allem durch Lessing propagierte Konzept eines **Nationaltheaters**, für das idealer Weise der jeweilige Staat die Verantwortung übernimmt: durch ein würdiges Theater-Gebäude, durch festangestellte Schauspieler und nicht zuletzt durch deren finanzielle Absicherung im Alter.

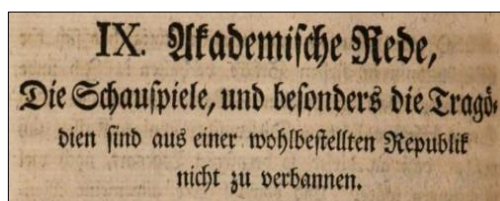


Gottsched stützt sich dabei programmatisch auf die *Ars poetica* des Horaz, die immer schon als Leittheorie eines jeden Klassizismus gegolten hat. Auf diese antike Autorität verweist nicht zuletzt das Titelkupfer zum *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, das mit dem entsprechenden Horaz-Zitat (v. 309) das *recte sapere* – das vernünftige Wissen – zur Grundlage allen *guten* und daher sozial legitimierten Schreibens erklärt.

Im Zentral-Interesse einer Belehrung des zur Selbstaufklärung bereiten, weil *vernünftigen* Publikums ist alle Poesie strikt kausal zu organisieren: Die jeweilige Handlung hat in ihren Verhältnissen von Ursache und Wirkung überall deutlich zu sein, und keine Figur darf in ihrer Charakterzeichnung einen Widerspruch aufweisen.

Insofern werden Trauerspiele wie Lustspiele als **Exempel** verstanden, an denen die Zuschauer – idealtypisch – beobachten sollen, wie menschliches Fehlverhalten entsteht und welche fatalen Folgen nach sich zieht. Natürlich ließe sich die entsprechende Problematik auch theoretisch explizieren, aber mit eigenen Augen anzusehen, wie und warum es zur Katastrophe kommt, wird in der Tat von nachhaltigerer Wirkung sein, wie Gottsched 1729 in einer *Akademischen Rede* ausgeführt hat:

*Die meisten Gemüther sind viel zu sinnlich gewöhnt, als daß sie einen Beweis, der aus bloßen Vernunftschlüssen besteht, sollten etwas gelten lassen; wenn ihre Leidenschaften demselben zuwider sein. Allein Exempel machen einen stärkern Eindruck ins Herz.*⁴²



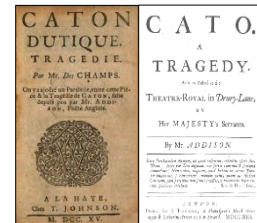
⁴² Gottsched, Johann Christoph: IX. Akademische Rede, Die Schauspiele, und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen. In: Hrn. Joh. Christoph Gottscheds [...] Gesammelte Reden in Dreyen Abtheilungen, nochmals von ihm selbst übersehen und verbessert. Leipzig 1749, S. 564-574, hier S. 568. https://books.google.de/books?id=KcBinQAACAAJ&pg=PA564&hl=de&source=gbs_toc_r&cad=4#v=onepage&q&f=false



Gottscheds Trauerspiel *Sterbender Cato* (1732), das ein epochales Ereignis der römischen Geschichte inszeniert, setzt dieses Konzept mustergültig um. Mit seinen freilich etwas spröden *Alexandrinern* hält Gottsched am Versmaß des französischen Klassizismus fest, das schon die gesamte Barock-Dichtung in deutscher Sprache geprägt hat, und natürlich werden die aristotelischen Einheiten genauestens gewahrt: Die historisch auf den 12. April des Jahres 46 vor Christus zu datierende Handlung vollzieht sich in der nordafrikanischen Stadt Utica, umfasst nur die Stunden vom Mittag bis zum Sonnenuntergang und konzentriert sich ganz auf die Umstände, die Catos Selbstmord zur Folge haben.

Geradezu überdeutlich praktiziert Gottsched die aus der französischen Dramenliteratur des 17. Jahrhunderts übernommene *liaison des scènes* (die strenge Verknüpfung der Szenen untereinander): Niemals darf die Bühne während eines Aktes leer stehen, und immer muss das Auf- bzw. Abtreten einer Figur auch motiviert sein. Umso leichter lässt sich die Handlung überall *kausal motivieren*: Stets wird begründet, warum etwas geschieht, damit die Logik der Vorgänge plausibel bleibt, und auch das klassizistische Zentralprinzip der **Stilreinheit** kommt voll zur Geltung (als Trauerspiel enthält der *Sterbende Cato* keine Spur von Komik und alles bewegt sich auf derselben Höhe von Ernst und Strenge).

Gottscheds Musterdrama ist allerdings nur zum geringeren Teil als ein *Original* zu behandeln. Die ersten vier der insgesamt fünf Aufzüge beruhen auf der Übersetzung von François-Michel-Chrétien Deschamps' französischer Tragödie *Caton d'Utique* (1715), während der Schlussakt Joseph Addisons englischer Version entnommen ist: *Cato, a tragedy* (1713).



In vielen Details weicht Gottsched allerdings von seinen Vorlagen ab, um die Handlung auf das *Fehler*-Konzept zuschneiden zu können: Cato, der militärisch in die Defensive geraten ist und sich nach Utica zurückgezogen hat, begeht den historisch belegten Selbstmord *übereilt*.



Das Stück spielt vor dem Hintergrund der römischen Bürgerkriege: Antagonisten sind der an der republikanischen Verfassung Roms festhaltende Marcus Porcius Cato Minor (95-46) und der nach seiner Alleinherrschaft strebende Gaius Iulius Caesar (100-44).



Gottscheds Cato ist von der Richtigkeit seiner altrömischen Ideale kompromisslos überzeugt und versteht die Rivalität mit Caesar als

Beweis der eigenen moralischen Überlegenheit:

[...] wer Cäsarn billig nennet,
Der hat mich selber schon vor ungerecht erkennet.⁴³

Caesar wird von Gottsched demgegenüber auffällig positiv gezeichnet. Anders als Cato meint, ist sein Rivale kein egoistischer Tyrann, sondern ehrlich am Wohl des Staates interessiert und verhält sich auch privat als vertrauenswürdiger Charakter:

Denn wo die Welt für mich mehr Furcht als Liebe hat,
So bin ich misvergnügt. [...] ⁴⁴

Gottsched führt Cato insofern als starren Ideologen vor, dessen Tod ein ebenso moralisches wie politisches Versagen offenbart. Um das bewusst zu machen, erlaubt sich Gottsched ein eigenständig erfundenes, historisch also nicht gedecktes Motiv: Als Cato sich bereits tödlich verletzt hat, trifft die Nachricht von der baldigen Ankunft einer Hilfsflotte ein, mit der die republikanische Partei nun doch in der Lage wäre, die Truppen Caesars zu schlagen. Catos Selbstmord

⁴³ Joh. Christ. Gottscheds [...] Sterbender CATO ein Trauerspiel [...]. Leipzig 1732, S. 24.

https://books.google.de/books?id=B7s7AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

⁴⁴ Joh. Christ. Gottscheds [...] Sterbender CATO ein Trauerspiel [...]. Leipzig 1732, S. 37.

https://books.google.de/books?id=B7s7AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

ist also vorschnell geschehen und besiegelt das endgültige Scheitern seines Staatsideals, wie Catos Sohn Portius beklagt:

*Da lief ein Segel ein von des Pompejus Sohne,
Das brachte Zeitung mit, daß er kein Sorgen schone,
Die Völker Spaniens um Beystand anzuflehn,
Daß er des Vaters Tod gerochen könne sehn.
Stünd hier ein Cato nur an dieses Heeres Spitze;
Da wär es uns und Rom, vielleicht was mehrers nütze!*⁴⁵

Im Sterben muss Cato diese bittere Wahrheit noch erkennen und seinen *Fehler* einsehen:

*[...] Ihr Götter! hab ich hier
Vielleicht zu viel gethan: Ach! so vergebt es mir!
Ihr kennt ja unser Herz, und prüfet die Gedanken!
Der Beste kan ja leicht vom Tugend-Pfaden wanken.*⁴⁶

Mit Cato ist insofern ein an sich edler Charakter aus eigenem Verschulden nicht nur persönlich ins Unglück geraten, sondern hat zugleich das Schicksal des gesamten Staates in Mitleidenschaft gezogen. Der an Catos Exempel abzulesende **Lehrsatz** ist dabei offensichtlich:

Der Beste kann ja leicht vom Tugendpfaden wanken.

Das ist eine Einsicht, die nicht allein für Heroen in welthistorischen Entscheidungssituationen gilt, sondern für jedermann und jederzeit: Niemand darf sich der eigenen Moralität gar zu sicher sein, sondern muss vielmehr stets selbstkritisch bleiben und sich fragen, ob ein bestimmtes Verhalten tatsächlich angemessen bzw. zweckmäßig ist.

An Gottscheds Cato wird zuletzt ein *Fehler* deutlich, wie das die *Poetik* des Aristoteles (384-322) unter dem Stichwort **hamartia** für die Protagonisten in Tragödien verlangt. Was bei Aristoteles aber als momentanes Versagen in Notlagen gedacht ist, das zeigt Gottsched als dauerhafte Schwäche: als allzu unbedachtes Vertrauen auf die eigene Rechtschaffenheit. Dieser Fehler Catos wird aus dem unglücklichen Handlungsgang heraus – rational – begreiflich und schreckt in seinen bösen Folgen ab. Demzufolge glaubt Gottsched darauf setzen zu dürfen, dass sein Publikum anhand von Catos tragischem Exempel die richtige Lehre ziehen wird.

Gottsched hat seine frühaufklärerische Literaturreform auf vielen Feldern betrieben und nicht zuletzt dazu beigetragen, dass sich der deutsche Blick künftig auch auf England richtete. Wesentliche Unterstützung ist dabei von seiner Gattin Luise Adelgunde Victorie Kulmus (1713-1762) gekommen, die – dem Geschlechter-Decorum gemäß – in der Hauptsache für umfangreiche Übersetzungen und zahlreiche Lustspiele zuständig war.



Als größter Literaturerfolg der ›Gottschedin‹ ist *Die Pietisterei im Fischbein-Rocke* von 1736 anzusehen: eine **sächsische Typenkomödie**, die zum Zweck sittlicher Belehrung ein soziales oder privates Fehlverhalten satirisch aufgreift, um das Falsche in seiner Lächerlichkeit bloßzustellen und durch Übertreibung umso wirksamer vor ähnlicher Verirrung zu warnen.

Warum man bei Stücken dieser Art von ›Typenkomödien‹ spricht, geht allein schon aus dem sprechenden Namen der meisten Figuren hervor, der ihren Charakter unmissverständlich bezeichnet: ›Frau Glaubeleichtin‹ etwa oder ›Magister Scheinfromm‹, ›Herr Wackermann‹ oder ›Frau Ehrlichin‹. Psychologischer Realismus ist dabei nicht gefragt. In Anlehnung an die französische Komödie namentlich **Molières** (d. i. Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673) geht es

⁴⁵ Joh. Christ. Gottscheds [...] Sterbender CATO ein Trauerspiel [...]. Leipzig 1732, S. 80.

https://books.google.de/books?id=B7s7AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

⁴⁶ Joh. Christ. Gottscheds [...] Sterbender CATO ein Trauerspiel [...]. Leipzig 1732, S. 83.

https://books.google.de/books?id=B7s7AAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ViewAPI&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

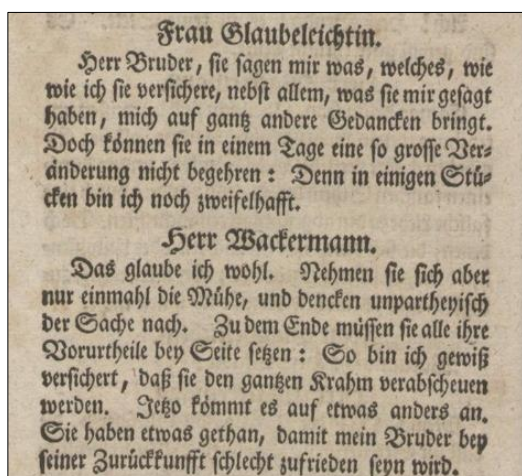
vielmehr um Karikaturen zum Zweck der Aufklärung über menschliche Schwächen, die durch vernünftige Einsicht zu überwinden wären.

Bei der *Pietistery im Fischbein-Rock* handelt es sich um die Projektion einer französischen Komödie auf die konfessionellen Bedingungen Preußens. Was in Guillaume-Hyacinthe Bougeants *La Femme docteur ou la Théologie janseniste tombée en quenouille* (1731: »Die doktormäßige Frau oder der auf den Fischbein-Rock gekommene Jansenismus«) eine katholische Reformbewegung ist, das wird von der Gottschedin auf den protestantischen Pietismus übertragen, dessen Frömmigkeitsenthusiasmus dem früh-aufklärerischen Rationalismus mehr als verdächtig war:



Der religiösen Heuchelei des Magisters Scheinfromm ist es gelungen, Frau Glaubeleichtin in Abwesenheit ihres Ehemanns mehr oder weniger willenlos zu machen. Ihre Tochter soll nun nicht mehr den erwünschten Herrn Liebmann heiraten, sondern Scheinfromms Vetter von Muckersdorf, wodurch Scheinfromm Zugriff auf das Vermögen der Familie Glaubeleicht bekäme.

Herr Wackermann – Frau Glaubeleichtins Schwager – kann das jedoch im letzten Augenblick verhindern, indem er Scheinfromms Machenschaften aufdeckt und Frau Glaubeleichtin wieder zur Rason bringt:⁴⁷



⁴⁷ [Gottsched, Luise Adelgunde Victorie]: Die Pietistery im Fischbein-Rocke; Oder die Doctormäßige Frau. Rostock 1736, S. 158. http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/gottsched_pietistery_1736?p=178

3. Hochaufklärung

Was sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts literarisch tut, ist an Gotthold Ephraim Lessings (1729-1781) Attacken auf Johann Christoph Gottsched abzulesen: Hat Gottsched als Inbegriff der Frühaufklärung für eine rational durchorganisierte Dichtung gestanden, so setzt Lessing jetzt auf deren Gegenteil und propagiert eine Literatur, die zuallererst emotional wirken will, weil sie mehr der Sinnlichkeit vertraut als der Vernunft.

Ihren schärfsten Ausdruck hat diese Differenz im **Siebzehnten Literaturbrief** gefunden, mit dem sich Lessing unter dem Datum des 16. Februar 1759 auf eine positive Bewertung von Gottscheds Wirken bezieht, die kurz zuvor in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* erschienen war:



»Niemand, sagen die Verfasser der Bibliothek, wird leugnen, daß die deutsche Schaubühne einen grossen Theil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Professor Gottsched zu danken habe.«
*Ich bin dieser Niemand; ich leugne es gerade zu. Es wäre zu wünschen, daß sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte. Seine vermeinten Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten, oder sind wahre Verschlimmerungen.*⁴⁸



Mit dieser sachlich ebenso ungerechten wie rhetorisch durchschlagenden Polemik erhebt Lessing unter Anderem den Vorwurf, Gottsched hätte seine Poetik bei weitem zu sehr an französischen Mustern ausgerichtet, während der Blick nach England lohnender gewesen wäre: namentlich der Blick auf **Shakespeare**, dessen Werke im Laufe der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Tat immer mehr zum Vorbild werden sollten.

William Shakespeare (1564-1616) steht hier für ein neues, weil freieres Theater, das sich nicht mehr ins enge Korsett der klassizistischen Regeln zwingen lässt und daher auch weit poetischer, weit packender sein kann als die rational gar zu disziplinierten Tragödien französischer Tradition.



Diese Entwicklung hin zum **Sturm und Drang** (und überhaupt zu all dem, was kurze Zeit später *Romantik* heißen wird) hat Lessing in den 1750 Jahren ganz entschieden angestoßen, und Lessing ist es auch gewesen, der mit seinem Bürgerlichen Trauerspiel *Miss Sara Sampson* 1755 eine bis dato unerhörte Gefühlsintensität auf die Bühne – beziehungsweise ins Publikum – gebracht hat.

In dieser Konzentration auf das Emotionale ist die leitende Innovation der *Hochaufklärung* gegenüber der *Frühaufklärung* zu sehen: das Betonen der **Empfindsamkeit**,⁴⁹ die nun als eigentlicher Kern von Menschlichkeit verstanden wird. Für alle Poesie hat das geheißen, dass es nicht mehr in erster Linie auf gut begründete Belehrung über das Richtige und das Falsche ankommt, sondern auf das Kultivieren des Gefühls: als Einübung in natürliche Sittlichkeit.

Deutlich zeigt sich diese Umstellung im europäischen Erfolg einer neuen literarischen Gattung: des **sentimentalen Briefromans** nach dem Vorbild Samuel Richardsons (1689-1761), dessen Protagonistinnen junge Mädchen aus ehrbarer Familie sind.



Motivisch wie strukturell ist damit eine gründliche Umorientierung der gesamten Literaturszene verbunden, die sich auch auf das Theater auswirkt: Mit den Mitteln der Bühne hat namentlich das **Bürgerliche Trauerspiel** auf die neuen Wirkungsabsichten bzw. das neue Publikumsinteresse reagiert.

⁴⁸ Lessing, Gotthold Ephraim: »Siebzehnter Literaturbrief« (16. Februar 1759). In: Briefe die neueste Litteratur betreffend. Erster Theil. Berlin 1759, S. 97.

https://books.google.vu/books?id=X5hKAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

⁴⁹ Johann Christoph Adelung zufolge bedeutet »empfindsam« als Modewort »lebhaft[e] Empfindungen verrathend oder erweckend« (Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches Der Hochdeutschen Mundart [...]. Erster Theil, von A – E. [...] Leipzig 1774, Sp. 1657f.).

https://books.google.de/books?id=E_ZdAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Thematisch geht es im Kern immer um dasselbe: um die Tugend der Tochter bzw. um deren stets bedrohte Jungfräulichkeit. Die *Tochter* bildet insofern den maximalen Kontrapunkt zum *Fürsten* bzw. Helden, dessen folgenreiches Schicksal zuvor einem jeden Trauerspiel seine Würde verliehen hat): Nun aber lässt sich Männlichkeit durch Weiblichkeit ersetzen, Staat durch Privatheit und Aktivität durch Passivität. Diese gleichermaßen soziale wie poetologische Tendenz wird in Deutschland entschiedener umgesetzt als in England oder Frankreich: in erster Linie durch Lessings *Miß Sara Sampson* (1755), das als eigenständige Entwicklung gelten kann, weil seine ›Vorläufer‹ thematisch wie dramaturgisch anders funktionieren.

George Lillos (1691-1739) **domestic tragedy** *The London Merchant* (1731) zeigt den Absturz eines Kaufmannsgehilfen, der den Versuchungen des Lasters nicht zu widerstehen weiß und in immer schlimmeren Verbrechen zugrunde geht, als moritatentypisch organisiertes Stationendrama.



Denis Diderots (1713-1784) *Le fils naturel* (*Der natürliche Sohn*) und *Le père de famille* (*Der Hausvater*) stehen als Versuche im **genre sérieux** (›ernsthafte Gattung‹), das durch rührende Privatschicksale familiäre Tugenden propagieren will, dem Bürgerlichen Trauerspiel im Sinne Lessings näher als Lillos *London Merchant*, vermeiden jedoch den tragisch-blutigen Ausgang.

Ein direkterer Einfluss auf Lessing ist bestenfalls im damals so genannten **weinerlichen Lustspiel** anzunehmen, mit dem Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769) das französische Schema der *comédie larmoyante* auf deutsche Verhältnisse übertragen will (Lessing hat die entsprechende Diskussion genau beobachtet).



Um ein ›Lustspiel‹ handelt es sich bei Gellerts *Die zärtlichen Schwestern* (1747) nur insofern, als das Stück in Prosa gehalten ist, im bürgerlichen Milieu spielt und unblutig endet. Die Handlung aber ist strikt unkomisch angelegt und führt am Beispiel einer vom Geliebten tief enttäuschten Frau tränenreich vor, wie schmerzlich tugendhaftes, weil uneigennütziges Verhalten zu stehen kommen kann.

1755 eröffnet Lessing mit *Miß Sara Sampson* die Reihe der *Bürgerlichen Trauerspiele*. Beinahe alle sind längst vergessen, und neben Lessings *Sara Sampson* haben allein seine – bereits wieder empfindsamkeitskritische – *Emilia Galotti* (1772) und Schillers *Kabale und Liebe* (1784) überlebt. Johann Gottlob Benjamin Pfeils *Lucie Woodvil* (1756), kurz nach *Miß Sara Sampson* entstanden, ist damals schon in Lessings Schatten geblieben, während Friedrich Hebbels Nachzügler *Maria Magdalena* (1844) auf Konzepten des 19. Jahrhunderts beruht.

Auffälligerweise führen alle mehr oder weniger prominenten Bürgerlichen Trauerspiele einen Mädchennamen im Titel (Schillers *Kabale und Liebe* sollte ursprünglich ›Luise Millerin‹ heißen und mit *Maria Magdalena*, dem Namen der neutestamentlichen Sünderin, ist ebenfalls ein Bürgermädchen apostrophiert). Hieran zeigt sich, dass das Bürgerliche Trauerspiel weniger sozialgeschichtlich als poetologisch motiviert ist: als maximale Alternative zum **Heroischen Trauerspiel**, wie es noch Gottsched propagiert hat.

Lessings *Miß Sara Sampson* ist dazu strikt spiegelbildlich angelegt: schlichte Prosa anstelle der pathetischen Alexandriner, eine frei erfundene Geschichte anstelle der realen Historie und realitätsnahe Charaktere anstelle der idealisierten Heroen, sodass es nun allein um das Schicksal einer bestimmten Familie geht. In einer Hinsicht stimmen *heroisches* und *bürgerliches Trauerspiel* jedoch überein: im tragischen, da blutigen Ausgang, weil die Titelfigur in beiden Fällen sterben muss.



Hat das Heroische Trauerspiel zuvor mit der rationalistischen Wirkungsstrategie der **Bewunderung** gearbeitet, d. h. mit einem drastischen Gefälle zwischen den großen Helden und dem gewöhnlichen Publikum, so zielt Lessings erstes bürgerliches Trauerspiel nun ganz auf **Einfühlung**: Was vorgeführt wird, soll der tatsächlichen Lebenssituation der Zuschauer derart nahe kommen, dass diese sich mit den Figuren zwangsläufig identifizieren.

Wo Gottsched seine Handlung streng logisch organisiert, steht bei Lessing daher die **Empathie** im Vordergrund, obwohl auch er genau begründet, warum jemand auf seine bestimmte Weise handelt. Lessings *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1766) erklärt diese Umorientierung mit dem psychologischen Argument, dass Mitleid stärker sei als Bewunderung:



*Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessirende Gegenstand äussert. Sieht man ihn sein Elend mit grosser Seele ertragen, so wird diese grosse Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, so wie jede andere deutliche Vorstellung, ausschliesset.*⁵⁰

Nur *warmes* Mitleid – das Einfühlen in Andere und Mitempfinden fremden Leids – verändert den Zuschauer selbst, während *kalte* Bewunderung folgenlos bleiben muss, da sie auf Distanz beruht. In *Miß Sara Sampson* werden demzufolge auffällig oft Tränen vergossen: Schon in der Eröffnungsszene weint sie ein Vater um seine Tochter, obwohl diese ihm doch Schlimmstmögliches angetan hat, als sie einem fragwürdigen Geliebten nachgelaufen ist. Indem Sir William (ein Landadeliger, kein Bürgerlicher) sich der Tränen nicht schämt, überträgt sich sein Schmerz auf das Publikum, dem die Augen ebenfalls feucht werden sollen. Lessing erläutert diesen Effekt physikalisch:

*Es ist bekannt, daß, wenn man zwey Saiten eine gleiche Spannung giebt, und die eine durch die Berührung ertönen läßt, die andere mit ertönt, ohne berührt zu seyn.*⁵¹

So sehr Lessings *emotionalistische* Wirkungsabsicht vom rationalistischen Konzept Gottscheds abweicht, so sehr bleibt sie doch der aufklärerischen Verpflichtung auf Nützlichkeit treu. Wie Lessing im November 1756 schreibt, erwartet er von Trauerspielen wie seiner *Sara Sampson* eine moralische Verbesserung des Publikums, indem man sich im Theater ins Mitleiden einübt, um im Alltagsleben daraufhin umso selbstverständlicher entsprechend handeln zu können:

*Wenn es also wahr ist, daß die ganze Kunst des tragischen Dichters auf die sichere Erregung und Dauer des einzigen Mitleidens geht, so sage ich nunmehr, die Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern. Sie soll uns nicht blos lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll uns so weit fühlbar machen, daß uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten, rühren und für sich einnehmen muß. [...] Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmuth der aufgelegtste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter [...].*⁵²

Mit diesem Konzept ist ein entschieden optimistisches Menschenbild verbunden, das sich deutlich vom Gefühlsskeptizismus noch der Frühaufklärung unterscheidet, die alle Sinnlichkeit unter den General-Verdacht gestellt hatte, der Sittlichkeit zu schaden. Wie es nun aber in Diderots Abhandlung *De la poésie dramatique* heißt, die Lessing 1760 übersetzt, ist der Mensch seinem Wesen nach auf Uneigennützigkeit gestimmt:

*« La nature humaine est donc bonne ? » | Oui, mon ami, & très-bonne.*⁵³

*Die menschliche Natur ist also gut? | Ja, mein Freund, und sehr gut!*⁵⁴

⁵⁰ Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte; von Gotthold Ephraim Lessing. Erster Theil. Berlin 1766, S. 8f.

<https://archive.org/details/laokoonoderueber00less/page/8/mode/2up>

⁵¹ Gotthold Ephraim Lessing an Moses Mendelssohn, 2. 2. 1757. In: Gelehrter Briefwechsel zwischen D. Johann Jacob Reiske, Moses Mendelssohn und Gotthold Ephraim Lessing. Erster Theil. Berlin 1789, S. 144-152, hier S. 149.

https://books.google.de/books?id=DkFAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

⁵² Gotthold Ephraim Lessing an Friedrich Nicolai, November 1756. In: Gelehrter Briefwechsel zwischen D. Johann Jacob Reiske, Moses Mendelssohn und Gotthold Ephraim Lessing. Erster Theil. Berlin 1789, S. 63-74, hier S. 69f.

https://books.google.de/books?id=DkFAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

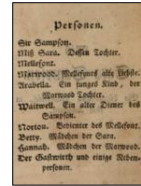
⁵³ Diderot, Denis: De la poésie dramatique. À mon ami monsieur Grimm. In: Le père de famille, comédie en cinq actes, et en prose, avec un discours sur la poésie dramatique. Amsterdam 1758, S. 13.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70965g/f246.item.texteImage>

⁵⁴ Lessing, Gotthold Ephraim]: Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen. Zweyter Theil. Berlin 1760, S. 246.

<http://diglib.hab.de/wdb.php?dir=drucke/lo-4718-2&pointer=249>

Sir William ist seiner Tochter Sara nachgereist, die ihn zugunsten ihres Geliebten Mellefont verlassen hat. Obwohl er dem illegitimen Paar verzeihen will, kommt es zu einem *tragischen* Ende, weil Lady Marwood – Mellefonts einstige Geliebte und Mutter seiner Tochter Arabella – Sir William nur zu dem Zweck auf Saras Spur gebracht hat, dass er Mellefont von Sara trennt.



Der Plan scheitert jedoch, weil Sara sich moralisch – ohne viel Recht – über die Marwood erhebt, diese daraufhin zu Gift greift und Mellefont nach Saras Tod Selbstmord begeht. Die Marwood flieht, wobei ihr die kleine Arabella zur Geisel dient, und Sir William bleibt am Ende nichts als die Hoffnung, irgendwann einmal vielleicht für Arabella sorgen zu dürfen.

Keine dieser Personen ist *grundböse*, denn selbst die Marwood wird erst zur Mörderin, als die in jeder Hinsicht bevorteilte Rivalin sie heftig brüskiert. Wie präzise Lessing das Verhalten seiner Figuren motiviert, zeigt sich insbesondere in der Begegnung von Sara mit Lady Marwood, die ihr unter falschem Namen gegenübertritt. Nicht wissend, mit wem sie es in Wahrheit zu tun hat, behauptet Sara ihre sittliche Überlegenheit:

Wenn ich der Marwood Erfahrung gehabt hätte, so würde ich den Fehltritt gewiß nicht gethan haben, der mich mit ihr in eine so erniedrigende Parallel setzt. Hätte ich ihn aber doch gethan, so würde ich wenigstens nicht zehn Jahr darinn verharret seyn. Es ist ganz etwas anders, aus Unwissenheit auf das Laster treffen, und ganz etwas anders, es kennen und dem ohngeachtet mit ihm vertraulich werden.⁵⁵

Sara Sampson verachtet die Konkurrentin als genuin lasterhafte Person und glaubt sogar, Mellefonts Abkehr von der Marwood moralisch rechtfertigen zu können:

Wenn zum Exempel, ein Mellefont eine Marwood liebt, und sie endlich verläßt; so ist dieses Verlassen, in Vergleichung mit der Liebe selbst, etwas sehr gutes. Es wäre ein Unglück, wenn er eine Lasterhafte deswegen, weil er sie einmal geliebt hat, ewig lieben müßte.⁵⁶

Dass die Marwood hierauf mit Saras Ermordung reagiert, ist dadurch zwar nicht entschuldigt, in der emotionalen Kausalität aber nachvollziehbar geworden. Im Unterschied zu den **Typen** im *heroischen Trauerspiel*, die stets eindeutig zu qualifizieren sind, bringt Lessing **Charaktere** auf die Bühne, die wirklichen Menschen darin ähneln, dass sich Gutes und Böses in ihnen vermischt, zumal jedes *Laster* in verunglückter *Tugend* gründen soll. Saras scheinbar verwerfliches Verhalten disqualifiziert sie demnach in keiner Weise als Tochter, da ihre Verirrung vielmehr natürlicher Moralität geschuldet ist (einer freilich übersteigerten Fähigkeit zur Liebe), und eben dieser Einsicht wegen kann und darf ihr Sir William auch verzeihen:

Wenn sie mich noch liebt, so ist ihr Fehler vergessen. Es war der Fehler eines zärtlichen Mädchens, und ihre Flucht war die Wirkung ihrer Reue. Solche Vergehungen sind besser, als erzwungene Tugenden –⁵⁷

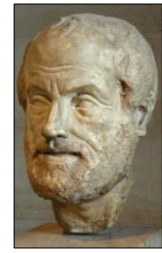
1767 realisiert sich schließlich (für kurze Zeit), was Lessing schon lange gefordert hat (und Gottsched vor ihm): Hamburger Bürger gründen ein **Nationaltheater**, d. h. ein Theater, das von keiner fürstlichen Willkür abhängt und den Schauspielern als *stehende Bühne* eine feste Anstellung bietet. Lessings *Hamburgische Dramaturgie* (1767-69) hat dieses Projekt kommentierend begleitet und enthält über die Diskussion der Aufführungen hinaus gewichtige Überlegungen zur Dramentheorie, wobei die *Poetik* des **Aristoteles** (384-322) den wichtigsten Bezugspunkt bildet. In erster Linie betrifft das die *Katharsis*-Theorie, mit der Aristoteles die Wirkungsweise griechischer Tragödien zu erklären versucht: als ›Reinigung‹ nämlich der tragischen Affekte *phobos* und *eleos* (heute als ›Schauer‹ bzw. ›Jammer‹ übersetzt).

⁵⁵ Lessing, Gotthold Ephraim: Miß Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel, in fünf Aufzügen. In: G. E. Leßings Schriften. Sechster Theil. Berlin 1755, S. 1-216, hier S. 171f. https://reader.digitale-sammlungen.de/fs1/object/display/bsb10113764_00173.html

⁵⁶ Lessing, Gotthold Ephraim: Miß Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel, in fünf Aufzügen. In: G. E. Leßings Schriften. Sechster Theil. Berlin 1755, S. 1-216, hier S. 157. https://reader.digitale-sammlungen.de/fs1/object/display/bsb10113764_00159.html

⁵⁷ Lessing, Gotthold Ephraim: Miß Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel, in fünf Aufzügen. In: G. E. Leßings Schriften. Sechster Theil. Berlin 1755, S. 1-216, hier S. 6. https://reader.digitale-sammlungen.de/fs1/object/display/bsb10113764_00008.html

Aristoteles selbst hat unter *Katharsis* offenbar Folgendes verstanden: Ein an sich positiver Held begeht einen *Fehler* (*hamartia*), der ihn in tiefes Unglück stürzt. Dieses *Leiden* (*pathos*) überträgt sich auf die Zuschauer, die angesichts des letztlich unverdienten Elends zugleich tiefen *Schauer* (*phobos*) und heftigen *Jammer* (*eleos*) empfinden. Reinigung scheint dabei als ein *Sich-Abreagieren* gedacht zu sein: Das Publikum lebt seine Empfindungen aus, befreit sich eben dadurch davon und gewinnt seine seelische Stabilität zurück.



Lessings Interpretation dieses Konzepts geht in eine andere Richtung, indem er *phobos* und *eleos* als ›Furcht‹ und ›Mitleid‹ deutet und eine direkte Einwirkung des Bühnengeschehens auf den je einzelnen Zuschauer unterstellt, der sich mit den handelnden Figuren identifiziert:

[Aristoteles] *spricht von Mitleid und Furcht, nicht von Mitleid und Schrecken; und seine Furcht ist durchaus nicht die Furcht, welche uns das bevorstehende Uebel eines andern, für diesen andern, erweckt, sondern es ist die Furcht, welche aus unserer Aehnlichkeit mit der leidenden Person für uns selbst entspringt; es ist die Furcht, daß die Unglücksfälle, die wir über diese verhänget sehen, uns selbst treffen können; es ist die Furcht, daß wir der bemitleidete Gegenstand selbst werden können. Mit einem Worte: diese Furcht ist das auf uns selbst bezogene Mitleid.*⁵⁸

›Furcht‹ und ›Mitleid‹ sind für Lessing also im Kern identisch, und nicht *von* ihnen gilt es das Publikum zu reinigen. Lessing will seine Zuschauer vielmehr für menschliches Leid sensibilisieren, indem Furcht und Mitleid *sich wechselseitig selbst* reinigen (bzw. auf ein sozialverträgliches Mittelmaß einpendeln): Altruistisches Mitleid darf nie so stark werden, dass es lähmen würde, und dazu bedarf es der egozentrischen Furcht, die wiederum vom Mitleid in zweckmäßigen Grenzen zu halten ist. Auf diese Weise steht zu hoffen, dass sich die *Leidenschaften* in ›tugendhafte Empfindungen‹ verwandeln und jeder Zuschauer das Theater als ein sittlich gebesserter Mensch verlässt: mitleidsfähig, aber auch tatkräftig, und somit immer im richtigen Mittelmaß (nichts zu viel, aber auch nichts zu wenig).

Emilia Galotti, Lessings zweites ›bürgerliches‹ Trauerspiel von 1772, nimmt daher zurück, was *Miss Sara Sampson* inszeniert. Der ›mitleidigste Mensch‹ gilt nicht mehr unbesehen als der ›beste Mensch‹, und allzu große ›Furcht‹ kann durchaus ins Unglück führen: Emilia Galotti lässt sich von ihrem Vater töten, weil sie sich nicht stark genug fühlt, um der Verführung durch den Prinzen zu widerstehen.



⁵⁸ [Lessing, Gotthold Ephraim]: Hamburgische Dramaturgie. ZweyterBand [75. Stück: 19. Januar 1768], S. 178. http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/lessing_dramaturgie02_1767?p=184

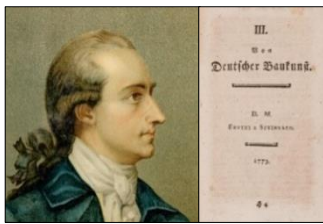
4. Spätaufklärung

Die Rede von einer *Spätaufklärung* – ungefähr mit den 1770er Jahren beginnend – ist seit langem geläufig. Das zuvor gängige Schlagwort *Sturm und Drang* braucht trotzdem nicht verabschiedet zu werden, weil es zwar sachlich enger, gerade deshalb aber auch konkreter ist und insbesondere die entscheidende Absicht der damals jungen Dichter-Generation gut auf den Punkt bringt: die lustvolle Abkehr von allen herkömmlichen Regeln, wie sie namentlich in Frankreich noch immer in Ehren gehalten wurden (der Begriff ›Sturm und Drang‹ leitet sich von einem Schauspiel Friedrich Maximilian Klingers (1752-1831) her, das 1776 erschienen ist und ursprünglich den bezeichnenden Titel *Wirrwarr* tragen sollte).



Aus zweierlei Gründen hat der **Sturm und Drang** 1770 in Straßburg seinen Ausgang genommen: weil Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) und Johann Gottfried Herder (1744-1803) einander dort begegnet sind und weil das an der Grenze zu Frankreich gelegene Straßburg sich durch sein markantestes Bauwerk zugleich als besonders glücklicher Rahmen angeboten hat.

Das im 12. bis 15. Jahrhundert erbaute Münster verkörperte – als Meisterleistung einer vermeintlich *deutschen Gotik* – nicht bloß das ästhetische Gegenmodell zum französischen Klassizismus, sondern zugleich das Versprechen, angesichts eines solchen Musters zur vergangenen Größe künftig wieder zurückfinden zu können.



In seinem Aufsatz *Von deutscher Baukunst* spricht der 24-jährige Goethe diese Herausforderung an: »Und unser aevum?«⁵⁹

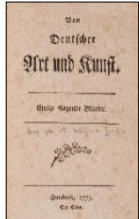
Den Sturm und Drang darf man als Antwort auf diese Frage verstehen: als Versuch, der Gegenwart eine ästhetische Autonomie zurückzugewinnen, die der Kultur-Dominanz Frankreichs wegen verloren gegangen war.

Dementsprechend sind die neuen Schlagworte in bewusstem Überschwang den alten Leitbegriffen entgegengesetzt: An die Stelle verbindlicher *Regeln*, die ein guter Poet zuallererst zu lernen hätte, tritt nun das **Genie**, das schon von Natur aus begeisternd zu dichten weiß und sich deshalb auch souverän über alle Konventionen hinwegsetzen darf. Hinter dieser Opposition von *Genie* und *Regeln* steht der analoge Gegensatz von *Natur* und *Kultur*: Echtes Gefühl soll nicht länger um der gesellschaftlichen Rücksicht willen verfälscht werden, sondern sich vielmehr in seiner Ursprünglichkeit behaupten können.

Jugendliches Ungenügen an Ordnung, an festen Rollenmustern und vor allem an der Zumutung, sich anpassen zu sollen: All das steht im Vordergrund von Johann Gottfried Herders Tagebuch seiner Fahrt zu Schiff von Riga über Kopenhagen ins französische Nantes. Dieses erst postum bekannt gewordene *Journal meiner Reise im Jahr 1769* darf als Gründungsurkunde des **Sturm und Drang** gelesen werden, weil es dessen elementaren Impetus in aller Rückhaltlosigkeit zum Ausdruck bringt:

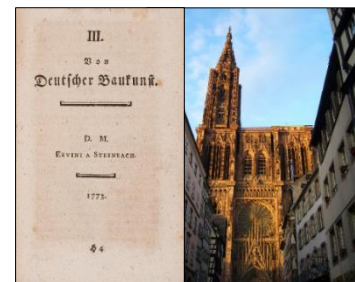
⁵⁹ [Goethe, Johann Wolfgang]: Von Deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach. In: [Herder, Johann Gottfried]: Von Deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Hamburg 1773, S. 121-136, hier S. 134.
http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/herder_artundkunst_1773?p=138

Ich gefiel mir nicht, als Gesellschafter weder in dem Kreise, da ich war; noch in der Ausschließung, die ich mir gegeben hatte. Ich gefiel mir nicht als Schul-lehrer, die Sphäre war mir zu enge, zu fremde, zu unpassend, und ich für sie zu weit, zu fremde, zu beschäftigt. Ich gefiel mir nicht, als Bürger, da meine häusliche Lebensart Einschränkungen, wenig wesentliche Nutzbarkeiten, und eine faule, oft ekle Ruhe hatte. Am wenigsten endlich als Autor, wo ich ein Gerücht erregt hatte, das meinem Stande eben so nachtheilig, als meiner Person empfindlich war. Alles also war mir zuwider.⁶⁰



Dass dieser Widerwille gegen die Ansprüche der bürgerlichen Gesellschaft auf die Zivilisationskritik Jean-Jacques Rousseaus reagiert, ist offensichtlich. Kritik an der zeitgenössischen Zivilisiertheit heißt damals aber zugleich Kritik an der Kultur Frankreichs, und dementsprechend ist an Johann Gottfried Herders Sammlung einschlägiger Programmschriften der antifranzösische Affekt nicht zu übersehen: *Von deutscher Art und Kunst* (1773).

Zu diesen ›fliegenden Blättern‹ gehört insbesondere *Von deutscher Baukunst*, worin Goethe den gewaltigen Eindruck schildert, den er angesichts des Münsters empfunden haben will. Den vermuteten Urheber des Riesenbaus präsentiert er demgemäß als Inbegriff eines musterhaften *Künstlers*: Erwin von Steinbach (der historisch kaum greifbare Erwin dürfte allerdings nur für die West-Fassade des Münsters verantwortlich sein und hat sein Metier wohl in Paris erlernt).



Historische Fakten spielen bei Goethes Erwin-Hymnus sowieso keine Rolle. Wichtig ist ihm allein, den mittelalterlichen Steinmetzen als *deutsches* Genie vorzustellen, an dessen Werk die ursprüngliche Überlegenheit germanischer Kunst über alles Romanische zu beobachten wäre:

[...] das ist deutsche Baukunst, unsre Baukunst, da der Italiäner sich keiner eignen rühmen darf, vielweniger der Franzos.⁶¹

Goethe zielt damit auf die zeitgenössische Ästhetik von Charles Batteux (1713-1780), die unter der Leitidee des *guten* – also gedämpften – Geschmacks eine jegliche Kunst als ›Nachahmung der schönen Natur‹ erklärt und für Hässliches (oder auch nur Extremes) kein Verständnis hat:



Sie wollen euch glauben machen, die schönen Künste seyen entstanden aus dem Hang, den wir haben sollen, die Dinge rings um uns zu verschönern. Das ist nicht wahr!⁶²

Nicht auf *Schönheit* kommt es Goethe (wie allen ›Stürmern und Drängern‹ auch) an, sondern auf die Freiheit, den eigenen Lebensraum nach menschlichen Vorstellungen und damit willkürlich umzuformen, wobei durchaus auch das Nicht-Schöne zu seinem Recht kommen soll. Wichtig ist in diesem Zusammenhang allein, dass die ästhetische Schlüssigkeit einer Gestaltung nicht von deren objektiver Harmonie abhängt, sondern vom zugrundeliegenden Gestaltungswillen. Anstelle des Schönen steht für den jungen Goethe daher das **Charakteristische** im Vordergrund: dass sich ein Mensch in seinen Werken verwirklicht, indem er sie zum Abbild seines individuellen Wesens macht. Der Künstler darf, ja muss daher ein *Genie* sein, das aus seiner *inneren Natur* heraus schafft, ohne sich durch äußerliche Regeln disziplinieren zu lassen.

⁶⁰ Herder, Johann Gottfried: Journal meiner Reise im Jahr 1769. In: Erinnerungen aus dem Leben Joh. Gottfrieds von Herder. Gesammelt und beschrieben von Maria Carolina von Herder, geb. Flachsland. Herausgegeben durch Johann Georg Müller [...]. Erster Theil. Tübingen 1820, S. 425-472, hier S. 425f. https://books.google.ps/books?id=F9V5AAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

⁶¹ [Goethe, Johann Wolfgang]: Von Deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach. In: [Herder, Johann Gottfried]: Von Deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Hamburg 1773, S. 121-136, hier S. 130f. http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/herder_artundkunst_1773?p=134

⁶² [Goethe, Johann Wolfgang]: Von Deutscher Baukunst. D. M. Ervini a Steinbach. In: [Herder, Johann Gottfried]: Von Deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Hamburg 1773, S. 121-136, hier S. 132. http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/herder_artundkunst_1773?p=136

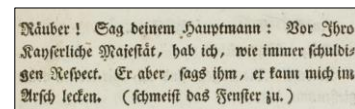
Auf dem Gebiet des Dramas heißt das, den in Deutschland noch kaum bekannten William Shakespeare zum Richtmaß zu nehmen. In seiner Rede auf Shakespeares Namenstag, die er am 14. Oktober 1771 im Frankfurter Elternhaus verlesen lässt, erklärt der junge Goethe – ähnlich wie ungefähr zur gleichen Zeit auch Herder und Jakob Michael Reinhold Lenz – die von den deutschen Aufklärern noch weitgehend akzeptierten Regeln der *doctrine classique* für obsolet, weil sie naturwidrig sein sollen. Insbesondere betrifft das die so lange schon tradierte Verpflichtung auf die *aristotelischen Einheiten* von Ort, Zeit und Handlung. Der Weg ist somit frei hin zu einem dezidiert *ungeregelten* Theater, das sich vielfache Ortswechsel ebenso erlaubt wie über lange Jahre gehende Handlungen und kaum noch die Unterscheidung von Haupthandlung und Nebenhandlung zulässt. Für das poetische Gelingen sorgt nun nicht mehr die Vernunft, da alles Wesentliche sich vielmehr der ungehinderten Einbildungskraft verdankt, und zuallererst gilt es, der *Natur* gerecht zu werden, also gerade auf der Bühne für Lebensunmittelbarkeit zu sorgen.

Prototypisch für dieses neue Theater ist Goethes *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand* (1773), das als Schauspiel in Prosa die herkömmliche Differenz von Tragödie und Komödie programmatisch hinter sich lässt. Das um die Zeit von Martin Luthers Reformation, d. h. im frühen 16. Jahrhundert spielende Drama führt seinen Titelhelden als Repräsentanten einer Werteordnung vor, für die in der frühen Neuzeit kein Platz mehr ist.



Die *Geschichte Gottfriedens mit der eisernen Hand*, wie der Titel der Erstfassung lautet, ist daher die Geschichte eines Niedergangs, der sich vor dem Hintergrund historischer Ereignisse wie der Bauernkriege über Jahrzehnte hinzieht, so unterschiedliche Orte wie Berlichingens Burg, den bischöflichen Palast zu Bamberg oder ein Zigeunerlager im Wald einbezieht und auch eine eindeutige Hauptfigur aufweist, weil Berlichingens Freund/Feind Adelbert von Weislingen quantitativ wie qualitativ weitgehend gleichwertig ist.

Natürlich verdankt sich der Sensationserfolg des *Götz* nicht zuletzt dem groben Regelverstoß, selbst die gröbste Umgangssprache nicht auszuschließen.⁶³



Anfangs erscheint Götz noch im Vollbesitz seiner Kraft und Rolle: Er liegt in Fehde mit dem Bischof von Bamberg und kann den Jugendfreund Adelbert von Weislingen wieder auf seine Seite ziehen. Dessen Verlobung mit Götz' Schwester Maria ist allerdings nicht von Bestand, da Weislingen der Verführung Adelheids von Walldorf erliegt und sich erneut auf die moralisch anrühige Seite des Bischofs schlägt. Götz führt sein Leben als Raubritter fort, wird vom Kaiser mit der Reichsacht belegt, in seiner Burg belagert und gefangengenommen, dann aber gewaltsam befreit. Im letzten Aufzug schließt Götz sich den aufständischen Bauern an, kann deren Brutalität aber nicht beherrschen und wird erneut verhaftet. Ein Femegericht verurteilt Adelheid, die Weislingen vergiften lassen hat, zum Tode, und Götz stirbt im Turm zu Heilbronn. Sein Ideal der *Freiheit* ist damit gründlich dementiert: Berlichingens letzter Trank ist Wasser statt Wein, und zumindest auf Erden kann von Freiheit in seinem Sinn keine Rede mehr sein.



Noch größeren Erfolg hat der junge Goethe in Prosa: Sein Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) macht in ganz Europa Sensation und findet überall Nachahmer. Meist ist dabei übersehen worden, dass der faszinierende Gefühlsüberschwang des im Selbstmord endenden Titelhelden nicht als vorbildhaft dargestellt wird: Goethe führt Werther vielmehr *inhaltlich* in dessen Schwächen und Mängeln vor, und auch *formal* wird die Figuren-Perspektive immer wieder relativiert.

⁶³ [Goethe, Johann Wolfgang]: Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel. 1773, S. 133. http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/goethe_goetz_1773/?hl=Ar%C5%BFch&p=137

Was den zeitgenössischen Lesern zunächst nicht bekannt gewesen sein kann: Goethe verarbeitet im *Werther* eine eigene Liebes-Affäre aus seiner Zeit in Wetzlar 1772 (die Neigung zu der freilich schon verlobten Charlotte Buff (1753-1828), die als ›Lotte‹ in den Roman eingegangen ist) und verschneidet dieses autobiografische Motiv mit der unseligen Lebensgeschichte des Wetzlarer Juristen Karl Wilhelm Jerusalem (1747-1772), der sich Ende Oktober 1772 erschossen hat. In mancher Hinsicht kann Goethes *Werther* daher schon als eine Art Montage-Roman verstanden werden, der authentisches Material in den fiktionalen Text einbaut (Goethe scheut sich auch nicht, Werthers Geburtstag auf den eigenen zu datieren: 28. August).

Wie in jedem anderen Briefroman des 18. Jahrhunderts werden Werthers Briefe, auf die man freilich nie eine Antwort zu lesen bekommt, nicht unvermittelt wiedergegeben. Vielmehr will sie ein nicht weiter charakterisierter *Herausgeber* gesammelt haben, der gegen Ende des Zweiten Teils sogar zum eigentlichen Erzähler wird (und das in der Tat auch werden muss, da Werther sein Sterben nicht selber schildern kann). Diese Herausgeber-Fiktion – für jeden guten Leser seinerzeit leicht durchschaubar – macht die Erzählung von Werthers Schicksalen von vornherein problematisch, indem sie die textinterne Glaubwürdigkeit des Mitgeteilten untergräbt: Der angebliche Herausgeber gesteht nicht bloß ein, die ihm vorliegenden Dokumente gelegentlich verändert zu haben, sondern gibt zumindest die letzte Begegnung Werthers mit Lotte in einer Weise wieder, wie sie unmöglich *authentisch* sein kann.

C. Romantik

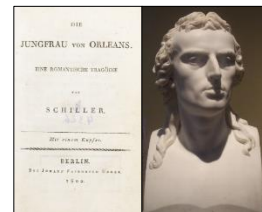
Klassik und *Romantik* sind in der deutschsprachigen Literatur nicht als zwei getrennte Epochen zu verstehen. Es handelt sich vielmehr um *Stil-Varianten*, die für ihr gemeinsames Problem unterschiedliche Lösungen suchen und besser als *Klassizismus* und *Romantizismus* zu benennen wären, damit der übergeordnete Epochen-Begriff unmissverständlich *Romantik* heißen könnte. *Romantik* ist jedenfalls diejenige Bezeichnung, die in der europäischen Literaturgeschichtsschreibung schon immer für die Zeit ab dem späten 18. Jahrhundert verwendet wird, und an diese Praxis lässt sich mit gutem Recht anschließen.

Wenn man so will, dann kann der *Sturm und Drang* als eine Art Auftakt zur Romantik gelten. Schwierig wird es freilich, wenn man nach einem überzeugenden Initiationsereignis für die Großepoche *Romantik* sucht. Besser taugt dafür vielleicht eine Reise statt einer Dichtung: In Goethes beinahe zweijährigem Aufenthalt in Italien 1786-88 kommt das für alle Romantik so elementare Bewusstsein von **Modernität** schlagend zum Ausdruck, d. h. das Wissen, die Antike nicht mehr problemlos zum Muster nehmen zu können. Besonders klar manifestiert sich diese Haltung in Goethes heute so genannten *Römischen Elegien*, die freilich erst nach der Rückkehr in Weimar entstanden sind.

1. Klassizismus vs. Romantizismus

Wie heikel es ist, *Klassisches* von *Romantischem* schlüssig abzugrenzen, zeigt sich an der Gattungsbezeichnung von Friedrich Schillers (1759-1805) *Die Jungfrau von Orleans* (uraufgeführt 1801 und also in der Hochphase dessen, was meist ›Weimarer Klassik‹ genannt wird): ›Eine romantische Tragödie‹.

Romantisch ist diese historisch ausgesprochen freie Dramatisierung des Schicksals der französischen Nationalheldin Jeanne d'Arc (ca. 1412-1431) zum einen, weil Schiller sich *wunderbare*, d. h. fantastische bzw. übernatürliche Motive erlaubt; zum anderen signalisiert das Beiwort ›romantisch‹ den Anspruch, eine *moderne* Tragödie verfasst zu haben, die sich von der antiken Manier entschieden distanziert.



Den elementaren Stil-Gegensatz von *klassisch* und *romantisch* demonstrieren in Weimar sehr augenfällig das **Römische Haus**, in den 1790er Jahren nach Goethes Vorgaben erbaut, und die im nahegelegenen Belvedere schon 1784 errichtete **Künstliche Ruine**.



Das Römische Haus steht als Verkörperung des klassizistischen Ideals von Vollkommenheit in Schlichtheit da: als Grundform ein Quader, durch ionische Säulen an der Vorderfront symmetrisch geschmückt und von einem gleichschenkligen Dreieck als Giebel gekrönt; hinzu kommen das makellose Weiß und die sparsame Verzierung mit antiken Motiven.

Indem sie den Verfall einer mittelalterlichen Burg imitiert, weiß die künstliche Ruine von der geometrischen Regelmäßigkeit des Klassizismus nichts, suggeriert ihren Besuchern aber umso mehr die Stimmung von Vergänglichkeit.



Was die Künstliche Ruine auf emotionale Weise vermittelt, verleugnet aber auch das Römische Haus nicht ganz, sobald man es von hinten betrachtet:



Rückwärts wird offensichtlich, dass sich das Bauwerk auf Säulen stützt, die in grober Manier als *dorisch* ausgewiesen sind: Das Römische Haus erhebt sich in seiner Eleganz über die griechische Archaik. Ihm ist insofern die Geschichtlichkeit der Architektur eingeschrieben, und auch der Klassizismus stellt auf diese Weise sein Bewusstsein von Geschichtlichkeit aus.

Es ist kein Zufall, dass sich – um 1800 wenigstens – die Bildhauerei mit *klassischer* Ästhetik leichter tut als die eher *romantisch* prädestinierte Malerei (die Literatur hingegen scheint in beiden Stilrichtungen sachgerecht arbeiten zu können):



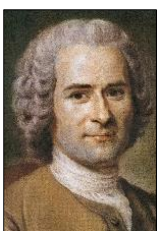
Antonio Canovas *Hebe* von 1796 (Alte Nationalgalerie, Berlin) stellt sich in voller, ganzheitlicher Gegenwart dar: Mit der griechischen Jugend-Göttin ist ein antikes Motiv gewählt, das sich von allen Seiten dem Blick bietet und mit entspannter Schlichtheit beeindruckt, die Betrachter freilich auf Abstand hält, sofern sie die Figur *in toto* wahrnehmen wollen.

Carl Gustav Carus' *Kahnfahrt auf der Elbe bei Dresden* von 1827 (Kunstpalast Düsseldorf) zeigt in Rückenansicht einen Mann und eine Frau bei der Überquerung eines Flusses. Weder sind die Gesichter zu erkennen, noch sieht man das ferne Ziel genau, da alles aus einem Innenraum heraus betrachtet wird, dessen Rahmung die Perspektive zergliedert.



Damit stehen sich **Ideal** und **Fragment** gegenüber: Canovas Göttin verkörpert Harmonie in Präsenz und bedient sich zu diesem Zweck eines mythologischen, daher evident fiktionalen Motivs, während Carus' realitätskonforme Frau am Fenster den Betrachter ins Bild hineinzieht, indem sie seinen Blick über die eigene Schulter hinweg auf die unbestimmte Ferne richtet. Realisiert die Statue insofern das klassizistische Prinzip der **Schönheit**, die sich allerdings nur passiv bestaunen lässt, so das romantizistische Gemälde das **Interesse** der Betrachter, die dadurch zum Mitdenken bzw. Mitempfinden angeregt werden, dass ihnen das Wesentliche vor-enthalten bleibt.

Klassizistisches *Ideal* und romantizistisches *Fragment* reagieren mit stilistisch gegenläufigen Mitteln auf das gemeinsame Problem, für das in erster Linie der Name *Rousseau* steht: die Deutung der menschlichen Lebenswelt als defizitäre ›Zivilisation‹.



Im ersten *Discours* von 1750 hat Rousseau den kulturellen Fortschritt bereits als fatales Verlustgeschäft bezeichnet. Seine zweite Abhandlung von 1755 präzisiert diese Grundidee noch, indem der eigentliche Missstand nun in der Arbeitsteilung erkannt wird:

*Dès qu'il fallut des hommes pour fondre & forger le fer, il fallut d'autres hommes pour nourrir ceux-là.*⁶⁴

Nirgendwo hat man so nachdrücklich und dauerhaft auf diese Zivilisationskritik reagiert wie im deutschsprachigen Bereich. Friedrich Schiller macht in seinen 1795/96 publizierten Überlegungen zur ›ästhetischen Erziehung‹ des Menschen die gleiche Beobachtung:



*Ewig nur an ein einzelnes kleines Bruchstück des Ganzen gefesselt, bildet sich der Mensch selbst nur als Bruchstück aus, ewig nur das eintönige Geräusch des Rades, das er umtreibt, im Ohre, entwickelt er nie die Harmonie seines Wesens, und anstatt die Menschheit in seiner Natur auszuprägen, wird er bloß zu einem Abdruck seines Geschäfts, seiner Wissenschaft.*⁶⁵

⁶⁴ Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes. Par Jean Jacques Rousseau citoyen de Genève. Amsterdam MDCCLV, S. 122 (›Seitdem es bestimmter Menschen zum Schmelzen und Schmieden des Eisens bedurfte, seitdem bedurfte es wiederum anderer Menschen, um jene zu ernähren.‹)

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6240585m/f202.item.texteImage>

⁶⁵ Schiller, Friedrich: Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reyhe von Briefen. In: Die Horen, eine Monatsschrift, von einer Gesellschaft verfaßt und herausgegeben von Schiller. Jahrgang 1795. Erstes Stück. Tübingen 1795, S. 28 [Sechster Brief].

http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/schiller_erziehung01_1795?p=22

Schiller begnügt sich jedoch nicht mit der zivilisationskritischen Diagnose, sondern leitet aus ihr einen Therapie-Ansatz ab. Was im Alltagsleben verloren gegangen ist, das soll umso mehr in der Kunst und durch sie wiedergewonnen werden: die Übereinstimmung des Menschen mit seinem natürlichen Wesen und erst recht die Harmonie zwischen jedem Einzelnen und der Gemeinschaft (wer einem Konzert lauscht, der wird sich in diesem Genuss mit dem gesamten Publikum eins fühlen und keinen kann es stören, dass Andere die gleiche Freude empfinden). Ausgangspunkt aller Romantik ist insofern der namentlich Rousseau geschuldete Gedanke, dass die Neuzeit etwas verloren hat, das der Antike noch natürlich war. Jedenfalls scheinen die Kunstwerke des griechischen Altertums in ihrer Schönheit noch immer zu belegen, dass der Mensch einst mit sich selbst identisch war: nicht zersplittert in die Unterschiede der Berufe und Kenntnisse, sondern eine lebendige Ganzheit.

Die **romantizistische Lösung** geht dahin, diese Differenz von Einst und Jetzt, von Identität und Entfremdung, erst recht ins Zentrum der Kunst zu stellen, um daran den Verlust an Natürlichkeit immer wieder schmerzlich erfahrbar zu machen. Die **klassizistische Lösung** zielt alternativ darauf, die antike Ganzheitlichkeit in neuer Gestalt für die Gegenwart zu retten: Die defizitäre Lebenswelt wird folglich mit dem Ideal konfrontiert, um wenigstens im Medium der Kunst noch einmal *wirklich* machen, was in der Realität sonst nirgendwo mehr möglich ist.

2. Frühromantik

Die (früh)romantische Kritik am Rationalismus der Aufklärung ist als Selbstaufklärung der Aufklärung über ihre eigenen Illusionen zu begreifen. Ohne die Vernunft als solche zu dis-kreditieren, wenden sich namentlich die Brüder Schlegel sowie Friedrich von Hardenberg (Novalis) umso mehr gegen den Absolutheitsanspruch einer Vernunft, die nichts anderes neben sich dulden mag, und weisen sie in die gebührenden Schranken. August Wilhelm Schlegel (1767-1845) hat das zentrale Problem 1802 benannt:

*[Die Aufgeklärten] verkannten durchaus die Rechte der Phantasie, und hätten, wo möglich, die Menschen gern ganz von ihr geheilt.*⁶⁶

Dass diese Einseitigkeit unmenschlich ist, begründet er mit der Ordnung der Natur, in der Tag und Nacht, Hell und Dunkel, ebenso abwechseln wie Wachen und Schlafen, Vernünftigsein und Träumen:



*Auch unser Gemüth theilt sich wie die äußere Welt zwischen Licht und Dunkel, und der Wechsel von Tag und Nacht ist ein sehr treffendes Bild unsers geistigen Daseyns [...]. Der Sonnenschein ist die Vernunft als Sittlichkeit auf das thätige Leben angewandt, wo wir an die Bedingungen der Wirklichkeit gebunden sind. Die Nacht aber umhüllt diese mit einem wohlthätigen Schleyer, und eröffnet uns dagegen durch die Gestirne die Aussicht in die Räume der Möglichkeit; sie ist die Zeit der Träume.*⁶⁷

So wie niemand immerzu nur wach sein kann, so bedürfen wir neben der Vernunft auch der Einbildungskraft, weil ein gesundes Seelenleben allein im Miteinander von Rationalität und Fantasie möglich ist. Diese Überlegung läuft auf eine Rechtfertigung der Künste hinaus, die gleichermaßen auf deren Nützlichkeit baut seitens der Aufklärer des 18. Jahrhunderts, auch wenn Sinn und Zweck der Dichtung nun freilich anders erklärt werden als noch bei Gottsched. Anstatt einer rationalen Einsicht in die Kausalität von Gut und Böse zuzuarbeiten, soll Poesie vielmehr als eine Art Sanatorium wirken, in dem sich *ästhetisch* erfahren lässt, was im alltäglichen Leben zu fehlen scheint: Ganzheitlichkeit und Natürlichkeit. Wie sehr das als Reaktion auf die Zivilisationskritik *à la* Rousseau gemeint ist, geht aus einer Notiz von Novalis (1772-1801) hervor:

*Die Poësie heilt die Wunden, die der Verstand schlägt. Sie besteht gerade aus entgegengesetzten Bestandtheilen – aus erhebender Wahrheit und angenehmer Täuschung.*⁶⁸

Alle Kunst gilt in diesem Zusammenhang als Gegenwelt bzw. als alternativer Erfahrungsraum, der je für einen Augenblick erlaubt, sich in den ursprünglichen Zustand der Identität mit sich selbst und allen anderen zurückzusetzen (oder zumindest diesen Eindruck zu haben):

*Die Natur soll uns aber wieder magisch werden, d. h. wir sollen in allen körperlichen Dingen nur Zeichen, Chiffren geistiger Intentionen erblicken, alle Naturwirkungen müssen uns wie durch höheres Geisterwort, durch geheimnißvolle Zaubersprüche hervorgerufen erscheinen [...].*⁶⁹



Dass die Wissenschaften die Natur entzaubert haben, indem sie ihre Phänomene anhand mathematischer Gesetze erklären, bleibt als wahre Einsicht ins Funktionieren unserer Wirklichkeit

⁶⁶ Schlegel, August Wilhelm: Ueber Litteratur, Kunst und Geist des Zeitalters. Einige Vorlesungen in Berlin, zu Ende des J. 1802, gehalten von A. W. Schlegel. [1803]. In: Schlegel, August Wilhelm: Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Herausgegeben von Georg Braungart. Begründet von Ernst Behler (†) in Zusammenarbeit mit Frank Jolles. Zweiter Band, Erster Teil: Vorlesungen über Ästhetik [1803–1827]. Textzusammenstellung von Ernst Behler (†). Mit einer Nachbemerkung von Georg Braungart. Paderborn – München – Wien – Zürich 2007, S. 197–253, hier S. 236.

⁶⁷ Schlegel, August Wilhelm: Allgemeine Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der Deutschen Litteratur. In: August Wilhelm Schlegels Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Zweiter Teil (1802 – 1803): Geschichte der klassischen Litteratur. Stuttgart 1884, S. 16–94, hier S. 69. <https://archive.org/details/vorlesungenber00schluoft/page/68>

⁶⁸ Novalis: Aus den Fragmenten und Studien. 1799/1800. In: Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Herausgegeben von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München – Wien 1978, S. 751–848, hier S. 814.

⁶⁹ Schlegel, August Wilhelm: Allgemeine Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der Deutschen Litteratur. In: August Wilhelm Schlegels Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Zweiter Teil (1802 – 1803): Geschichte der klassischen Litteratur. Stuttgart 1884, S. 16–94, hier S. 62. <https://archive.org/details/vorlesungenber00schluoft/page/62>

gültig. Gerade deshalb aber darf und muss Kunst sich das Gegenteil erlauben, indem sie ihre Daseinsberechtigung aus der beständigen Rückverzauberung gewinnt, deren Künstlichkeit es jedoch immer bewusst zu halten gilt. Novalis definiert dementsprechend nüchtern, wie *romantische Kunst* vorgeht:

*Romantisieren ist nichts, als eine qualit[ative] Potenzierung. [...] Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisire ich es –*⁷⁰

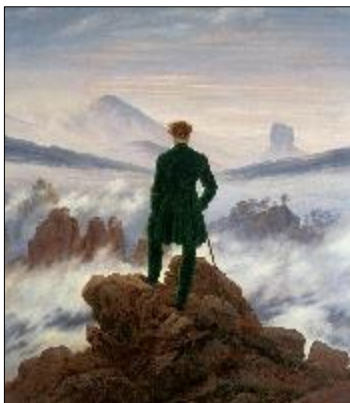
Romantisieren ist insofern als ein Übermalen der Realität zu verstehen, der zwar keine tiefere Bedeutung, doch immerhin gesteigerte Intensität verliehen wird. Speziell in der Poesie kommt dabei eben dasjenige *Wunderbare* zur Geltung, das im Zeichen technischen Fortschritts aus der Lebenswelt verschwunden ist: Märchenhafte Geschichten, die Fantastisches oder Widersinniges erzählen, überhöhen die triviale Realität und bleiben dabei immer als Fiktion evident, die das wahre Leben bereichert, ohne in dessen gewöhnlichen Lauf einzugreifen.

Poesie wird mithin als planvoll *unvernünftiger* Kontrapunkt zur vernünftigen Normalität verstanden, der auf seine Weise eine Ahnung vermittelt von dem, was im Anbeginn aller Dinge einmal gewesen sein soll (in einem hypothetischen Naturzustand vor jedem Aufschwung der menschlichen Geistesvermögen zu immer mehr Zivilisation bzw. Rationalität und Reflexion). Friedrich Schlegel (1772-1829) hat das im Rahmen seines *Gesprächs über die Poesie* (1800) in der ›Rede über Mythologie‹ präzise formuliert:

*Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen [...].*⁷¹

Nicht nur die eigentlichen Schriftsteller sind also *Dichter*, sondern jeder Mensch als solcher, da wir alle jenes ›ursprüngliche Chaos‹ erfahren, sobald wir träumen: *Jeder Mensch ist ein Dichter.*⁷² Auch Novalis hat dieses universale Talent bestätigt⁷³ und darauf hingewiesen, dass ästhetische Kreativität eine natürliche Anlage ist, an der nicht allein ein paar wenige Genies partizipieren. Unabhängig von der Frage, ob jemand ein echtes Werk zu schaffen versteht oder nur Freude daran zu empfinden weiß, gilt gleichermaßen als Definition von Kunst schlechthin:

Poesie = Gemütherregungskunst⁷⁴



Zuallererst kommt es in Poesie, Musik und Malerei auf die sinnliche *Erregung* an und nicht mehr auf Belehrung, Mitleid oder Rührung. Caspar David Friedrichs (1774-1840) *Wanderer über dem Nebelmeer* (ca. 1818, Hamburger Kunsthalle) macht dieses Konzept exemplarisch erfahrbar: *Gemütherregungskunst* heißt nicht, eben diejenigen Gefühle mit- oder nacherleben zu lassen, die bei der dargestellten Figur zu vermuten sind. Da deren abgewandtem Gesicht unmöglich eine bestimmte Regung zu entnehmen ist, müssen die Empfindungen eines jeden Betrachters vielmehr gegenstandslos bleiben: eine abstrakte Nervosität, keine konkrete Emotion.

⁷⁰ Novalis: Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen. 1798. In: Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Herausgegeben von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München – Wien 1978, S. 311-424, hier S. 334.

⁷¹ Schlegel, Friedrich: Rede über die Mythologie [in: Gespräch über die Poesie]. In: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Dritter Band. Berlin 1800, S. 94-112, hier S. 103.

https://reader.digitale-sammlungen.de/fs1/object/display/bsb10858563_00111.html

⁷² Schlegel, Friedrich: Fragmente zur Poesie und Literatur. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Sechzehnter Band. Erster Teil. Mit Einleitung und Kommentar herausgegeben von Hans Eichner. München – Paderborn – Wien – Zürich 1981, S. 106.

⁷³ »Jeder Mensch sollte Künstler seyn. Alles kann zur schönen Kunst werden« (Novalis (d. i. Friedrich von Hardenberg): Glauben und Liebe oder der König und die Königin. In: Jahrbücher der preußischen Monarchie unter der Regierung Friedrich Wilhelms des Dritten. Jahrgang 1798. Zweiter Band: Mai. Junius. Julius. August. Berlin 1798, S. 269-286, hier S. 285). <https://books.google.de/books?id=echfAAAACAAJ&pg=PA431&dq=Jahr%3C%BCcher+der+Preu%3C%9Fischen+Monarchie+1798+zweiter+band&hl=de&sa=X&ved=0ahUKewi6mgbfqOngAhXQaVAKHavZBGH06AEIKDAA>

⁷⁴ Novalis: Aus den Fragmenten und Studien. 1799/1800. In: Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Herausgegeben von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München – Wien 1978, S. 751-848, hier S. 801.

Die romantische Zivilisationskritik rousseauistischer Provenienz beruht auf einem **triadischen Geschichtsmodell**, das die gesamte Kulturentwicklung in drei Phasen teilt:

Was man zu wissen glaubt, weil es die alltägliche Erfahrung bestimmt, ist die Wahrnehmung eines entschiedenen Missstandes in der **Gegenwart**: der Verlust von Natur aufgrund des mittlerweile hochentwickelten Bewusstseins (man weiß sich *als Erwachsener*, sobald man die Kindheit *erinnert*). Indem das Jetzt von einem *Zwiespalt* geprägt sein soll, lässt sich die Idee einer ursprünglichen *Einheit* bequem in die **Vergangenheit** zurückprojizieren und stellt für die **Zukunft** zugleich eine neue *Einheit* in Aussicht. Diese *zweite Natürlichkeit*, die nun gerade der Intellektualität zu verdanken wäre, ist nicht als Rückkehr zu den Ursprüngen gedacht, sondern – im dialektischen Dreischritt – als *Versöhnung von Natur und Reflexion* aus dem erneut gesteigerten Reflexionsvermögen heraus (dieser logische Dreischritt findet sich insbesondere in der einschlägigen Erzählprosa wie etwa E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf*).

Um an dieser Stelle eine kurze Zwischensumme zu ziehen: Romantische Dichtung begreift sich als **Komplettierung der Aufklärung** und bedient sich in diesem Interesse genau derjenigen Verfahren, die den Prinzipien der Aufklärungspoetik zuwiderlaufen: Während die Dichtung der Aufklärung auf möglichste Deckungsgleichheit von Fiktion und Realität gezielt hat, arbeitet die Romantik mit evident unnatürlichen Motiven: Sie lässt **Wunderbares** geschehen und löst die Verwicklungen auf der Handlungsebene oft bewusst nicht auf (geradezu programmatisch in Ludwig Tiecks *Der blonde Eckbert* (1797), wo jeder Versuch einer vernünftigen Entschlüsselung des Rätselhaften das ästhetische Konzept komplett verfehlen müsste).

Hat die Aufklärung ihre Dichtungen nach dem Kausalitätsprinzip organisiert, so lassen die romantischen Dichter der **Einbildungskraft** die Zügel schießen und verzichten strikt auf logische Stimmigkeit, die Hörer, Leser oder Betrachter doch nur immer auf Distanz hält. Romantische Erzählprosa spielt daher bevorzugt bei Nacht, weil die Dunkelheit der Fantasie mehr Spielraum gibt als das Sonnenlicht, in dem alles überdeutlich erscheint, und nicht um die Klarheit des reflektierten Bewusstseins geht es, sondern um traumähnliche Erlebnisse, bei denen man es mit der Verstehbarkeit nicht gar zu genau nehmen darf.

Dazu passt die grundsätzliche Ausrichtung auf **Popularität**: Um sich sachgerecht beeindrucken zu lassen, bedarf es keiner besonderen Gelehrsamkeit oder Kunsterfahrung, da romantische Kunst vielmehr beansprucht, primär nicht intellektuell, sondern emotional zu wirken, und in dieser Hinsicht die Unterschiede zwischen Gebildeten und Ungebildeten nicht groß sind.

Hieraus erklärt sich auch der Name: ›Romantisch‹ meint ursprünglich die jeweilige *Volks-sprache*: d. h. die verschiedenen *romanischen* Sprachen, die sich aus dem Lateinischen heraus entwickelt haben. Als in diesem Sinn *romantisch* können folglich diejenigen Texte gelten, die sich gewissermaßen von selbst verstehen, ohne dass zuvor eine tote Sprache zu erlernen wäre. Allgemeinverständlich sind diese in zweifacher Hinsicht: weil sie in der ›Muttersprache‹ gelesen werden und überdies von Themen handeln, die jedermann kennt und begreift (Liebe und Abenteuer zumeist).

Romantische Kunst ist dennoch nicht trivial organisiert, da sie eine **Rezeption auf zwei Ebenen** erlaubt: entweder naiv-vordergründig oder reflektiert-kenntnisreich. Romantische Kunstwerke sind demgemäß raffiniert konstruiert, und wenn auch vielleicht schon Kinder ihren Spaß daran haben, dann werden Erwachsene noch mehr und Anderes darin entdecken.

Romantische Kunst ist also nicht schlicht oder einfältig, sondern tut nur so *als ob*. Immer bleibt mit **Ironie** zu rechnen, und in dieser Ironie liegt der eigentliche Witz romantischen Denkens und Dichtens verborgen. Wie gründlich sie den gesunden Menschenverstand aushebelt, zeigt sich an einer simplen Notiz Friedrich Schlegels aus den Jahren um 1800: **Ironie ist Pflicht**.⁷⁵ Über diesen drei Worten muss einem schwindlig werden, formulieren sie doch einen logischen Widersinn: Wollte man sich an die Vorschrift halten, dann würde man dagegen verstoßen, da man sie ja gerade ernst nimmt. Wollte man hingegen ironisch reagieren, dann müsste man sich ihr entziehen und würde folglich wiederum gegen das Gebot verstoßen.



Mit der Ironie ist also in der Tat nicht zu spaßen. Sie bietet sich jedoch als das einzige Instrument an, das vor jeder Art totalitären Denkens zuverlässig schützen kann. Friedrich Schlegels Athenäumsfragment Nr. 53 zielt genau auf diese Leistung:

*Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beydes zu verbinden.*⁷⁶

Allein die Ironie ist es, die einen Ausweg aus diesem Dilemma eröffnet, da sie jeglichen Schematismus des Denkens unterläuft und zugesteht, notfalls sogar widersprüchlich zu denken, anstatt sich um unerreichbare Eindeutigkeit zu bemühen.

Romantische Ironie ist daher nicht das, was schon die Antike als *rhetorische* Ironie gekannt hat (man sagt das Gegenteil dessen, was man meint, weil man der Umstände wegen darauf vertrauen darf, trotzdem richtig verstanden zu werden). Romantische Ironie verlangt demgegenüber die konsequente Distanzierung von all dem, was man sagt, tut oder zeigt: »Die Ironie ist eine permanente Parekbase«. ⁷⁷ Als ›permanente Parekbase‹ meint diese Ironie insofern das beständige Zurücktreten hinter sich selbst: dass man alles sofort wieder relativiert und nichts mit vollem Geltungsanspruch formuliert.

Für die Dichtung heißt das mit Novalis: »Ja keine Nachahmung der Natur! Die Poësie ist durchaus das Gegentheil!«⁷⁸ Das, was in einer Erzählung oder in einem Roman auf dem Papier steht, ist nicht das Entscheidende, und schon gar nicht darf man einen romantischen Text realitätskonform verstehen wollen (etwa durch Einfühlung in eine Figur, so wie man sich in lebende Menschen einfühlen kann). Statt die inhaltliche Oberfläche ernst zu nehmen, gilt es vielmehr ironisch zu lesen, um die Texte in ihrer Künstlichkeit zu erfassen: als etwas Gewolltes bzw. Gemachtes und damit als Kontrapunkt zur Wirklichkeit des Lebensalltags.

Vor diesem Hintergrund hat Friedrich Schlegel im *Athenaeum* mehrfach skizziert, was unter *romantischer* Poesie zu verstehen ist. Anhand dieser sich wechselseitig ergänzenden Charakterisierungen kann ebenso leicht wie überzeugend festgestellt werden, ob es sich bei einem literarischen Werk um genuin *romantische* Dichtung handelt oder nicht.

*Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie.*⁷⁹

Zugrunde liegt dieser Bestimmung zweierlei: 1) Im Unterschied zur Dichtung des klassischen Altertums, die ein für alle Mal gegeben ist, unterliegt die Dichtung der Neuzeit dem beständigen Wandel. Was in der Antike also die *eine* Vollkommenheit präserter Schönheit gewesen ist, das

⁷⁵ Schlegel, Friedrich: Fragmente zur Poesie und Literatur. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Sechzehnter Band. Erster Teil. Mit Einleitung und Kommentar herausgegeben von Hans Eichner. München – Paderborn – Wien – Zürich 1981, S. 124.

⁷⁶ Schlegel, Friedrich: Athenäumsfragment Nr. 53. In: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Ersten Bandes Zweytes Stück. Berlin 1798, S. 15. https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10858561_00203.html

⁷⁷ Schlegel, Friedrich: Philosophische Lehrjahre 1796-1806 nebst philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796-1828. Erster Teil. Mit Einleitung und Kommentar herausgegeben von Ernst Behler. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Achtzehnter Band. München – Paderborn – Wien – Zürich 1963, S. 85.

⁷⁸ Hardenberg, Friedrich von: Brief an den Bruder Karl von Hardenberg, Ende März 1800. In: Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Herausgegeben von Hans-Joachim Mahl und Richard Samuel. Band 1: Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe. Herausgegeben von Richard Samuel. München – Wien 1978, S. 737.

⁷⁹ Schlegel, Friedrich: Athenäumsfragment Nr. 116. In: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Ersten Bandes Zweytes Stück. Berlin 1798, S. 28. https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10858561_00216.html

kann für die romantische Neuzeit bestenfalls noch im Streben nach solcher Idealität bestehen: Der Weg ist insofern schon das Ziel.

2) Als ›Universalpoesie‹ überschreitet die romantische Dichtung *per se* die konventionalisierten Grenzen, woraus sich z. B. die Gattungsmischung in Romanen erklärt, in die Lyrik ebenso eingestreut werden darf wie z. B. ein dramatischer Abschnitt. Damit ist es aber nicht genug, weil ›Universalpoesie‹ auch heißt, Kunst nicht auf Kunst zu beschränken. Sie ist in diesem Sinn kein isolierter Bereich neben den Wissenschaften oder Handwerken, sondern greift auf alle Bereiche menschlicher Kultur über und zielt auf eine generelle Ästhetisierung der Lebenswelt. Friedrich Schlegels Athenäumsfragment Nr. 238 beschreibt des Weiteren genau, wie romantische Dichtung funktioniert:

Es giebt eine Poesie, deren Eins und Alles das Verhältniß des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte. [...] So wie man aber wenig Werth auf eine Transcendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Producirende mit dem Produkt darstellte, und im System der transcendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transcendentalen Denkens enthielte: so sollte wohl auch jene Poesie [...] in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie seyn.⁸⁰

Der Begriff der **Transzendentalpoesie** reagiert auf Immanuel Kants *Kritik der reinen Vernunft* von 1781, wo Kant nach den ›Bedingungen der Möglichkeit von Erfahrung‹ gefragt und zur Antwort gegeben hat, dass die Formen aller Erfahrung *a priori* gegeben seien (also angeboren sind): Wir können unsere Realität gar nicht anders wahrnehmen als in den Kategorien von Raum und Zeit.

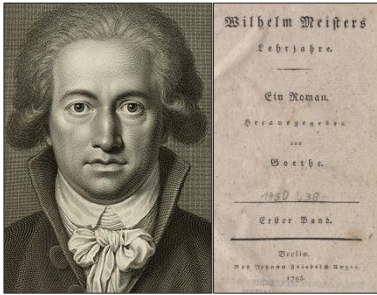
In Analogie dazu meint *Transzendentalpoesie* dasjenige Dichten, das in sich selbst bereits die **Bedingungen der Möglichkeit von Dichtung** reflektiert: Ein transzendentalpoetischer Text stellt insofern immer auch mit dar, wie er zustande gekommen ist, und präsentiert sich folglich nicht allein als Poesie, sondern zugleich als deren Selbstbeobachtung und Selbstkommentar (als ›Poesie der Poesie‹). Dieses Prinzip erklärt nicht zuletzt, warum es in der romantischen Erzählliteratur so viele Künstler bzw. Dichter als Hauptfiguren gibt, da diese ganz zwanglos dafür sorgen, dass die Entstehung eines Textes diesem selbst zum Thema wird. Am besten gelingt das in der ohnehin komplexen Gattung des **Romans**, der nicht zufällig so heißt, sondern sein Hauptmerkmal der *Popularität* im Namen trägt.

Romane haben oft als minderwertige Literatur gegolten, weil sie leichter zu lesen sind als die tradierte Epik in metrisch-gebundener Sprache. Sie kennen seit jeher auch kaum andere Themen als Abenteuer und Liebe und präsentieren sich dabei als eine offene Form, die sämtlichen Arten von Dichtung Raum gibt. Nicht zuletzt in dieser Formenmischung ist eine der Eigenheiten zu sehen, die den *romantischen* Roman über den Gattungsstandard der Aufklärungsepoche hinausführt.

Die scheinbar tautologische Definition in Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie* von 1800, der Roman sei ein »romantisches Buch«,⁸¹ bezeichnet daher exakt, worauf es ankommt: dass ein Roman gelesen wird (und nicht vorgespielt oder vorgesungen), dass er von beiden Buchdeckeln zu einem Ganzen gemacht wird und dass es in ihm *romantisch* zugeht, d. h. auf allgemeinverständliche Weise spannend.

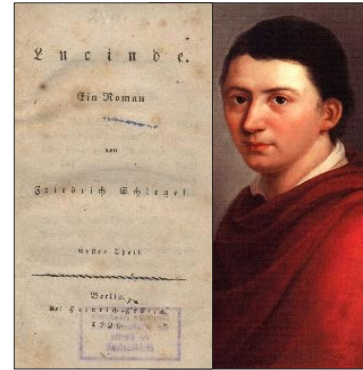
⁸⁰ Schlegel, Friedrich: Athenäumsfragment Nr. 238. In: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Ersten Bandes Zweytes Stück. Berlin 1798, S. 64f.
<https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/goToPage/bsb10858561.html?pageNo=252>

⁸¹ Schlegel, Friedrich: Brief über den Roman. In: Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Dritter Band. Berlin 1800, S. 112-128, hier S. 123.
http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/schlegel_athenaeum_1800?p=131



Die Romane der deutschen Frühromantik beziehen sich bei allen Unterschieden stets auf ein gemeinsames Referenzwerk: Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96 in vier Bänden erschienen). Das Besondere daran streicht Friedrich Schlegels ehrgeizige Rezension *Über Goethe's Meister* (1798) heraus: dass es hier gelungen ist, in Prosa Poesie zu schaffen, d. h. dem Verzicht auf metrische Gebundenheit zum Trotz sprachliche Schönheit hervorzubringen.

Friedrich Schlegels einziger Roman *Lucinde* (1799) schließt an Goethes *Lehrjahre* an, überbietet das Muster aber nicht zuletzt in der Indiskretion, Intimitäten aus dem Zusammenleben mit einer verheirateten Frau preiszugeben: Dorothea Veit, geb. Brendel Mendelssohn, 1764-1839).



Wie es der eigenen Poetik des planvollen Verwirrens entspricht, erzählt Friedrich Schlegel in *Lucinde* keine in sich geschlossene Geschichte: Der Roman ist aus thematisch-formal heterogenen Abschnitten zusammengesetzt, die es den Lesern überlassen, sich einen Reim, auf das Ganze zu machen.

Zum Mittelstück dient allerdings eine autobiografische Erzählung, die explizit auf *Wilhelm Meisters Lehrjahre* verweist: ›Lehrjahre der Männlichkeit‹. In stilisierter Form schildert der jüngere Schlegel darin sein Erwachsenwerden, das erst in der skandalösen Verbindung des *alter ego* Julius mit Lucinde (einer Künstlerin) gelungen sein soll. Dem Konzept der *Transzendentalpoesie* gemäß legt der einleitende Widmungsbrief von Julius an Lucinde offen, worin die konkreten Möglichkeitsbedingungen dieses Romans angeblich bestanden haben:

*Ich gebrauche also mein unbezweifeltes Verwirrungsrecht und setze oder stelle hier ganz an die unrechte Stelle eines von den vielen zerstreuten Blättern, die ich aus Sehnsucht und Ungeduld, wenn ich dich nicht fand, mit den ersten den besten Worten anfüllte oder verdarb, und die du Gute, ohne daß ich es wußte, sorgsam bewahrtest.*⁸²

Am eindringlichsten lässt sich das romantische, daher ironisch-geistreiche Schreibprinzip im Prolog beobachten, in dem das Autor-Ich als ›Vater‹ auftritt, der sich an seinen ›Sohn‹ wendet:

Mit der Erwähnung des Schwans, der sich an Leda Schoß schmiegt, ohne ihn zu verletzen, zwingt Friedrich Schlegel in beinahe obszöner Manier die klassische Mythologie mit der christlichen Bilderwelt zusammen: Zum einen ruft er den in Ovids *Metamorphosen* ausgestalteten Mythos von der Schwängerung der spartanischen Königin Leda durch Zeus auf, der sich ihr in Gestalt eines Schwans genähert hat. Wenn es in *Lucinde* aber heißt, der Schwan wolle Leda Schoß nicht verletzen, dann spielt das zum anderen auf die unbefleckte Empfängnis Mariens an, die auf Gemälden oft ebenfalls unter Beteiligung eines weißen Vogels geschieht: einer Taube, die für den Heiligen Geist steht und die Mythen um Leda und Maria in ihrer Struktur-Gleichheit erkennen lässt.

Aber was soll mein Geist seinem Sohne geben, der gleich ihm so arm an Poesie ist als reich an Liebe?
Nur ein Wort, ein Bild zum Abschiede: Nicht der königliche Adler allein darf das Gefäch der Raben verachten; auch der Schwan ist stolz, und nimmt es nicht wahr. Ihn kümmert nichts, als daß der Glanz seiner weißen Fittiche rein bleibe. Er sinnt nur darauf, sich an den Schooß der Leda zu schmiegen, ohne ihn zu verletzen; und alles was sterblich ist an ihm, in Gefänge auszuhauen.

Die Dreifaltigkeit ist damit komplett: Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* erscheint als der *Sohn*, dessen unbefleckte, weil unkörperliche Zeugung dem *Heiligen Geist* zu verdanken ist, sodass sich der Autor nicht weniger als die Rolle *Gottvaters* anmaßt.

⁸² [Schlegel, Friedrich]: *Lucinde*. Ein Roman von Friedrich Schlegel. Erster Theil. Berlin 1799, S. 14f. http://www.deutschertextarchiv.de/book/view/schlegel_lucinde_1799/?hl=und&p=19

3. Klassizismus

Was die ästhetischen Besonderheiten des Klassizismus (als Stilvariante von Romantik) ausmacht, führt Johann Heinrich Tischbeins berühmtes Gemälde *Goethe in der Campagna* vor Augen, das während Goethes zweitem Rom-Aufenthalt 1787/88 entstanden ist und heute im Städel Museum Frankfurt/M. gezeigt wird. Zwei Seltsamkeiten fallen daran auf:



Das linke Bein ist bei weitem zu lang, und der Oberkörper hält sich in naturwidriger Weise gerade. Aus *anatomischer* Warte liegt mithin eine missglückte Darstellung vor, deren ›Fehler‹ jedoch *stilistisch* zu rechtfertigen sind: Vom Hut links oben zur Fußspitze rechts unten ließe sich eine harmonische Diagonale ziehen, und die lotrechte Brust bildet mit den Schultern einen rechten Winkel.

Diese geometrisch-rational motivierte Überbietung der Natur hat ihre Erklärung nicht zuletzt an einer Kunsterfahrung Goethes. In der vor 1750 entstandenen Villa Palagonia unweit von Palermo ist alles bewusst verzerrt angelegt:

Auch wenn die meisten Zumutungen seitdem verschwunden sind, lassen die aus menschlichen und tierischen Formen zusammengewürfelten Grottesken auf der Ummauerung noch heute erahnen, wie sehr diese Fantasien im sizilianischen Barockstil den guten Geschmack einst provoziert haben müssen.



In der Beschreibung seines Besuchs in der sog. Villa dei Mostri (›Villa der Ungeheuer‹) am 9. April 1787, macht Goethe deutlich, wie sehr der ästhetische Abscheu hier ethisch motiviert ist:

*Das Widersinnige einer solchen geschmacklosen Denkart zeigt sich aber im höchsten Grade darin, das die Gesimse der kleinen Häuser durchaus schief nach einer oder der andern Seite hinhängen, so daß das Gefühl der Wasserwaage und des Perpendikels, das uns eigentlich zu Menschen macht und der Grund aller Eurythmie ist, in uns zerrissen und gequält wird.*⁸³

Noch einmal zum Hintergrund: Was sich im späten 18. Jahrhundert als historisches Bewusstsein herausgebildet hat, ist namentlich die Einsicht, als *Gegenwart* der Antike auf immer fernzustehen. Die **Frühromantiker** um die Brüder Schlegel und Novalis haben daraus die Schlussfolgerung gezogen, entschieden *modern* sein zu wollen, d. h. nach *klassischer Schönheit* nicht einmal mehr zu streben. Der **Weimarer Klassik** liegt demgegenüber der Anspruch zugrunde, wenigstens in der Schönheit von Kunstwerken noch Realität sein zu lassen, was in der Lebenswelt bestenfalls sentimentale Erinnerung ist. Diesen Anspruch haben Friedrich Schiller und Johann Wolfgang Goethe zwischen 1794 und 1805 (Schillers Todesjahr) weniger durch eigene Werke als durch Programmschriften und Preisausschreiben für bildende Künstler als Norm durchzusetzen versucht.



Genau genommen, handelt es sich bei der *Weimarer Klassik* um ein elitäres Projekt, das Schiller und Goethe (gemeinsam mit wenigen Mitstreitern wie Wilhelm von Humboldt) als **ästhetische Konterrevolution** gegen den populären, in aufklärerischer Tradition auf Natur-Ähnlichkeit insistierenden Geschmack betrieben haben.

⁸³ Aus meinem Leben. Von Goethe. Zweyter Abtheilung Zweyter Theil. Stuttgart und Tübingen 1817, S. 180f.
<https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/3780130874/188/>

Demgemäß betont Friedrich Schiller im Vorwort zum Trauerspiel *Die Braut von Messina* (1803), dass es ihm vor allem darauf ankomme, dem »Naturalism in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären«.⁸⁴ Zu diesem Zweck lässt er in Anlehnung an die Tragödie der alten Griechen wieder »Chöre« auftreten: ein rhythmisch strukturiertes Sprechen im Kollektiv, das evident *unnatürlich* ist, weil man im Alltag nun einmal nicht so redet.

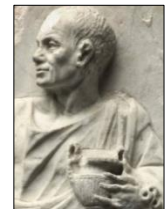


Schiller weiß, dass diese strikte Stilisierung dem Mehrheitsgeschmack in jeder Hinsicht zuwiderläuft. Seine Theater-Experimente mit Goethe sind demzufolge polemisch angelegt, um die banausischen Erwartungen der Theatergänger entschieden zu brüskieren. Zugleich soll deutlich werden, dass nur *Genies* in der Lage sind, echte Kunst zu schaffen:

*Das einzige Verhältniß gegen das Publicum, das einen nicht reuen kann, ist der Krieg, und ich bin sehr dafür, daß auch der Dilettantism mit allen Waffen angegriffen wird.*⁸⁵

Im Gegensatz zur Frühromantik, die strikt auf Allgemeinverständlichkeit zielt und die Kluft zwischen Künstler und Konsumenten nach Möglichkeit überspielen will, heben die Weimarer Klassiker diese Differenz umso mehr hervor und behandeln die Kunstliebhaber insofern wie Schüler, die ihren Geschmack an ausgewiesenen Autoritäten zu schulen haben.

Die einschlägigen Stil-Prinzipien lassen sich – wie in jedem *Klassizismus* – auf die in Versen verfasste *Ars poetica* des Horaz (Quintus Horatius Flaccus, 65-8) zurückführen: Allem übergeordnet ist dort die »Vernünftigkeit« des Schreibens,⁸⁶ das folglich nach einem »gebildeten« Autor (*poeta doctus*) verlangt, der sich der *Regeln* immer bewusst ist. Weil diese Vorgaben als zeitlos wahr aufgefasst werden, kann die Kunst der Griechen auch heute noch zum *Muster* dienen.⁸⁷



Wichtigste Eigenschaft dieser antiken Werke ist ihre **Ganzheitlichkeit**:⁸⁸ eine Geschlossenheit, wie sie insbesondere der Plastik eignet. In diesem Interesse kommt es darauf an, stets das **Maß** zu wahren und nichts Grässliches⁸⁹ auf der Bühne zu zeigen (das muss im Theater notfalls hinter der Szene geschehen und durch Botengericht oder Mauerschau in abgeschwächter, gedämpfter Weise präsentiert werden). Für das Theater bedeutet das eine vorsichtige Rückkehr zu den französischen Konventionen des 17. Jahrhunderts, insbesondere zu den vom Sturm und Drang bekämpften *aristotelischen Einheiten*, die in der Poetik des Aristoteles nur indirekt erwähnt sind und erst von Dramentheoretikern des 16./17. Jahrhunderts als Gesetz formuliert wurden.

Wichtigster Wegbereiter des Weimarer *Neuklassizismus* ist Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), dessen *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (1755) nur die griechische Kunst als Richtmaß zulassen:⁹⁰ »Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten«.⁹¹



⁸⁴ Schiller, Friedrich: Ueber den Gebrauch des Chors in der Tragödie. In: *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brüder*, ein Trauerspiel mit Chören von Schiller. Tübingen 1803, S. III-XIV, hier S. VIII.

https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10119242_00012.html

⁸⁵ Friedrich Schiller an Johann Wolfgang Goethe, 25. 6. 1799. In: Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805. Fünfter Theil vom Jahre 1799 und 1800. Stuttgart und Tübingen 1829, S. 89f., hier S. 89.

https://books.google.de/books?id=2GwHAAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

⁸⁶ »scribendi recte sapere est et principium et fons« (v. 309) / »Dichtung rechter Art hat in gesunder Klarheit ihren Grund und Ursprung« (Quintus Horatius Flaccus: *De arte poetica* / *Das Buch von der Dichtkunst*. In: Horaz: *Sämtliche Werke*. Lateinisch und deutsch. Teil II: *Sermones und Epistulae* übersetzt und zusammen mit Hans Färber bearbeitet von Wilhelm Schöne. München 11/1993 (Sammlung Tusculum), S. 538-575, hier S. 558/559).

⁸⁷ »vos exemplaria Graeca / nocturna versate manu, versate diurna« (v. 268f.) / »Nehmt ihr euch zu Mustern die Griechen: nehmt sie zu jeder Zeit zur Hand, bei Tag und Nacht« (Quintus Horatius Flaccus: *De arte poetica* / *Das Buch von der Dichtkunst*. In: Horaz: *Sämtliche Werke*. Lateinisch und deutsch. Teil II: *Sermones und Epistulae* übersetzt und zusammen mit Hans Färber bearbeitet von Wilhelm Schöne. München 11/1993 (Sammlung Tusculum), S. 538-575, hier S. 558/559).

⁸⁸ »denique sit quodvis, simplex dumtaxat et unum« (v. 23) / »Kurz und gut, erschaffe, was du willst; nur sei es einartig und aus einem Guß« (Quintus Horatius Flaccus: *De arte poetica* / *Das Buch von der Dichtkunst*. In: Horaz: *Sämtliche Werke*. Lateinisch und deutsch. Teil II: *Sermones und Epistulae* übersetzt und zusammen mit Hans Färber bearbeitet von Wilhelm Schöne. München 11/1993 (Sammlung Tusculum), S. 538-575, hier S. 540/541).

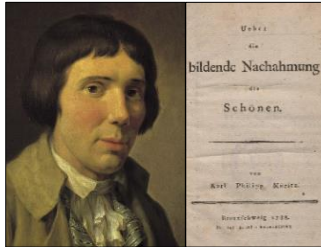
⁸⁹ »ne pueros coram populo Medea trucidet / aut humana palam coquat exta nefarius Atræus« (v. 185f.) / »Nicht darf vor allem Volk Medea ihre Kinder schlachten; nicht darf der grausige Atræus Menschenfleisch auf offener Bühne kochen« (Quintus Horatius Flaccus: *De arte poetica* / *Das Buch von der Dichtkunst*. In: Horaz: *Sämtliche Werke*. Lateinisch und deutsch. Teil II: *Sermones und Epistulae* übersetzt und zusammen mit Hans Färber bearbeitet von Wilhelm Schöne. München 11/1993 (Sammlung Tusculum), S. 538-575, hier S. 552/553).

⁹⁰ »Der gute Geschmack, welcher sich mehr und mehr durch die Welt ausbreitet, hat sich angefangen zuerst unter dem Griechischen Himmel zu bilden« ([Winckelmann, Johann Joachim]: *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*. 1755, S. 1).

<https://www.e-rara.ch/zuz/content/zoom/14372271>

⁹¹ [Winckelmann, Johann Joachim]: *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*. 1755, S. 8.

Was griechische Schönheit im Besonderen ausmacht, hat Winckelmann in die Formel *edle Einfalt und stille Größe*⁹² gefasst und als Leitkonzept seines neuen Klassizismus propagiert, der sich nicht als Imitation bzw. Wiederholung des einstigen Griechentums versteht, sondern als dessen *moderne* Überbietung: indem die Kunst des Altertums als Form-Referenz gilt, die unter den Bedingungen der Gegenwart allerdings umzudeuten ist.



Die *kunstphilosophischen* Konsequenzen aus Winckelmanns *kunsthistorisch* motivierten Anregungen zieht Karl Philipp Moritz (1756-1793), als er – aufgrund von Gesprächen mit Goethe und dessen Künstlerfreunden in Rom – seine Gedanken über die ›bildende Nachahmung des Schönen‹ formuliert und damit die theoretischen Grundlagen der Weimarer Klassik entwickelt, die aus gutem Grund als **Autonomie-Ästhetik** bezeichnet wird.

Ausgangspunkt ist die Idee, dass alle Kunst sich darin von allen sonstigen Bereichen menschlicher Lebenspraxis unterscheidet, dass sie, indem sie Schönheit hervorbringt, von jeder Verpflichtung auf Zwecke bzw. Nützlichkeit befreit ist:

*Wir können also das Schöne im Allgemeinen auf keine andere Weise erkennen, als in so fern wir es dem Nützlichen entgegenstellen und es davon so scharf wie möglich unterscheiden.*⁹³

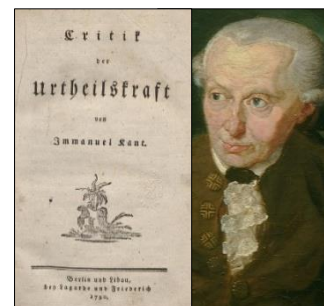
Schönheit wird demzufolge als das definiert, was nicht nützlich zu sein braucht, ohne deshalb schon unsinnig oder wertlos zu sein. Ein schönes Kunstwerk legitimiert sich vielmehr dadurch in seiner Besonderheit, dass es – im Unterschied zu bloßem Tand – zwar unnützlich ist, dennoch aber eine Ganzheitlichkeit demonstriert, die es als *in sich sinnvoll* konzipiert erkennen lässt. Demzufolge bildet jedes schöne Kunstwerk ein aus harmonisch zusammenspielenden Teilen bestehendes *Ganzes*, das als organische Einheit erscheint:

*Zu dem Begriff des Schönen, welches uns daraus entsprungen ist, dass es nicht nützlich zu sein braucht, gehört also noch, dass es nicht nur oder nicht sowohl, ein für sich bestehendes Ganze wirklich sei, als vielmehr nur wie ein für sich bestehendes Ganze, in unsre Sinne fallen, oder von unsrer Einbildungskraft umfasst werden könne.*⁹⁴

In der wahren Kunst übertrifft sich die Natur also gewissermaßen selbst, indem durch Menschen etwas möglich wird, was die Natur sonst nicht hervorbringen kann:

*Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers, ist daher im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur; welches das noch mittelbar durch die bildende Hand des Künstlers nacherschafft, was unmittelbar nicht in ihren großen Plan gehörte.*⁹⁵

Zwei Jahre später hebt Immanuel Kant (1724-1804) dieses Konzept auf das Niveau seiner *Transzendentalphilosophie*. Begrifflich weit präziser als Moritz' *Bildende Nachahmung* definiert die *Critik der Urtheilskraft* das ›Wohlgefallen‹ am Schönen als **interesselos**:⁹⁶ Mit der Freude am Schönen sei kein Wunsch verbunden, den jeweiligen Gegenstand exklusiv zu besitzen (kein Haben-Wollen also!), worin sich die Werke der Kunst ganz grundsätzlich von anderen Objekten des Wohlgefallens wie Reichtum oder Macht unterscheiden.



<https://www.e-rara.ch/zuz/content/zoom/14372272>

⁹² »Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Grösse, so wohl in der Stellung als im Ausdruck So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele« (Winckelmann, Johann Joachim): Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst. 1755, S. 19).

<https://www.e-rara.ch/zuz/content/zoom/14372289>

⁹³ Ueber die bildende Nachahmung des Schönen. von Karl Philipp Moritz. Braunschweig 1788, S. 15.

http://www.deutscheextarchiv.de/book/view/moritz_nachahmung_1788?p=21

⁹⁴ Ueber die bildende Nachahmung des Schönen. von Karl Philipp Moritz. Braunschweig 1788, S. 17.

http://www.deutscheextarchiv.de/book/view/moritz_nachahmung_1788?p=23

⁹⁵ Ueber die bildende Nachahmung des Schönen. von Karl Philipp Moritz. Braunschweig 1788, S. 19.

http://www.deutscheextarchiv.de/book/view/moritz_nachahmung_1788?p=25

⁹⁶ »Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurtheil bestimmt, ist ohne alles Interesse« ([Kant, Immanuel]: Critik der Urtheilskraft. Berlin und Libau 1790, S. 5).

Die Sphäre der Kunst bildet insofern einen eigengesetzlichen, *autonomen* Bereich, der sich dem von Rivalität bestimmten Alltag entzieht. In Übereinstimmung mit Karl Philipp Moritz, dessen Namen die *Critik der Urtheilskraft* freilich nicht kennt, definiert Kant das Schöne zudem als ›Zweckmäßigkeit ohne Zweck‹⁹⁷ und geht immerhin darin über Moritz hinaus, dass er das Schöne als **Symbol der Sittlichkeit**⁹⁸ erläutert: Sittlichkeit setzt Uneigennützigkeit voraus und verweigert sich daher jeglicher Zweck-Orientierung. Weil die Werke der schönen Kunst – in der Ganzheitlichkeit ihrer Gestaltung – nun aber ebenso organisiert sind wie wahrhaft *sittliche* Handlungen, können sie deren Logik mithin augenfällig machen. Schönheit und Moralität, Ästhetik und Ethik bilden somit zwei Seiten ein und desselben Ideals.

Johann Wolfgang Goethe hat in Beiträgen zur kurzlebigen Kunstzeitschrift *Propyläen* die Besonderheit künstlerischer Gestaltung als Übersteigerung des Normalen definiert, die aber nicht bis ins Widernatürliche führen dürfe: »*übernatürlich, aber nicht aussernatürlich*«. ⁹⁹ Schönheit entstehe vielmehr in der Umformung des Natürlichen nach vernünftigen Prinzipien und beruhe daher auf einer Stilisierung im Interesse größerer Ordnung.



Kein Kunstwerk darf sich demzufolge mit Empirie verwechseln lassen, sondern muss seine Artifizialität deutlich zu erkennen geben und eine eigenständige Welt neben der realen ausbilden, indem es die interne Geschlossenheit seiner Gestaltung sinnfällig macht.

*Jedes Kunstwerk muß sich als ein solches anzeigen, und das kann es allein durch das, was wir sinnliche Schönheit oder Anmuth nennen. Die Alten, weit entfernt von dem modernen Wahne, daß ein Kunstwerk dem Scheine nach wieder ein Naturwerk werden müsse, bezeichneten ihre Kunstwerke als solche, durch gewählte Ordnung der Theile, sie erleichterten dem Auge die Einsicht in die Verhältnisse durch Symmetrie, und so ward ein verwikeltes Werk faßlich.*¹⁰⁰

Die Prinzipien klassizistischer Stilisierung (namentlich die Verpflichtung auf Symmetrie) hat Goethe am glücklichsten in *Iphigenie auf Tauris* zur Geltung gebracht. Das ›Schauspiel‹ – auf dem Indifferenzpunkt also von Tragödie und Komödie konzipiert – ist (analog zu *Torquato Tasso*, 1790) *tout à fait selon les règles*¹⁰¹ konzipiert, wie Goethe in einer viel späteren Notiz kommentiert: Streng befolgt es die von der Theater-Klassik Frankreichs ausgebildeten Regeln und unterzieht diese zugleich einer Aktualisierung im Geist der Aufklärung.



Die klassische bzw. klassizistische Version von *Iphigenie auf Tauris* ist in den ersten Monaten der Italienreise entstanden und 1787 veröffentlicht worden: Die rhythmische Prosa der Erstfassung von 1779 hat jetzt *Blankversen* Platz gemacht, wie sie später vor allem auch Schiller bei seinen klassizistischen Theaterstücken verwenden sollte.

Allein an dieser Verwendung des – von Shakespeare her bekannten – Blankverses zeigt sich bereits, was die *Weimarer Klassik* im Spannungsfeld von Antike und Moderne auszeichnet: Der Rückgriff auf gebundene Sprache geschieht nicht in der originalen Form etwa des jambischen Trimeters, sondern in dessen neuzeitlicher Variation als fünfhebiger Jambus (genuin *antik* ist am Blankvers eigentlich nur der Verzicht auf den Reim, von der die antike Dichtung noch nichts wusste).

http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/kant_urtheilskraft_1790?p=69

⁹⁷ »Schönheit ist Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zwecks an ihm wahrgenommen wird.« ([Kant, Immanuel]: *Critik der Urtheilskraft*. Berlin und Libau 1790, S. 60).

http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/kant_urtheilskraft_1790?p=124

⁹⁸ »§. 59. | Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit.« ([Kant, Immanuel]: *Critik der Urtheilskraft*. Berlin und Libau 1790, S. 251).

http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/kant_urtheilskraft_1790?p=315

⁹⁹ Goethe, Johann Wolfgang: Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke. In: *Propyläen*. Eine periodische Schrift herausgegeben von Goethe. Ersten Bandes Erstes Stück. Tübingen 1798, S. 55-65, hier S. 64.

https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10573925_00120.html

¹⁰⁰ Goethe, Johann Wolfgang: Ueber Laokoon. In: *Propyläen*. Eine periodische Schrift herausgegeben von Goethe. Ersten Bandes Erstes Stück. Tübingen 1798, S. 1-19, hier S. 4.

https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10573925_00060.html

¹⁰¹ Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Vierzig Bände. Herausgegeben von Hendrik Birus u. a. Abteilung I. Band 5: Johann Wolfgang Goethe. Dramen 1776-1790. Unter Mitarbeit von Peter Huber herausgegeben von Dieter Borchmeyer. Frankfurt/M. 1988 (Bibliothek deutscher Klassiker 32), S. 1027f.

Anders als Friedrich Schiller, der anstelle klassischer Mythen neuzeitliche Historien wie das Schicksal der schottischen Königin Maria Stuart inszeniert, greift Goethe in *Iphigenie auf Tauris* einen Hauptstoff der attischen Tragödie auf und modifiziert ihn nach ästhetisch-ethisch modernen Vorstellungen. Wie sich sein *Schauspiel* zu den *Tragödien* der Antike verhält, illustriert der Vergleich des dorischen Parthenon (5. Jh. v. Chr.) auf dem Burgberg von Athen mit der Renaissance-Eleganz von Andrea Palladios Villa Rotonda (1566-69) nicht weit vom norditalienischen Vicenza, die Goethe genau zu der Zeit eingehend besichtigt hat, während der er seine *Iphigenie* klassizistisch umschrieb. Oder anders gesagt: Für *Iphigenie auf Tauris* ist Jean Racine (1639-1699) weit stilbildender gewesen als Euripides (480?–406), dem die originäre Ausprägung des Mythos um ›Iphigeneia bei den Taurern‹ zu verdanken ist.



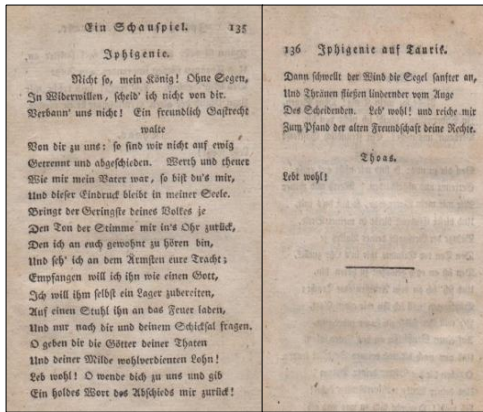
Den französischen Einfluss zeigt allein schon der Titel an: Der Name ›Iphigenie‹ folgt der französischen Variante des originalen ›Iphigeneia‹, und auch Goethes Laxheit im Umgang mit den historischen Götternamen entspricht der französischen Praxis im 17. und 18. Jahrhundert. Immerhin vermeidet Goethe bei seiner *Iphigenie auf Tauris* den gereimten Hexameter der Franzosen, die sich den aristotelischen Einheiten allerdings ähnlich streng verpflichtet hatten wie nun auch Goethe.

Dass die originalen Mythen aus griechischer Vorzeit in neuzeitlichen Adaptionen immer schon abgewandelt wurden, versteht sich von selbst. Goethe geht dabei allerdings erheblich weiter als seine sämtlichen Vorläufer, indem er die Geschichte der taurischen Iphigenie auf ganz neue Weise enden lässt: Sorgt bei Euripides die Göttin Athene für den glücklichen Ausgang, indem sie die Taurer in ihre Schranken weist und Iphigenie eine sichere Rückkehr ermöglicht, so umgeht Goethe diese allzu einseitige Lösung, indem er den vermeintlichen ›Barbaren‹ nicht weniger humane Würde zugesteht als den (sittlich gar nicht unbedenklichen) Griechen. Diese Umdeutung der griechischen Vorlage im Geist der Aufklärung ist in der Tat ›ganz verteufelt human‹¹⁰² und weit prekärer, als es auf den ersten Blick erscheinen mag: Der Taurer-König Thoas hat Iphigenie, die ihm unfreiwillig als Priesterin dient, die freie Heimreise zugesichert, sofern sich eine Gelegenheit dazu bietet. Als nun Iphigenies Bruder Orest zufällig nach Tauris gelangt, nutzt Iphigenie das zur moralischen Erpressung: Der Taurer-König muss das Gebot respektieren, dass Versprechen zu halten sind, zumal über allem die universale Verpflichtung auf Menschlichkeit steht, der sich die ethisch vermeintlich so überlegenen Griechen allerdings noch nie gefügt haben.

Iphigenie lässt Thoas keinen Ausweg, weil sie – strikt modern denkend – Humanität als eine jedem Menschen angeborene Sittlichkeit behauptet, die Griechen und Barbaren gleichermaßen verpflichtet. Notgedrungen sieht Thoas diese Logik ein und gesteht den Griechen zu, Tauris unbehelligt zu verlassen, doch Iphigenie gibt sich damit nicht zufrieden: Es genügt nicht, dass Thoas *nolens volens* die Griechen freigibt, da er vielmehr aus freiem Willen verzichten muss, damit die Griechen wahrhaft *versöhnt* in die Heimat zurückkehren können.¹⁰³

¹⁰² »Hiebei kommt die Abschrift des gräcisirenden Schauspiels [Iphigenie auf Tauris]. Ich bin neugierig was sie ihm abgewinnen werden. Ich habe hie und da hineingesehen, es ist ganz verteufelt human« (Goethe, Johann Wolfgang: An Friedrich Schiller, 19. 01. 1802. In: Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller in den Jahren 1794 bis 1805. Sechster Theil vom Jahre 1801 bis 1805. Stuttgart und Tübingen 1829, S. 73f.).
https://books.google.de/books?id=90wHAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

¹⁰³ [Goethe, Johann Wolfgang]: Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel. Von Goethe. Ächte Ausgabe. Leipzig 1787, S. 135f. (v. 2151-2174).
http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/goethe_iphigenie_1787?p=144



Iphigenie kann auf dieses Wohlwollen des Taurerkönigs nicht verzichten, weil nur so der Fluch zu überwinden ist, der auf ihrer Familie lastet: Zum ersten Mal gelingt es den Atriden nun aber, eine Gewalttat zu vermeiden, indem die Einigung mit Thoas auf gewaltlose Weise zustande kommt.

Das ist eine zweifellos *humane* Lösung, zu der es bei Goethe keines Gottes mehr bedarf, der mit höherer Gewalt die Entscheidung herbeiführt. Den Ausschlag gibt vielmehr die menschliche Einsicht in das alle gleichermaßen verpflichtende Sittengesetz.

In Goethes *Iphigenie auf Tauris* gründet das glückliche Ende in der allgemeinmenschlichen Vernunft. ›Verteufelt‹ ist dieser Ausgang allerdings, weil er in so offensichtlicher Asymmetrie zustande kommt: Die Griechen erlangen alles, was sie wollen, und Iphigenies Verweigerung der Lüge hat sich rentiert; den Preis der Sittlichkeit bezahlt allein Thoas, dem nichts bleibt als die Gewissheit, moralisch gehandelt zu haben. Über der *schönen*, weil bruchlosen Ethik weiblicher Wahrheitsliebe gilt es folglich die *erhabene* Ethik nicht zu vergessen, die von Thoas den Verzicht auf all das verlangt, was ihm lieb und teuer ist.

4. Realismus

Was den Realismus von der Romantik unterscheidet, als deren Weiterentwicklung er zu begreifen ist, illustriert der Vergleich zweier Gemälde, die im zentralen Motiv übereinstimmen: Caspar David Friedrichs *Frau am Fenster* (ca. 1820, Alte Nationalgalerie Berlin) und Hans Thomas *Mutter des Künstlers* (1870, Kunstmuseum Winterthur).



Während es beim Romantiker auf den Blick nach draußen ankommt, indem man mit der in Rückenansicht gezeigten Person ins Freie schaut, konzentriert sich der Realist auf den Innenraum und zeigt die Protagonistin im Profil.

Bleibt bei Caspar David Friedrich das Licht außerhalb, so fällt es bei Hans Thoma ins Zimmer herein und lässt die Details in voller Deutlichkeit wahrnehmen: Das Glasfenster spiegelt korrekt, und auf dem Dach gegenüber sitzt eine Katze.

Romantische ›Sehnsucht‹ und realistisches ›Bei-sich-Sein‹ kontrastieren einander, und dennoch strahlt auch Hans Thomas Darstellung eine Stimmung aus, die selbst diese realistische Malerei noch als »Gemütherregungskunst«¹⁰⁴ im Sinne von Novalis charakterisiert. Die entscheidende **Differenz von Romantik und Realismus** ist insofern darin anzusetzen, dass vergleichbare Wirkungen mit unterschiedlichen Mitteln erzielt werden. Oder anders gesagt: dass sich die Kunst des Realismus ganz der Gegenwart widmet und programmatisch auf das *Wunderbare* verzichtet. Das Innovative am Realismus lässt sich demzufolge am besten als **Überbietung der Romantik** beschreiben: als Romantik ›unter erschwerten Bedingungen‹ also, die ihre Effekte an einem Material gewinnt, dessen Gewöhnlichkeit sich der Ästhetisierung vordergründig widersetzt.

Was Novalis unter Romantisierung verstanden hat, wird dabei auf die Spitze getrieben: die ästhetische Potenzierung des ›Gemeinen‹ bzw. Alltäglichen. Die entsprechende Grundidee lässt sich gut an einer berühmten Erzählung des Realismus ablesen:



In Gottfried Kellers (1819-1890) *Romeo und Julia auf dem Dorfe* – 1856 in der Sammlung *Die Leute von Seldwyla* erschienen – geschieht mit zwei Kindern von Schweizer Bauern Ähnliches wie in Shakespeares Tragödie mit den Kindern veronesischer Adelsfamilien.

Keller bricht den *hohen* Stoff auf reale Bedingungen seiner Gegenwart herunter und erzählt die schon in Ovids *Metamorphosen* figurierende Geschichte (IV 55ff.: Pyramus & Thisbe) strikt realitätskonform neu: Das ebenso traurige wie triviale Schicksal unbedeutender Menschen vom Land entfaltet sich dennoch in seiner vollgültigen Tragik.

Entscheidend ist dabei, dass die Dichter des Realismus auf alles Übernatürliche verzichten, um das Kausalitätsprinzip so zu befolgen, wie es auch die empirische Wirklichkeit organisiert. Was immer erzählt wird, beruht auf nachvollziehbaren Zusammenhängen von Ursache und Wirkung und bleibt logisch schlüssig: Gleiches könnte sich auch in der Lebenswelt unter den bekannten Umständen ereignen.

Dennoch hat man es nach wie vor mit ästhetischer Stilisierung zu tun: Trotz ihrer Übereinstimmung mit der Realität des Alltags weichen die Kunstwerke des Realismus von der Empirie ab und erschöpfen sich keineswegs im bloßen Imitieren des Wirklichen:

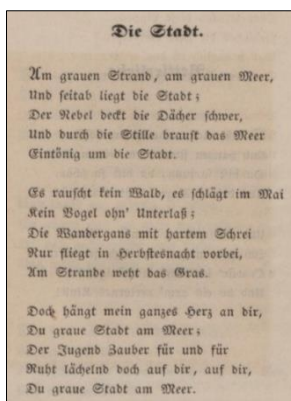
Gustave Courbets (1819-1877) *Steinhauer* von 1849 zeigt einen Mann bei harter körperlicher Arbeit so, wie man ihn seinerzeit tatsächlich hätte beobachten können.

¹⁰⁴ »Poésie = Gemütherregungskunst« (Novalis: Aus den Fragmenten und Studien. 1799/1800. In: Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Herausgegeben von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München – Wien 1978, S. 751-848, hier S. 801).



Die künstlerische Überhöhung des Banalen manifestiert sich jedoch darin, dass der Rücken des Arbeiters, der Hammer und Schaufel Parallelen bilden, in ihrer Anordnung also geometrisch motiviert sind. Diese durchaus *natürlich* wirkende Konzeption beruht in Wahrheit auf Idealisierung und stellt Courbets Alltagsmotiv klassischen Statuen zur Seite.

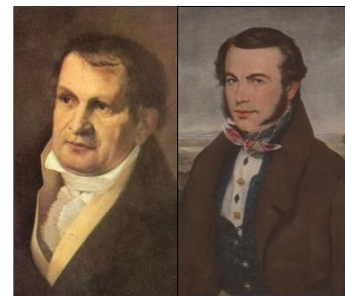
Als Leitmedium der realistischen Literatur hat zweifellos die Erzählprosa (speziell die **Novelle**). Die Poetisierungstechniken des Realismus kommen dennoch auch in der Lyrik zum Tragen, wie etwa an Theodor Storms *Die Stadt* von 1852 abzulesen ist.¹⁰⁵



Die ersten beiden der insgesamt drei Strophen (je fünf in durchaus raffinierter Schlichtheit gereimte Verse) rufen das Bild einer reizlosen Stadt in karger Umgebung auf. Die dritte Strophe zeigt dann umso mehr, wie mit realistischen Mitteln *Stimmung* zu erzeugen ist: Indem das sprechende Ich sich seiner Jugend erinnert, taucht es die »graue Stadt am Meer« ins warme Licht der Wehmut und verleiht ihr ganz ausdrücklich denjenigen »Zauber«, der ihr als solcher gar nicht eignet. Noch immer *romantisch* ist diese Poetisierung des Realen nicht zuletzt darin, dass Storms Gedicht geradezu transzendental-poetisch sich selbst kommentiert, d. h. nicht zuletzt auch die eigene Ästhetisierungsleistung zum Thema hat.

Ein Initiationsereignis zu benennen, mit dem der *Realismus* begonnen hätte, ist weder möglich noch erforderlich: Allzu diskret hat sich die neue Schreibstrategie aus den Konventionen der Romantik entwickelt, und Goethes *Die Wahlverwandtschaften* von 1809 kann ebenso schon als *realistisch* gelten wie etwa Joseph von Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* (1815).

Den Übergang von der Romantik zum Realismus kann beispielhaft Ludwig Tiecks (1773-1853) *Des Lebens Überfluß* erläutern, weil die 1837 fertiggestellte Novelle das Romantisieren des Alltäglichen durch das Wunderbare zum Hauptthema hat und deshalb auch *poetologisch* zu lesen ist. Dass sich die Eigenart realistischen Erzählens jedenfalls schon vor der *bürgerlichen Revolution* von 1848 herausgebildet hat, belegen insbesondere Adalbert Stifters (1805-1868) frühe Erzählungen wie *Der Hochwald* (1841).



Das allen Künsten des Realismus gemeinsame Charakteristikum hat Carl Spitzweg (1808-1885) benannt: »Jede Linie mit Verstand, alles durchdacht, das Uninteressante interessant.«¹⁰⁶

Wie das zu verstehen ist, wird an seinem Witwer (1844; Städel Museum Frankfurt/M.) deutlich, der um die tote Gattin trauert und doch schon wieder ein Auge für junge Passantinnen hat. Die Anzüglichkeit der Szene ist evident.

¹⁰⁵ Storm, Theodor: Die Stadt. In: Gedichte von Theodor Storm. Kiel 1852. S. 129. http://www.deutsche-textarchiv.de/book/view/storm_gedichte_1852?p=139

¹⁰⁶ Spitzweg, Carl: Brief an den Bruder Eduard, 15. 7. 1836. In: Der unbekannt Spitzweg. Ein Bild aus der Welt des Biedermeier. Dokumente. Briefe. Aufzeichnungen. Mitgeteilt von Wilhelm Spitzweg. München 1958. S. 73-74, hier S.74.

Der Erzähler und Philologe Otto Ludwig (1813-1865), der auch den Begriff ›poetischer Realismus‹ geprägt hat, erkennt das Fundament des Realismus im poetischen Potenzial der Wirklichkeit selbst, das die Künstler nur herausarbeiten müssen: »Es liegt wahrlich eine große Quantität Poesie auch in dem wirklichen Leben unsrer Zeit«. ¹⁰⁷ Genauer beschreibt Otto Ludwig die Verfahren des Realismus als Stilisierung: *Poesie der Wirklichkeit, die nackten Stellen des Lebens überblumend, die an sich poetischen nicht über die Wahrscheinlichkeit hinausgehoben.* ¹⁰⁸



Das Belanglose wird überdeckt, das an sich bereits Poetische hingegen verstärkt. Nicht um ein Kopieren des Wirklichen geht es also, sondern um autonome Kunst, die sich ihr Material aus der Lebenswelt holt, um es nach ästhetischen Normen umzugestalten. Der Realismus ist daher weniger realistisch als *idealistisch*, wobei folgende Merkmale im Vordergrund stehen:

- a) die Durchschnittlichkeit der Stoffe bzw. Motive (dargestellt werden Menschen aus der *bürgerlichen* Mitte der Gesellschaft in plausiblen bzw. nachvollziehbaren Konflikten);
- b) das gesamte Geschehen bleibt insofern realitätskompatibel, als es dem Kausalitätsprinzip folgt und bei allem Zufall nichts enthält, das sich nicht tatsächlich ereignen könnte;
- c) dazu gehört ganz entschieden, dass die Handlungen entweder selbst schon in der zeitlichen wie räumlichen Gegenwart spielen oder wenigstens durch eine Rahmung an die Gegenwart gebunden werden;
- d) die Poetisierung bzw. Stilisierung geschieht in der Regel durch Symbolik: Ein ganz normaler Sachverhalt wie etwa das Verhalten eines Tiers oder Unbilden des Wetters gewinnt im Erzählzusammenhang einen Mehrwert, der ihm in der Realität nicht zukommt, im realistischen Kunstwerk aber kalkulierte Bedeutung trägt.



Als leistungsfähigste Gattung hat sich vor diesem Hintergrund die **Novelle** erwiesen, die namentlich deutschsprachige Autoren im 19. Jahrhundert als besonders kunstvolle Art des Erzählens in Prosa pflegen:

[Novellen] sind [...] überall ganz realistisch ausgeprägt, und dabei in der ganzen Durchführung doch durch den Drang nach Darstellung des Schönen u. Idealen getragen. ¹⁰⁹

Was das heißt, zeigt sich an Theodor Storms *Immensee*. Die zuerst im *Volksbuch auf das Jahr 1850 für die Herzogtümer Schleswig-Holstein und Lauenburg* erschienene, 1851 nach gründlicher Überarbeitung in den *Sommergeschichten und Liedern von Theodor Storm* neu-veröffentlichte und 1852 in einer Einzelausgabe publizierte Novelle weist all die Merkmale auf, die für die novellistische Prosa des Realismus typisch sind. Neben der konsequenten Potenzierung durch *Symbolik* ist das in erster Linie die *Rahmung*, die den eigentlichen Erzählstoff gewissermaßen in Klammer setzt, indem sie eine längst vergangene Binnenhandlung von der aktuellen Rahmenhandlung trennt. Insofern *geschieht* das Entscheidende nicht mehr, sondern wird als ›Geschichte‹ wiederholt, und mehr als um das Erzählte geht es oft um das Erzählen selbst: um dessen Möglichkeiten und Grenzen, um Glaubwürdigkeit und Erfindung.

In *Immensee* reicht die Binnenhandlung Jahrzehnte hinter die Erzähl-Gegenwart zurück und ruft in mehreren Etappen eine Kinder- und Jugendliebe ins Gedächtnis: Reinhardt und Elisabeth sind zwar von Anfang an füreinander prädestiniert gewesen, aber kein Paar geworden, da Elisabeth an Stelle des dichterisch begabten Reinhardt den Fabrikanten Erich geheiratet hat (die Ehe ist freilich kinderlos).



¹⁰⁷ Ludwig, Otto: Volksroman – Volksliteratur. In: Ludwig, Otto: Romane und Romanstudien. Herausgegeben von William J. Lillyman. München 1977, S. 635-654, hier S. 646.

¹⁰⁸ Ludwig, Otto: Dickens und die deutsche Dorfgeschichte. In: Ludwig, Otto: Romane und Romanstudien. Herausgegeben von William J. Lillyman. München 1977, S. 545-551, hier S. 547.

¹⁰⁹ Storm, Theodor: Brief an Hartmuth und Laura Brinkmann, 21. 1. 1868. In: Theodor Storm – Hartmuth und Laura Brinkmann. Briefwechsel. Kritische Ausgabe. In Verbindung mit der Theodor-Storm-Gesellschaft hrsg. von August Stahl. Berlin 1986, S. 153-155, hier S. 155.

Die Rahmenhandlung wird unter der Kapitel-Überschrift *Der Alte* eröffnet: Ein alter, offenbar gutbürgerlich situierter Mann kehrt in sein Haus zurück (an einem ›Spätherbstnachmittag‹, weil diese Tageszeit zugleich als Metapher für die entsprechende Lebensphase zu lesen ist). Damit steht das Motiv der verlorenen Zeit ganz im Vordergrund: Aus der Abgeklärtheit des Alters wird auf die Wirren der Jugend geblickt. Eben das begründet den Übergang von der Rahmenhandlung in die Binnengeschichte: Dem alten Mann kommt das Porträt eines Mädchens vor die Augen und versetzt ihn unwillkürlich in seine Anfänge zurück.

Das erste Erinnerungsbild ruft die Kindheit auf, als Reinhardt zehn Jahre zählt und Elisabeth fünf. Die Kinder haben einen Ferientag im gemeinsamen Spiel verbracht, und schon da deutet sich an, dass sie kein Paar werden können: Reinhardt will für Elisabeth ein Haus improvisieren, aber es gelingt ihm nicht zur rechten Zeit. Noch deutlicher ist die sieben Jahre spätere Episode, als Reinhardt bei einer Landpartie verspricht, Elisabeth im Wald zu besonders schönen Erdbeeren zu führen, aber keine findet. Dass er als Student die versprochenen Briefe nicht sendet, bestätigt ebenso wie zahlreiche weitere Symbole, dass Elisabeth nicht seine Gattin wird, und in der Tat ist sie mit Erich verheiratet, als Reinhardt einmal zu Besuch kommt. Eine gemeinsame Kahnfahrt auf dem Immensee scheint zwar zu bestätigen, dass Elisabeth nicht glücklich ist, doch was Reinhardt als Ausdruck ›geheimen Schmerzes‹ wahrnimmt, braucht den Tatsachen nicht zu entsprechen: Gar zu sehr kommt es den Gefühlen eines Liebhabers zupass, der von einem Konkurrenten verdrängt worden ist.

Besonders an dieser Stelle erweist sich die paradoxe Erzählhaltung als ästhetisch zweckmäßig. Dass Reinhardts Geschichte in der dritten Person präsentiert wird, suggeriert eine Objektivität, die der tatsächlichen Subjektivität der Erinnerung widerspricht und die Lektüre auf diese Weise buchstäblich *interessant* macht (man identifiziert sich beim Lesen unvermeidlich mit Reinhardts Sichtweise). Danach wird der Rahmen geschlossen: Der alte Mann (bzw. Reinhardt) hat wieder in seine Gegenwart zurückgefunden und widmet sich Büchern, so wie er sich schon in seiner Jugend mehr mit Liedern und Märchen beschäftigt hat als mit Briefen an Elisabeth.

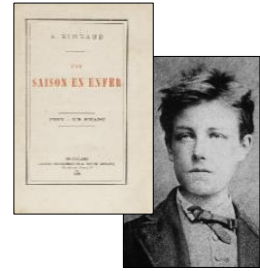
D. Moderne

1. Poetik der Moderne

Was das Selbstverständnis der Moderne *als* ›Moderne‹ ausmacht, deren Kunst sich bewusst gegen alle Tradition stellt, hat 1873 der damals 19-jährige Arthur Rimbaud (1854-1891) zum Ausdruck gebracht:

*Il faut être absolument moderne.*¹¹⁰

<Es gilt unbedingt modern zu sein.>



Damit ist das Grundgesetz aller Modernität formuliert: **beständige Innovation**: Jeder künstlerische Einfall muss durch den nächsten sogleich wieder verdrängt bzw. überboten werden. Nichts darf sich folglich wiederholen, da als oberstes Kriterium für künstlerischen Wert nun die **Originalität** gilt. Insofern kommt es weniger auf das jeweilige Werk in dessen Singularität an als vielmehr auf sein Verhältnis zur Tradition: dass es wirklich etwas Neues ist, weil man es soeben noch anders gemacht hat.

Dieses Prinzip unablässiger Selbstkritik, das in gleicher Weise auch allem technisch-wissenschaftlichen Fortschritt zugrunde liegt, prägt die ästhetische Entwicklung im 20. Jahrhundert entscheidend und wird erst von der sogenannten *Postmoderne* um 1980 wieder in Frage gestellt. Es versteht sich dabei, dass auch das entsprechende Bewusstsein von *Modernität* wiederum auf Impulse seitens der Romantik zurückgeht, speziell auf deren geschichtsphilosophische Zentral-Intuition, der klassischen Vollkommenheit antiker Schönheit nicht mehr fähig zu sein und daher eigene, immer neue Wege gehen zu müssen.

Was sich in der Literatur wie in den anderen Künsten um 1900 beobachten lässt, ist eine immer reflektiertere Abkehr vom Prinzip der Natur-Nachahmung. Konkret heißt das, dass die traditionelle **Mimesis** mehr und mehr der **Abstraktion** Platz machen muss: Ein Künstler ist nicht mehr darauf verpflichtet, ein bestimmtes Objekt ›erkennbar‹ abzubilden, weil seine Arbeit vielmehr einer eigenen Logik folgt, die sich der **Verfremdung** bedient, um die Unabhängigkeit eines Kunstwerks von der Realität umso deutlicher herauszustellen. Dass auch dieses Konzept in der Frühromantik wurzelt, braucht kaum mehr erwähnt zu werden: »*Ja keine Nachahmung der Natur. Die Poesie ist durchaus das Gegenteil*«. ¹¹¹



Ein Blick auf die bildende Kunst im frühen 20. Jahrhundert macht das sinnfällig: In Franz Marc (1880-1916) *Turm der blauen Pferde* (1913; seit 1945 verschollen) sind die – zweifellos noch immer ›als Pferde‹ wahrnehmbaren – Formen zuallererst aus dem Grund blau, dass das Fell wirklicher Pferde zuverlässig nicht von blauer Farbe ist.

Die hinter solcher Verfremdung stehende Motivation hat Wassily Kandinsky (1866-1944), der Begründer der *abstrakten*, weil gegenstandslosen (= nicht-figurativen) Malerei, kurz zuvor in seinem Essay *Über das Geistige in der Kunst* (1911) erläutert:



*Nur die gewohnten Gegenstände wirken bei einem mittelmäßig empfindlichen Menschen ganz oberflächlich. Die aber, die uns zum erstenmal begegnen, üben sofort einen seelischen Eindruck auf uns aus.*¹¹²

Verfremdung befreit den Blick folglich aus seiner Routine. Die widernatürliche Farbe *Blau* verhindert (im Zusammenspiel mit weiteren Faktoren), dass man in Marcs Gemälde gar zu

¹¹⁰ Rimbaud, Arthur: *Une saison en enfer*. Bruxelles 1873, S. 52.

https://books.google.de/books?id=x8rTucYD7S4C&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

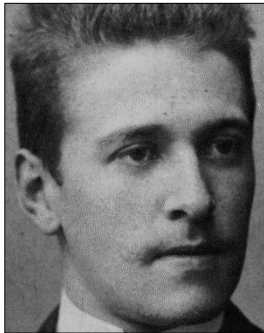
¹¹¹ Hardenberg, Friedrich von: Brief an den Bruder Karl (Ende März 1800). In: Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe* Friedrich von Hardenbergs. Herausgegeben von Hans-Joachim Mühl und Richard Samuel. Band 1: *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*. Herausgegeben von Richard Samuel. München – Wien 1978, S. 737.

¹¹² Kandinsky [Wassily]: *Über das Geistige in der Kunst*, insbesondere in der Malerei. Dritte Auflage. München 1912, S. 44.

<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kandinsky1912/0065/scroll>

schnell *Pferde* wahrnimmt, weil erst das Blau die getürmten Formen als das anschauen lässt, was sie wirklich sind: keine Pferde, sondern ein Werk der Kunst.

René Magrittes (1898-1967) berühmte Pfeife, die keine Pfeife ist, sondern deren gemalte Widerspiegelung, fasst 1928/29 die dahinterstehende Einsicht schlagend zusammen: Ein Bild ist etwas grundsätzlich anderes als die darin repräsentierte Sache, und daher darf das künstlerische Zeichen auch nicht einfach mit seiner Alltagsbedeutung identifiziert werden, sondern muss in seiner Eigenart als ästhetisches Konstrukt zur Geltung kommen können.



Weil sich das in der Dichtung nicht anders verhält als in der Malerei, hat Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) im Vortrag *Poesie und Leben* (1896) die Sprache der Dichtung strikt von der Sprache der Normalkommunikation unterschieden:

*Es führt von der Poesie kein directer Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie. Das Wort als Träger eines Lebensinhaltes und das traumhafte Bruderwort, welches in einem Gedicht stehen kann, streben auseinander und schweben fremd aneinander vorüber, wie die beiden Eimer eines Brunnens.*¹¹³

Das Wort ›Apfel‹, das im Lebensmittelgeschäft ein bestimmtes Obst bezeichnet, gleicht nur scheinbar dem Wort ›Apfel‹, wenn dieses in einem poetischen Text figuriert, wo es *ästhetische* Sinnzusammenhänge herstellt, anstatt auf reelle Dinge zu verweisen. Die Poesie bedient sich zwar derselben Wörter und grammatischen Formen wie jegliches Gerede im Alltag auch, nutzt es jedoch nicht zum praktischen Zweck der Verständigung. Die Elemente einer Sprache dienen vielmehr als bloßes Rohmaterial, an dem sich Literatur als Kunst realisiert:

*Man lasse uns Künstler in Worten sein, wie andere in den weißen und farbigen Steinen, in getriebenem Erz, in den gereinigten Tönen oder im Tanz.*¹¹⁴

So wie Bildhauer mit Marmor oder Bronze arbeiten und Musiker mit Tönen, so gestaltet ein Dichter im Medium der Sprache, die dabei ihre Zeichenfunktion dementiert. Diese Abspaltung der poetischen Sprache von der gewöhnlichen gilt es zu bedenken, wenn es um das richtige Verständnis von Hofmannsthals *Ein Brief* geht: einer kleinen Erzählung in Briefform, die mit gutem Recht als eine Art Gründungsdokument der literarischen Moderne im 20. Jahrhundert zu lesen ist:

Bei der in der Regel als **Chandos-Brief** bezeichneten Erzählung, am 18. und 19. Oktober 1902 in der Berliner Zeitung *Der Tag* veröffentlicht, handelt es sich laut Vorbemerkung um ein Schreiben, mit dem sich Philipp Lord Chandos dafür entschuldigt, nie wieder literarisch tätig zu werden. In diesen auf den 22. August 1603 datierten Ausführungen wendet sich die fiktive Figur Lord Chandos an Francis Bacon (1561-1626) und versucht zu begründen, warum er trotz seines beachtlichen Erfolgs als junger Schriftsteller als Dichter verstummen will:

Mein Fall ist, in Kürze, dieser: es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.

Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen. Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte ›Geist‹, ›Seele‹ oder ›Körper‹ nur auszusprechen. [...] die abstrakten Worte,

¹¹³ Hofmannsthal, Hugo von: *Poesie und Leben*. In: *Die Zeit*. VII. Band. Wien, den 16. Mai 1896. Nummer 85, S. 104-106, hier S. 105. http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/scans/1896_hofmannsthal.pdf

¹¹⁴ Hofmannsthal, Hugo von: *Poesie und Leben*. In: *Die Zeit*. VII. Band. Wien, den 16. Mai 1896. Nummer 85, S. 104-106, hier S. 105. http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/scans/1896_hofmannsthal.pdf

*deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgend welches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.*¹¹⁵

Liest man das als ›Sprach-Kritik‹, dann greift diese scheinbar so weitreichende Deutung in Wahrheit doch bei weitem zu kurz: Chandos betont ja nur, nicht länger ›zusammenhängend‹ denken oder sprechen zu können, und erklärt das mit einem unabweisbar gewordenen Widerwillen gegen *abstrakte* Wörter wie ›Geist‹, ›Seele‹ oder ›Körper‹. Es sind also zuallererst die Allgemeinbegriffe, die ihm zum Problem geworden sind, obwohl jedes *vernünftige* Denken ihrer bedarf.

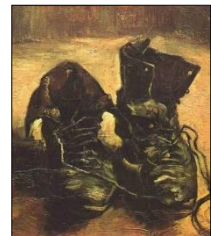
Dass Chandos zu solchem *normalen* Sprechen nicht mehr fähig ist, mag sein Dasein geistlos oder gedankenlos machen. Der Verlust geht jedoch mit einem beachtlichen Gewinn einher, da die vordergründige Sprachlosigkeit eine neue Art von Glückserlebnissen ermöglicht, an die keine menschliche Sprache heranreicht:

*Eine Gießkanne, eine auf dem Feld verlassene Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann das Gefäß meiner Offenbarung werden. Jeder dieser Gegenstände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet, kann für mich plötzlich in irgend einem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen. Ja, es kann auch die bestimmte Vorstellung eines abwesenden Gegenstandes sein, der die unbegreifliche Auserwählung zu teil wird, mit jener sanft oder jäh steigenden Flut göttlichen Gefühles bis an den Rand gefüllt zu werden.*¹¹⁶

Was seiner Rationalität verwehrt ist, das erlaubt nun umso mehr die Sprachlosigkeit. Gerade weil Chandos keine begrifflich strukturierte Beziehung zu den Dingen mehr eingeht die doch immer eine abstrakte bleiben müsste, geschieht ihm von Fall zu Fall das Erlebnis einer echten, weil unvermittelten Einheit mit seiner Umgebung, d. h. die *unio mystica* einer alle Vernünftigkeit übersteigenden Identität von Ich und Welt, die selbst banalsten Gegenständen höchsten Wert verleiht, sich aber jeder Beschreibung entzieht:

*Ich fühlte in diesem Augenblick mit einer Bestimmtheit, die nicht ganz ohne ein schmerzliches Beigefühl war, daß ich auch im kommenden und im folgenden und in allen Jahren dieses meines Lebens kein englisches und kein lateinisches Buch schreiben werde: [...] nämlich weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische oder spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.*¹¹⁷

So wie die Malerei es vermag, an sich bedeutungslose Gegenstände wie *Bauernschuhe* zu verklären,¹¹⁸ so kann Gleiches auch in Sprache gelingen, sobald Dichtung sich nicht mehr mit vernünftigen Beschreibungen begnügt, sondern im Bewusstsein ihrer Autonomie auf eine Sprachmystik zielt, die ihren Lesern ähnliche Erfahrungen verschafft, wie Hofmannsthals Chandos sie an Gießkannen und schlafenden Hunden gewinnt.



Recht besehen entwirft der *Chandos-Brief* das Konzept eines mystischen, weil künstlerischen Schreibens, das freilich erst dort gelingt, wo die Sprache ihre Zeichenfunktion hinter sich lässt.

¹¹⁵ Ein Brief. Von Hugo von Hofmannsthal. In: Der Tag. Erster Teil: Illustrierte Zeitung. Berlin 1902. Nummer 489: Sonnabend, 18. Oktober [unpaginiert]. http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/lyriktheorie/scans2/1902_hofmannsthal1.pdf

¹¹⁶ Ein Brief. Von Hugo von Hofmannsthal. In: Der Tag. Erster Teil: Illustrierte Zeitung. Berlin 1902. Nummer 491: Sonntag, 19. Oktober [unpaginiert]. http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/lyriktheorie/scans2/1902_hofmannsthal1.pdf

¹¹⁷ Ein Brief. Von Hugo von Hofmannsthal. In: Der Tag. Erster Teil: Illustrierte Zeitung. Berlin 1902. Nummer 491: Sonntag, 19. Oktober [unpaginiert]. http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/lyriktheorie/scans2/1902_hofmannsthal1.pdf

¹¹⁸ Vincent van Gogh: *Bauernschuhe* (1886); Amsterdam: Van Gogh Museum.

Sobald man Hofmannsthals *Ein Brief* in diesem Sinn als Erzählung – und damit als Poesie – begreift, wird der kleine Text als ebensolche Verwirklichung der eigenen Idee deutlich wie sonst nur ein Gedicht oder *Das Märchen der 672. Nacht*.

2. Naturalismus / Symbolismus

Naturalismus und *Symbolismus* sind gleichzeitige, motivisch-formal jedoch divergierende Stilvarianten des primär französisch inspirierten **Ästhetizismus** im späten 19. Jahrhundert (den Begriff ›Symbolismus‹ haben die betreffenden Autoren freilich eher vermieden).

Beide Richtungen verstehen sich in Arthur Rimbauds Sinn als strikt *modern*. Dass dessen Parole gerade auch bei deutschen Autoren der damals jungen Generation auf intensivstes Interesse gestoßen ist, lässt sich namentlich dem 1886 veröffentlichten Manifest der Freien litterarischen Vereinigung *Durch!* in Berlin entnehmen: »*Unser höchstes Kunstideal ist nicht mehr die Antike, sondern die Moderne*«. ¹¹⁹

Verfasst hat dieses Manifest der den *Naturalisten* um Gerhart Hauptmann nahestehende Literaturwissenschaftler Eugen Wolff (1863-1929), der seinen poetischen Enthusiasmus auch in einem Aufsatz unter dem Titel *Die Moderne* zur Geltung bringt:

Diese modernen Ideen, diese modernsten Kämpfe sind die Seele der modernsten Dichtung; keine Epigonen der grossen Vergangenheit sollen mehr sein, sondern Progenen einer grossen Zukunft. Und zukunftsfreudig, siegesgewiss klinge das moderne Lied! ¹²⁰



Die literaturgeschichtliche Konstellation im ausgehenden 19. Jahrhundert lässt sich vielleicht in der folgenden Weise schematisieren: Die markantesten Innovationen laufen darauf hinaus, den Kunstanspruch des Realismus noch zu überbieten, um unter der Parole ›Modernität‹ einen konsequenten Ästhetizismus zu etablieren. In diesem Zusammenhang ist der **Naturalismus** als Radikalisierung bzw. Intensivierung des lebensweltlichen Bezugs der realistischen Literatur zu verstehen, während der stilistisch gegenläufige **Symbolismus** auf größtmöglichen Abstand zur Realität geht. – Leitfiguren sind in dieser Hinsicht Gerhart Hauptmann (1862-1946) für die Naturalisten und Stefan George (1868-1933) für die Symbolisten.



An *Bahnwärter Thiel* von 1888 ist abzulesen, was den Naturalismus noch an den Realismus bindet und worin die neue Schreibweise dennoch abweicht. Zwar bedient sich Hauptmann in seiner ›novellistischen Studie‹ zum einen in realistischer Manier der Symbolik; indem es zum anderen aber nicht mehr um Lebensläufe der bürgerlichen und/oder ländlichen Mittelschicht geht, sondern – sozial abgesenkt – um das Schicksal eines Arbeiters, kann nun auch die konkrete Körperlichkeit in den Vordergrund treten (der Naturalismus wahrt durchaus das traditionelle Gebot der *bienséance*, weil die *niederen* Themen bezeichnenderweise an Repräsentanten der Unterschicht ausgespielt werden).

Im Realismus der Jahrhundertmitte wäre es jedenfalls noch undenkbar gewesen, die erotische Macht, die Thiels zweite Frau ausstrahlt, derart unvermittelt anzusprechen:

Sekundenlang spielte sein Blick über den starken Gliedmaßen seines Weibes, das, mit abgewandtem Gesicht herumhantierend, noch immer nach Fassung suchte. Ihre vollen, halbnackten Brüste blähten sich vor Erregung und drohten das Mieder zu sprengen, und ihre aufgerafften Röcke ließen die breiten Hüften noch breiter erscheinen. Eine Kraft schien von dem Weibe auszugehen, unbezwingbar, unentrinnbar, der Thiel sich nicht gewachsen fühlte. ¹²¹

Der Naturalismus ist insofern als Zuspitzung des Realismus zu verstehen, indem er – wie Heinrich Hart (1855-1906) erläutert – sogar das Hässliche und Abstoßende zu gestalten weiß:

¹¹⁹ [Wolff, Eugen]: Thesen der Freien Litterarischen Vereinigung ›Durch!‹. In: Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes. 55. Jahrgang, Nr. 51: 18. Dezember 1886, S. 810.

https://archive.org/details/bub_vXstAQAAAJ/page/n819

¹²⁰ Wolff, Eugen: Die Moderne. Zur ›Revolution‹ und ›Reform‹ der Litteratur. In: Deutsche academische Zeitschrift. III. Jahrgang, Nr. 33: 26. September 1886, Erstes/Zweites Beiblatt [unpag.]

https://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans/1886_wolff.pdf

¹²¹ Hauptmann, Gerhart: Bahnwärter Thiel. Novellistische Studie aus dem märkischen Kiefernforst. In: Die Gesellschaft. Monatsschrift für Litteratur und Kunst. Jahrgang 1888. Zweites Semester, S. 747-774, hier S. 756.

<https://archive.org/details/diegesellschaftmonatsschriftfurliteraturundkunst4.18882.semesterjulidezreprint1970/page/n279/mode/2u>



*Die Kunst ist ferner nicht Darstellung des Schönen. [...] Poesie ist die Gestaltung alles dessen, was das Innere des Menschen bewegt, und jener Vorgänge, jener Wirklichkeiten, oder auch Gedanken, welche die Bewegung wachgerufen haben, und zwar Gestaltung mittelst des phantasie- und empfindungerregenden Wortes, Wortgefüges und Lautes. Die ganze Welt ist mithin Stoff der Poesie, nichts kann von der Behandlung durch den Dichter ausgeschlossen werden, denn alles, das Kleinste wie das Größte, das Angenehme wie das Abstoßende, übt Erregungen aus. Aber das Erregende, das Empfundene muß gestaltet werden, wenn es in Poesie umgeschmolzen erscheinen soll [...].*¹²²

Die berühmteste Formulierung des naturalistischen Konzepts stammt von Arno Holz (1863-1929). Sie findet sich in der umfänglichen Abhandlung *Die Kunst. Ihr Wesen und Gesetze* (1891), worin Holz (nicht ohne Ironie) die Theorie des französischen Naturalismus diskutiert, die im Geist der positivistischen Soziologie auch die Kunst rationalen Gesetzen unterwerfen will:



*Kunst = Natur – x.*¹²³

Schärfer lässt sich die ästhetische Zielsetzung des Naturalismus nicht zuspitzen: Literatur so genau wie möglich der Lebenswirklichkeit anzugleichen und trotzdem dafür zu sorgen, dass sie als Kunst erkennbar bleibt. Das X steht dabei für alles, was das poetische Werk von der Realität unterscheidet: im Theater zum Beispiel die Notwendigkeit, eine Alltagssituation durch das Bühnenbild zu imitieren, das nie ein echtes Wohnzimmer oder Ähnliches sein kann. Zum X gehören darüber hinaus auch die subjektiven Gegebenheiten des jeweiligen Autors, doch immer soll das X so klein wie möglich sein, weil eben darin die künstlerische Leistung gesehen wird. In dieser Hinsicht hat Arno Holz seine Formel wenige Seiten später noch erläutert:

*Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maasgabe ihrer Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.*¹²⁴

Gerade für Erzählprosa und Drama, die zwei wichtigsten Medien der naturalistischen Dichtung, realisiert sich das in den Schlagworten **Sekundenstil** und **Milieu**: ›Milieu‹ meint in erster Linie, dass das Handeln der literarischen Figuren kausal aus den konkreten Lebensumständen heraus motiviert sein muss (die Literatur des Naturalismus spielt räumlich wie zeitlich so gut wie immer in der unmittelbaren Gegenwart); der Begriff ›Sekundenstil‹ betrifft demgegenüber hauptsächlich die Prosa und meint, dass so detailgenau zu erzählen ist, dass die Zeitdauer des Erzählens mit der Dauer des Erzählten beinahe übereinstimmt.



Als Referenztext, der sowohl die technischen Besonderheiten des Naturalismus als auch dessen poetisch-ironische Grundhaltung belegt, bietet sich Gerhart Hauptmanns streng klassizistisch gebautes *Vor Sonnenaufgang* an: 1889 ist das ›soziale Drama‹ in einer Privataufführung des Berliner Vereins Freie Bühne erstmals inszeniert worden. Auffällig sind in der zeitgleichen Buch-Ausgabe zum einen die ungewöhnlich weitläufigen Regie-Anweisungen, zum anderen die Skizzen für beide Bühnen-Bilder, in denen die fünf Akte spielen.

Dass man die dramatische Handlung in ihrer Sozialkritik nicht allzu ernst nehmen darf, signalisiert allein schon der Name des schlesischen Bauerndorfes, in dem alles spielt: Witzdorf. Dazu passend sind Personal und Geschehen grotesk überzeichnet: als eher poetisch denn moralisch motivierte Karikatur des tatsächlichen Dorflebens.

¹²² Hart, Heinrich: Die realistische Bewegung. Ihr Ursprung, ihr Wesen, ihr Ziel. In: Kritisches Jahrbuch. 1. Jahrgang. 1. Heft (1889), S. 40-56, hier S. 45f.

¹²³ Holz, Arno: Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze. Berlin 1891, S. 112-115.
https://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans2/1889_hhart1.pdf
<https://archive.org/details/diekunstihwese01holzgoog/page/n125>

¹²⁴ Holz, Arno: Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze. Berlin 1891, S. 118.
<https://archive.org/details/diekunstihwese01holzgoog/page/n131>

Vor Sonnenaufgang spielt unter Bauern, deren Reichtum von Kohlevorkommen auf ihrem Grund herrührt. Weil Bäuerlichkeit und Vermögen aber nicht harmonieren, ist die Familie zerrüttet: Als Alkoholiker tritt Vater Krause den eigenen Töchtern zu nahe, und dem Alkohol verfallen ist auch die ältere Tochter Martha, deren erstes Kind sich mit zwei Jahren in der Gier nach Schnaps tödlich verletzt hat. Auslöser der Handlung ist aber eine externe Figur: Der sozialistisch engagierte Alfred Loth begegnet bei den Krauses zufällig deren jüngerer Tochter Helene, die höhere Bildung genossen hat und in Loth nun die ersehnte Gelegenheit sieht, aus ihrem Elend auszubrechen. Von Dr. Schimmelpfennig über den Alkoholismus der Familie Krause aufgeklärt, befürchtet Loth jedoch, dass Helene kranke Kinder zur Welt bringen würde, und stiehlt sich davon. Helene scheint daraufhin Selbstmord zu begehen, was dem klassizistischen Dämpfungsgebot folgend aber nur in einer Art Botenbericht nahegelegt wird, und Martha bringt ihr zweites Kind tot zur Welt.

Alles in allem darf man *Vor Sonnenaufgang* als literarische Inszenierung eines chemischen Experiments verstehen: Zwei unverträgliche Stoffe (Bäuerlichkeit und Reichtum) werden in Verbindung gebracht, wobei Alfred Loth als Katalysator wirkt, der die Explosion zwar auslöst, aber unverändert aus ihr hervorgeht. Weit mehr als auf die empirische Realität hinter den naturalistischen Texten kommt es daher auf das an, was ihre literarische Kunst ausmacht.

Dieses Prinzip liegt gleichermaßen auch dem **Symbolismus** zugrunde, der sich die aus Frankreich übernommene Parole »eine kunst für die kunst«¹²⁵ (*l'art pour l'art* also) auf die Fahnen geschrieben hat. Als wäre es ein Echo der frühromantischen Poesie-Definition als »Gemütherregungskunst«,¹²⁶ beschreibt Carl August Klein (1867-1952) die Dichtung seines Meisters Stefan George als Musik in Worten:



Die form dieses werkes ist im strengsten sinn klassisch. hier giebt es keine falschen unreinen reime mehr keinen einzigen leichtsinnigen fehler im takt und (ein seltener reichthum) dasselbe wort wiederholt sich niemals im reim. und kein ‚herz‘ und kein ‚schmerz‘ mehr auch kein mattes aufhelfen mit ‚freundesherz‘ und ‚todesschmerz‘. alles das gilt nicht mehr. durch genau erwogene wahl und anhäufung von konsonanten und vokalen bekommen wir einen eindruck ohne zuthat des sinnes. jubel und trauer glätte und härte nacht und licht fühlen wir ohne dass wir die begriffe dastehn haben. ganze verse dünken uns aus einer anderen sprache und versetzen uns in seltsame unruhe. alles läuft auf eins hinaus: den grossen zusammenklang wobei wir durch die worte erregt werden wie durch rauschmittel.¹²⁷

Als stärkster Einfluss ist in diesem Zusammenhang das poetische Konzept Stéphane Mallarmés (1842-1898) zu nennen, mit dem Stefan George auch persönlich in Verbindung gestanden hat. Mallarmés Begründung seines Symbolismus bezeichnet Stefan Georges Technik präzis:

Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve.

C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbolisme : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.¹²⁸



¹²⁵ [Klein, Carl August]: Blätter für die Kunst. In: Blätter für die Kunst. Oktober 1892, S. 1.

http://digital.wb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=13705&tx_dlf%5Bpage%5D=3&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=2655c83d55a9a277699ab7455f78f096

¹²⁶ Novalis: Aus den Fragmenten und Studien. 1799/1800. In: Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Herausgegeben von Hans-Joachim Mühl und Richard Samuel. München – Wien 1978, S. 751-848, hier S. 801.

¹²⁷ Klein, Carl August: Über Stefan George, eine neue kunst. In: Blätter für die Kunst, Dezember 1892, S. 45-50, hier S. 48.

http://digital.wb-stuttgart.de/sammlungen/sammlungsliste/werksansicht/?no_cache=1&tx_dlf%5Bid%5D=13707&tx_dlf%5Bpage%5D=1&tx_dlf%5Bdouble%5D=0&cHash=70cd0f2b5851fd418b3992fc63b9191f

¹²⁸ Mallarmé, Stéphane in: Huret, Jules: Enquête sur l'évolution littéraire. In: L'Écho de Paris, 14. 3. 1891, S. 1f., hier S. 2 (»Einen Gegenstand *beim Namen nennen*, das heißt drei Viertel vom Genuss der Dichtung unterdrücken, der doch im allmählichen Erahnen besteht: es *suggestieren* – damit hat man den Traum. | Es ist die perfekte Anwendung dieses Geheimnisses, was den Symbolismus ausmacht: Stück für Stück einen Gegenstand evozieren, um einen Seelenzustand aufzuzeigen, oder, umgekehrt, einen Gegenstand wählen und durch eine Abfolge von Entzifferungen daran einen Seelenzustand freizusetzen«).

3. Expressionismus

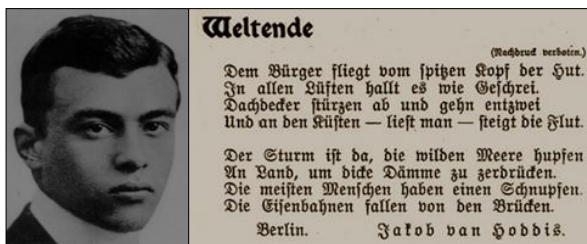
Was diesen das 2. Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts prägenden Stil auszeichnet, ist ein allen Künsten gemeinsames Gestaltungsprinzip: **Verfremdung durch Verzerrung**. Jede Darstellung bleibt zwar vordergründig realitätsbezogen, ist aber ähnlich wie einst im Barock ins Extrem gewendet. Dieses Widernatürliche in einem Werk der Kunst muss allerdings ästhetisch stimmig sein und seine Artifizialität seiner Formung in *Korrespondenzen* sinnfällig machen:



*Die naturelle Unmöglichkeit eines roten Pferdes verlangt unbedingt ein ebenso unnatürliches Milieu, in welches dieses Pferd gestellt wird. [...] Eine gewöhnliche, naturalistische Landschaft, modellierte, anatomisch gezeichnete Figuren würden mit diesem Pferd einen solchen Mißklang bilden, welchem kein Gefühl folgen würde und was in Eins zu verbinden es keine Möglichkeit geben würde.*¹²⁹

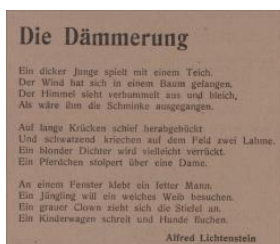
Wo Pferde rot sind, darf das Gras nicht mehr grün sein. Auf die Literatur übertragen heißt das, dass Dichtung strikt darauf zu achten hat, dass ihre poetischen Texte nicht mit der alltäglichen Sprache zu verwechseln sind: dass sie lexikalisch, syntaktisch oder sonst wie entschieden von der Normalsprache abweichen und als autonomer Bereich des Ästhetischen ausweisen.

Als Beginn des literarischen Expressionismus kann nach wie vor Jakob van Hoddis' (1887-1942) *Weltende*¹³⁰ gelten, am 11. Januar 1911 in der Zeitschrift *Der Demokrat* erschienen und sofort als Bruch mit allen literarischen Konventionen aufgefasst:



Die beiden Vierzeiler, brav gereimt und metrisch bieder, haben es in sich. Motivisch reagieren sie auf das Wiedererscheinen des Halleyschen Kometen 1910 und parodieren vielleicht darauf bezogene Ängste. Zugrunde geht aber allein die traditionelle Poesie, indem sich das Gedicht der formalen Ordnung ebenso entzieht wie der thematischen: Weist die erste Strophe einen umarmenden Reim auf, findet sich in der zweiten der Kreuzreim und bestenfalls ist es das Sturm-Motiv, das die acht Verse halbwegs zusammenhält.

Dass abstürzende Dachdecker ›entzweigen‹ und wilde Meere ›hupfen‹, mag nach Kindersprache klingen, ist semantisch aber bewusst gegen den Strich formuliert. Als anti-bourgeoise Karikatur erweist sich van Hoddis' *Weltende* vor allem in der ersten Zeile, die als Echo auf einen beliebten Vers zu verstehen ist: »*Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut*«. Das reagiert auf »*Der Hut flog mir vom Kopfe*«: eine Zeile in Wilhelm Müllers *Der Lindenbaum*, die nicht bloß Franz Schubert in *Die Winterreise* vertont hat, sondern unter dem Titel *Am Brunnen vor dem Tore* durch Friedrich Silcher (1789-1860) zu einem Hauptlied aller Männergesangsvereine gemacht worden ist.



Ähnlich arbeitet Alfred Lichtensteins (1889-1914) *Die Dämmerung*:¹³¹ Wenn hier ein dicker Junge *mit* einem Teich spielt statt *an* einem, und zwar ein Kinderwagen schreit, nicht aber das darin zu vermutende Kind, dann handelt es sich um drastische **Metonymien**: gewollt schiefe Formulierungen, die umgangssprachliche Floskeln auf plausible Weise verdrehen und als *Verfremdungseffekte* neu sensibilisieren.

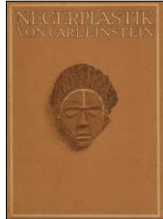
¹²⁹ Kandinsky [., Wassily]: Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei. Dritte Auflage. München 1912, S. 102f. <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kandinsky1912/0065/scroll>

¹³⁰ https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/20Jh/VanHoddis/hod_we08.html

¹³¹ Lichtenstein, Alfred: Die Dämmerung. In: Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste. Jahrgang 1911. Berlin/Sonnabend den 18. März 1911/Hannover. Nummer 55, S. 439. <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/?a=d&d=bmtnbg19110318-01.1.1&e=-----en-20--1--txt-txIN----->

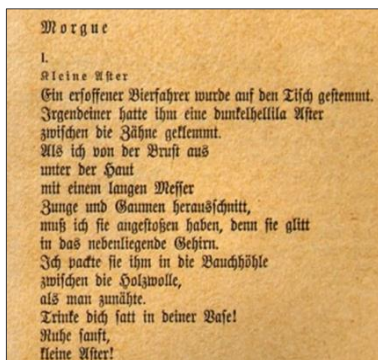
Lassen sich die in Strophen unterteilten, metrisch geregelten und gereimten Sprachspielereien eines van Hoddis oder Lichtenstein noch immer leicht als *Poesie* identifizieren, so weichen die 1912 veröffentlichten Gedichte des jungen Gottfried Benn (1886-1956) weit radikaler von geläufiger Dichtung ab:

Die *Morgue*-Gedichte respektieren kein lyrisches Gleichmaß in Metrik und Reim mehr und brüskieren in ihrem medizinischen Zynismus auch motivisch jede Wohlanständigkeit. Als *Ästhetik des Hässlichen*, von der französischen Moderne Charles Baudelaires und Arthur Rimbauds angeregt, gewinnt Benns Poesie ihre Effekte in der nihilistischen Provokation gutbürgerlicher Gemütlichkeit.



Mehr als bei van Hoddis oder Lichtenstein macht sich bei Gottfried Benn der Einfluss der sogenannten *art nègre* – der ›Negerkunst‹ – geltend, die bald nach 1900 zuerst in Paris die jungen Maler und Bildhauer mit ganz neuen, fremden Ausdrucksweisen konfrontiert hat. Im deutschen Bereich ist diese schwarz-afrikanische Kunst hauptsächlich durch Carl Einsteins (1885-1940) Dokumentation von 1915 bekannt geworden: *Negerplastik*.

An derlei *primitive* Gestaltungen zu denken lohnt sich, wenn es um die Literatur des Expressionismus geht, und erst recht lohnt es sich in diesem Interesse, an die davon beeinflussten Innovationen in der Malerei der frühen Moderne zu denken: namentlich an den Kubismus eines Pablo Picasso oder Georges Braque.



Die Reihe der wenigen *Morgue*-Gedichte, 1912 buchästhetisch hochwertig veröffentlicht, wird von *Kleine Aster*¹³² eröffnet: Von herkömmlicher Lyrik ist nichts mehr zu spüren: weder Strophen-Einteilung noch metrische Regelmäßigkeit und selbst die beiden Reime sind wie versehentlich eingefügt, sodass sie die Gedicht-Konvention ›Reim‹ eher parodieren. So sehr es also an äußerlicher Ordnung fehlt, so sehr weist das Gedicht immerhin inhaltlich-semantiche Korrespondenzen auf, da es durchgehend um Flüssigkeiten bzw. die zum Trinken erforderlichen Organe geht. Es kommt aber noch etwas hinzu:

Die Wasserleiche eines Bierfahrers steht in maximalem Gegensatz zu dem, was um 1900 als ›schön‹ gegolten hat: die weibliche Wasserleiche, wie man sie namentlich von John Everett Millais' *Ophelia* (1852: London, Tate Britain) her kannte (und auch für Arthur Rimbaud, Rainer Maria Rilke und Georg Heym ist diese Selbstmörderin ein geeignetes Motiv gewesen).



Als drastisch-realistischer Gegenentwurf zum beschönigten Ophelia-Ideal bedient Benns ersoffener Bierfahrer insofern eine Schock-Ästhetik, die nun auf die Spitze treibt, was zuerst die Frühromantik als *Interessantes* gegen das ideale *Schöne* des Klassizismus ausgespielt hat.

¹³² Benn, Gottfried: Kleine Aster. In: Morgue und andere Gedichte von Gottfried Benn. Berlin-Wilmersdorf 1912, S. 3.

4. Neue Sachlichkeit

Alles in allem stellt sich die *Neue Sachlichkeit* als Potenzierung des Expressionismus dar, wobei der Akzent erneut auf Genauigkeit und Formstrenge liegt, wie der Vergleich von Alexej Jawlenskys *Dame mit Fächer* (1909: Museum Wiesbaden) und Alexander Kanoldts *Der rote Gürtel* (1929: München, Pinakothek der Moderne) illustriert.



Auch in der Literatur der *Neuen Sachlichkeit* am Ausgang der 1920er Jahre kommen Techniken zur Anwendung, wie sie Maler wie Pablo Picasso (1881-1973) und Georges Braque (1882-1963) unter dem Schlagwort *Kubismus* entwickelt haben und zur gleichen Zeit erst recht im Stummfilm ästhetisch produktiv gewesen sind:

Montage und Collage.

Wie sich exemplarisch an Picassos *Gitarre, Zeitung, Glas und Flasche* von 1913 (London, Tate Modern) zeigt, spielen Montage und Collage in der Regel zusammen, obwohl sie mit gegensätzlichen Techniken arbeiten:



Montage liegt vor, wo organische Zusammenhänge augenfällig vermieden werden: in harten Übergängen wie in der Schnitt-Technik des zeitgenössischen Films. *Collage* ist demgegenüber buchstäblich zu nehmen: als ›Klebung‹: In der Malerei werden Fragmente realer Gegenstände auf die Leinwand aufgeklebt, so dass das originale Werk – immer ein Unikat – genau erkennen lässt, welche heterogenen Dinge verwendet worden sind (in Reproduktionen ist diese Evidenz freilich kaschiert). Die entscheidende Differenz zwischen Montage und Collage ist insofern darin zu sehen, dass die Montage mit gleichartigem Material arbeitet, während die Collage im Gegenteil gerade auf die stofflichen Kontraste setzt.

Mit Montagen lässt sich in Worten ähnlich gut arbeiten wie in Farben und Formen. Mit der Collage tut sich die Literatur hingegen schwer, wie eine Passage in Alfred Döblins (1878-1957) *Berlin Alexanderplatz* (1929) einsichtig macht: In seine Schilderung der Schicksale Franz Biberkopfs schiebt der Erzähler ohne erkennbaren Anlass einen Wetterbericht für Berlin und Umgebung ein, der sich vollkommen harmonisch ins Druckbild fügt, obwohl er motivisch einen eklatanten Bruch markiert.

Liest man diese Stelle im Buch,¹³³ dann handelt es sich dem Anschein nach um eine Montage. Konsultiert man hingegen die Druckvorlage des Romans, so entpuppt sich die vermeintliche Montage als faktische Collage, da Döblin die meteorologischen Daten aus einer Tageszeitung geschnitten und in eine Seite seines Manuskripts eingeklebt hat. Dementsprechend geht es dort dann wieder handschriftlich weiter.



1913 hat Alfred Döblin versucht, die Romanautoren seiner Gegenwart auf das Vorbild des Films zu verpflichten, der fraglos beanspruchen durfte, als die *per se* ›zeitgemäße‹ bzw. fortgeschrittenste Kunst zu gelten:

*Die Darstellung erfordert bei der ungeheuren Menge des Geformten einen Kinostil. In höchster Gedrängtheit und Präzision hat „die Fülle der Gesichte“ vorbeizuziehen. Der Sprache das Aeüßerste der Plastik und Lebendigkeit abzurufen. Der Erzählerschlendrian hat im Roman keinen Platz; man erzählt nicht, sondern baut.*¹³⁴

Was es am Film zu lernen gilt, ist neben der kühnen Schnitt-Technik die darauf fußende Notwendigkeit, die einzelnen Szenen zu einem Ganzen zu verbinden, das seine Bestandteile trotzdem noch erkennen lässt: den Zusammenhang also ›künstlich‹ herzustellen. Anstatt die

¹³³ Döblin, Alfred: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Berlin 1929, S. 362.

¹³⁴ Döblin, Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm. In: Der Sturm. Halbmonatsschrift für Kultur und die Künste. Vierter Jahrgang. Berlin – Paris Mai 1913, Nr. 158/159, S. 17f., hier S. 18.

https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sturm1913_1914/0020/image

Lebenswelt abzubilden, muss es den avancierten Schriftstellern vor allem darum gehen, die kategoriale Differenz von Text und Wirklichkeit zu ihrem eigentlichen Thema zu machen.

Zwar handelt es sich bei den Werken der Neuen Sachlichkeit zumeist um unterhaltsame Romane, die in der unmittelbaren Gegenwart ihrer Leser spielen, in der Regel präzise lokalisiert sind und zeittypische Themen verhandeln. Dieser vordergründige Realismus ist allerdings als Stilmittel zu verstehen, das auf komplexen Schreibverfahren beruht und sich nicht in Widerspiegelung erschöpft.

1928 akzentuiert Alfred Döblin eben diese genuine *Unnatürlichkeit* der Dichtung:

*Wenn einige sagen oder gesagt haben, man habe im Literarischen möglichst Realitäten abzuspiegeln oder meinetwegen Realitäten in konzentrierter Form zu geben, so irren sie, weil es keine literarische Realität gibt. ›Literarisch‹ und ›Realität‹ sind Widersprüche in sich. Die Literatur tut etwas zur Realität, die unser tägliches Wortmaterial gibt, hinzu, die Daten der Realität werden benutzt, um zu zeigen, daß man zusetzt und wo man zusetzt und was man zusetzt.*¹³⁵

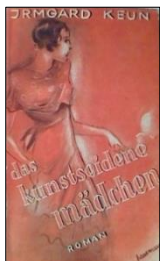
Mit dieser Argumentation, die unübersehbar an Hugo von Hofmannsthals Unterscheidung der poetischen Sprache von der Alltagssprache erinnert, reagiert Döblin auf die Grunderfahrung aller *Moderne* seit der Romantik, dass es immer darauf ankommt, jedes Kunstwerk als Kunstwerk auszustellen:

*Die Wortkunst hat es überaus viel schwerer als etwa die Malerei und Musik, um zur Kunst zu kommen. Das Ausgangsmaterial der Musik und der Malerei ist selbst schon hinreichend wirklichkeitsfremd. Auf Wirklichkeitsfremdheit, kraß: auf Unnatur kommt es ja an; es hat keinen Sinn und ist unmöglich, das Vorhandene zu wiederholen; etwas Neues, Menscheneigentümliches soll hervorgebracht werden.*¹³⁶

Inwiefern die Literatur der Neuen Sachlichkeit über den Expressionismus zwar hinausgeht, diese Verwandtschaft aber nicht verleugnet, sondern ebenfalls mit (freilich entspannteren) Verfremdungstechniken arbeitet, ist an Irmgard Keuns (1905-1982) satirischem Erfolgsroman *Das kunstseidene Mädchen* von 1932 abzulesen, der in der unmittelbaren Gegenwart der Jahre 1931/32 spielt:



In drei Teilen wird vom Versuch der 18-jährigen Doris erzählt, ein ›Glanz‹ – ein Star also – zu werden. Das in einer rheinischen Stadt als Sekretärin beschäftigte Mädchen kann seine Rechtsschreibschwäche zunächst durch Attraktivität kompensieren; als Doris sich der Zudringlichkeit ihres Chefs dann aber gar zu entschieden erwehrt, wird sie entlassen und hofft nun, trotz mäßiger Begabung am Theater Karriere zu machen. Sie stiehlt einen Pelzmantel und flieht nach Berlin, wo sie von wechselnden Männer-Bekanntschaften lebt, die wahre Liebe aber nicht findet. Nach wiederholter Obdachlosigkeit zieht sie zuletzt zu dem arbeitslosen Maschinen-schlosser Karl, der ihr in einer Laubenkolonie ein notdürftiges Auskommen bieten kann:



Lieber Ernst, meine Gedanken schenken dir einen blauen Himmel, ich habe dich lieb. Ich will – will – ich weiß nicht – ich will zu Karl. Ich will alles mit ihm zusammen tun. Wenn er mich nicht will – arbeite tu ich nicht, dann geh ich lieber auf die Tauentzien und werde ein Glanz.

*Aber ich kann ja dann auch eine Hulla werden – und wenn ich ein Glanz werde, dann bin ich ja vielleicht noch schlechter als eine Hulla, die ja gut war. Auf den Glanz kommt es nämlich vielleicht gar nicht so furchtbar an.*¹³⁷

So bieder-moralisch, wie diese Geschichte vom Scheitern aller Aufstiegshoffnungen einer ebenso leichtsinnigen wie gutmütigen jungen Frau im Deutschland der Weltwirtschaftskrise

¹³⁵ Döblin, Alfred: Schriftstellerei und Dichtung [Redefassung]. In: Döblin, Alfred: Gesammelte Werke. Herausgegeben von Christina Althen. Band 22: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Mit einem Nachwort von Erich Kleinschmidt. Frankfurt am Main 2013, S. 199-209, hier S. 203.

¹³⁶ Döblin, Alfred: Schriftstellerei und Dichtung [Redefassung]. In: Döblin, Alfred: Gesammelte Werke. Herausgegeben von Christina Althen. Band 22: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Mit einem Nachwort von Erich Kleinschmidt. Frankfurt am Main 2013, S. 199-209, hier S. 203.

¹³⁷ Keun, Irmgard: Das kunstseidene Mädchen. Roman. In: Keun, Irmgard: Das Werk. Band 1: Texte aus der Weimarer Republik 1931-1933. Im Auftrag der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung und der Wüstenrot Stiftung herausgegeben von Heinrich Detering und Beate Kennedy. Mit einem Essay von Ursula Krechel. Göttingen 2017, S. 232-387, hier S. 360f.

erscheinen mag, wird sie freilich nicht erzählt: Doris schreibt eine Art von Tagebuch, und was man in Irmgard Keuns Roman zu lesen bekommt, ist eine kaum je klar strukturierte Vermischung der Tagebuch-Fragmente sowohl mit dem, was Doris durch den Kopf geht, als auch mit der Stimme eines Erzählers, der allerdings abstrakt bleibt. Man darf diese diffuse Erzählsituation als Resultat einer zwanglosen Montage verstehen, die darauf zielt, die Leichtigkeit des Films in die Literatur zu übertragen.

Das genuin moderne Medium des Films bildet jedenfalls die ästhetisch prägende Folie des Schreibens von Irmgard Keun wie auch ihrer Doris:

*Und ich denke, daß es gut ist, wenn ich alles beschreibe, weil ich ein ungewöhnlicher Mensch bin. Ich denke nicht an Tagebuch – das ist lächerlich für ein Mädchen von achtzehn und auch sonst auf der Höhe. Aber ich will schreiben wie Film, denn so ist mein Leben und wird noch mehr so sein. Und ich sehe aus wie Colleen Moore, wenn sie Dauerwellen hätte und die Nase mehr schick ein bißchen nach oben. Und wenn ich später lese, ist alles wie Kino – ich sehe mich in Bildern.*¹³⁸

Auch an Irmgard Keuns Sprachstil ist nicht zu übersehen, wie nachdrücklich die expressionistische Manipulation der Alltagssprache hier nachwirkt. Die Art und Weise, in der Doris sich mündlich wie schriftlich äußert, täuscht Natürlichkeit jedenfalls nur vor, ist in Wahrheit aber das literarisch konstruierte Klischee ›jugendlicher Naivität‹:

*Ich will so ein Glanz werden, der oben ist. Mit weißem Auto und Badewasser, das nach Parfüm riecht, und alles wie Paris. Und die Leute achten mich hoch, weil ich ein Glanz bin und werden es dann wunderbar finden, wenn ich nicht weiß, was ein Kapazität ist und nicht runter lachen auf mich wie heute [...].*¹³⁹

¹³⁸ Keun, Irmgard: Das kunstseidene Mädchen. Roman. In: Keun, Irmgard: Das Werk. Band 1: Texte aus der Weimarer Republik 1931-1933. Im Auftrag der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung und der Wüstenrot Stiftung herausgegeben von Heinrich Detering und Beate Kennedy. Mit einem Essay von Ursula Krechel. Göttingen 2017, S. 232-387, hier S. 233.

¹³⁹ Keun, Irmgard: Das kunstseidene Mädchen. Roman. In: Keun, Irmgard: Das Werk. Band 1: Texte aus der Weimarer Republik 1931-1933. Im Auftrag der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung und der Wüstenrot Stiftung herausgegeben von Heinrich Detering und Beate Kennedy. Mit einem Essay von Ursula Krechel. Göttingen 2017, S. 232-387, hier S. 260.