

Uwe Hentschel

Vom Lieblingsautor zum Außenseiter

Ein Beitrag zur Kanondebatte
des 18. Jahrhunderts



Einleitung

Ueberhaupt soll ja das Classenwesen nur ein kleiner Wink für die Kenner sein.¹

Der Kampf um das „Classenwesen“

Was Zentrum ist und damit den Mittelpunkt geistesgeschichtlicher Zuwendung darstellt, und was zur Peripherie gehört, die aus dem kulturellen Gedächtnis ausgeblendet werden kann, wird immer wieder neu verhandelt werden müssen. Die Deutschen hatten sich für lange Zeit angewöhnt, in der Nachfolge von Gervinus und der nationalliberalen Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts von der Klimax Aufklärung, Sturm und Drang, Klassik/Romantik zu sprechen, was dazu führte, dass bestimmte literarische Erscheinungen an den Rand gedrängt wurden oder mit Bezug auf die Gipfelleistungen von Schiller und Goethe abgewertet worden sind. Das Ergebnis war „eine Geschichtsschreibung der Sieger“.² Ohne die Leistungen unserer klassischen Dichter schmälern zu wollen, so ist doch offensichtlich, wieviel man, da sich die Forschung zunächst auf sie orientierte, unbeachtet ließ.

Es hat lange gedauert, bis man sich z. B. wieder einem Gottsched zuwandte,³ den bereits Lessing wirkungsmächtig mit seiner bissigen Abfertigung in dem berühmt-berüchtigten 17. Literaturbrief in den Orkus der

-
- 1 Johann Christoph Unzer an Jacob Mauvillon, 19. Juli 1771, in: Mauvillon, Mauvillons Briefwechsel, 1801, S. 38.
 - 2 „Unser Bild der Literaturgeschichte ist etwas schief, weil wir auch im Bereich der Literaturgeschichten eine Geschichtsschreibung der Sieger betreiben, d.h. eine Geschichtsschreibung der erfolgreichen Paradigmata. Der Pate auch der Literaturgeschichtsschreibung ist Darwin.“ (Eibl, Bürgerliches Trauerspiel, 1984, S. 81).
 - 3 Ein Beispiel für diese Zuwendung ist die gegenwärtig entstehende, bislang 7 Bände umfassende Briefausgabe: Gottsched, Briefwechsel, 2007ff. u. der zuletzt erschienene Band: Achermann (Hg.), Johann Christoph Gottsched, 2014.

Literaturgeschichte versenkt hatte.⁴ Ähnliches ließe sich über Johann Christian Günther, Christian Ludwig Liscow oder Jakob Michael Reinhold Lenz sagen, die zunächst einer Beschäftigung für unwürdig gehalten wurden, weil Goethe sie in *Dichtung und Wahrheit* für charakterlich labil und so gänzlich unklassisch erklärte.⁵ Wie lange bedurfte es, um die Leistungen eines Georg Forster zu erkennen?⁶ Ihm schadete, dass er im Koalitionskrieg 1792 auf der anderen Seite stand als Goethe und sich zudem publizistischer Textformen wie dem Reisebericht bediente, der noch vor einem halben Jahrhundert für poesiefeln gehalten und ästhetisch abgewertet wurde. Und so konnte in einer *Sozialgeschichte der Literatur* 1987 der Satz stehen: „Das Kernstück der zeitgenössischen Reiseliteratur ist Goethes Italienische Reise.“⁷ Sieht man einmal davon ab, ob Goethes Text überhaupt ein Reisebericht ist oder nicht eher ein autobiographisches Werk, das sich reiseliterarischer Mittel bedient,⁸ so zeugt doch eine solche Wertung von einer lang andauernden Ignoranz gegenüber einer Literatur, die als (spät-)aufklärerische zeitgleich neben der Klassik entstanden ist und wirkte.⁹ Solcherart Verwerfungen gab und gibt es.

4 Zur Rezeption Gottscheds im 19. Jahrhundert vgl. Friebel, „Auf der Schwelle zur ‚neuen Zeit‘. Zur Einschätzung Gottscheds und seiner Zeit im 19. Jahrhundert, 1980.

5 Zu Günther heißt es: „Er wußte sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten.“ (WA I, Bd. 27, S. 81); Liscow war für Goethe ein „unruhiger, unregelmäßiger Jüngling“, der „bestimmte Personen und Gegenstände, die er verachtete und verächtlich zu machen suchte, [...] mit leidenschaftlichem Haß verfolgte.“ (Ebd., S. 73f.); Lenz bezeichnet er als einen „talentvollen“, aber zugleich „seltsamen Menschen“, dessen Betragen er mit dem englischen Begriff „whimsical“ umschreibt. (Ebd., Bd. 28, S. 75f.). Zur normsetzenden Bedeutung von Goethes *Dichtung und Wahrheit* schreibt Helmut Schanze: „Kaum eine der großen Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts kann Goethes Urteile und Wertsetzungen umgehen. In Zitat, Anspielung, auch ohne Hinweis, ist das *Siebte Buch* [von *Dichtung und Wahrheit*] immer präsent, hat [...] die deutsche Literaturhistorie entscheidend geprägt.“ (Schanze, Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, 1974, S. 45).

6 Vgl. die Wortmeldung von Klaus Happlecht *Ein Fremder namens Forster in der Zeit* vom 7. Januar 1994 (S. 38, Sp. 1).

7 Ueding, *Klassik und Romantik*, 1987, S. 781. Die Aussage wird fünf Jahre später nochmals wiederholt in: *Rhetorische Kunstprosa*, 1992, S. 25.

8 Vgl. Hentschel, *Goethe und die zeitgenössische Reiseliteratur*, 1999.

9 Inzwischen ist dargetan worden, dass Forsters *Ansichten vom Niederrhein* weit eher das Kern- und Hauptstück der zeitgenössischen Reiseliteratur darstellen, s. Fischer, *Reisen als Erfahrungskunst* 1990 u. Hentschel, *Georg Forster*, 1999.

Und wahrscheinlich ist noch so mancher kleine Schatz zu heben, auch wenn seit mehreren Jahrzehnten auf diesem vermeintlich randständigen Felde schon tüchtig gegraben wird, was beispielsweise die Konferenzbände zu August Lafontaine¹⁰ oder Friedrich von Matthisson¹¹ aus jüngster Zeit eindrucksvoll belegen.

Außenseiter meint in diesem Sinne die Unbeachteten, Gescholtenen und Verworfenen, die den Kriterien einer Ästhetik, die sich an der Klassik orientierte, nicht entsprachen und es damit schwer hatten, in den Kanon aufgenommen zu werden, der sich im 19. Jahrhundert etablierte. Dass dies so war, ist evident und zudem materialreich beschrieben worden.¹² Interessanter und nicht weniger aufschlussreich ist die Beschäftigung mit der Zeit, in der noch nicht unter nationalen Auspizien auf die Literatur zurückgeblickt, sondern im Vorfeld von Gervinus an einem (Prä-)Kanon gearbeitet wurde, ohne dass dies den Akteuren selbst bewusst gewesen wäre.¹³ Zu beschreiben ist ein „Prozeß der Auswahl literarischer Werke, denen eine musterhafte, normbildende, gewissermaßen zeitüberdauernde Kraft zuerkannt wird“.¹⁴ Das gesamte 18. Jahrhundert, angefangen von der Leipzig-Zürcher-Literaturdebatte bis zum Xenien-Streit, ist ein Ringen um solch einen Korpus gewesen ist,¹⁵ zumeist nur von Einzelpersonen oder kleineren Gruppen getragen und bezogen auf eine noch überschaubare Literaturgesellschaft, jedoch von großer meinungsbildender Wirkung – bis in das 19. Jahrhundert hinein.

Die Kanonforschung, insbesondere was den Untersuchungszeitraum *vor* Einsetzen der deutscher Selbstfindung im Umkreis der Nationalromantik

10 Berghahn/Sangmeister (Hg.), August Lafontaine, 2010.

11 Eger/Jost (Hg.), Friedrich von Matthisson, 2013.

12 Fohrmann, Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte, 1989; Fohrmann, Geschichte der deutschen Literaturgeschichtsschreibung 1994 u. Weimar, Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft, 1989.

13 „Irgendwann in der ‚Sattelzeit‘, so zwischen 1750 und 1800, passiert etwas mit dem Kanon.“ (Eibl, Textkörper und Textbedeutung, 1998, S. 61).

14 Korte, *Taugenichts*-Lektüren, 1999, S. 23.

15 Deupmann, Der Leipzig-Zürcher Literaturstreit, 2011; Döring, Der Literaturstreit zwischen Leipzig und Zürich, 2009; zum Xenien-Streit: Spoerhase, „Das meiste ist wilde gottlose Satyre“, 2009; Ammon, Ungastliche Gaben, 2005; Hermand, Mit scharfer Klinge, 2005.

betrifft, ist erst in ihren Anfängen begriffen.¹⁶ Eine erste bedeutsame Annäherung ist mit dem Sammelband *Der Kanon im Zeitalter der Aufklärung* aus dem Jahre 2009 gelungen.¹⁷ Abgesehen von einigen größeren Arbeiten zur Debattenkultur im 18. Jahrhundert,¹⁸ fehlt es noch immer an der Beschreibung von Kanonisierungspraktiken in Bezug auf einzelne Autoren. Erst mit der Erforschung dieser In- und Exklusionsvorgänge kann eine verlässliche Kanontheorie entstehen.¹⁹

Die Querelle des Anciens et des Modernes

Der wohl entscheidende, weil grundsätzliche Streit wurde darüber ausgetragen, ob bzw. inwieweit die antike Kunst als mustergültig anzusehen sei.²⁰ Wer den Mut aufbrachte, sich von den Vorgaben zu lösen, konnte damit rechnen, als ein Neuerer zu gelten.

Als Eugen Wolff 1886 für eine Literatur votierte, die sich den Erscheinungen modernen Lebens zuwendet – er nennt sie „die Moderne“ –, ist es noch immer das Vorbild der Klassik, nun auch in der Form der ihm gegenwärtigen „Epigonen-Klassicität“²¹, von der man sich absetzen musste:²²

16 Grundsätzlich schreibt dazu 1999 Hermann Korte: „Gegenstände und Verfahren historischer Kanonforschung sind freilich erst in groben Umrissen skizzierbar. Innerhalb der Literaturwissenschaft hat sie noch keineswegs den Status einer wohldefinierten Teildisziplin.“ (Korte, *Taugenichts*-Lektüren, 1999, S. 20).

17 Lütteken/Weishaupt/Zelle, *Der Kanon im Zeitalter der Aufklärung*, 2009.

18 Schmitz, *Die ästhetische Prägeley*, 1992; Dahnke/Leistner, *Debatten und Kontroversen*. 1989.

19 „Das Verhältnis eines Textes zu dem Kanon begreiflich zu machen, zu klären, wann, wie und mit welchen Argumenten er in einen Kanon aufgenommen wurde, sollte ein Anliegen der Literaturwissenschaft sein.“ (Trappen, *Kanon und Kanonisierung*, 2003, S. 31).

20 Hierzu noch immer wichtig die Dokumentation von Kapitza, *Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt*, 1981.

21 Deutsche akademische Zeitschrift. Organ der *Deutschen akademischen Vereinigung*. 3 (1886), Nr. 33 v. 26. September 1886, zweites Beiblatt, S. 1.

22 „Unser höchstes Kunstideal ist nicht mehr die Antike, sondern die Moderne.“ (Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes. Wochenschrift der Weltlitteratur 55 [1886], Nr. 51 v. 18. Dezember 1886, S. 810).

Ist unser jetziges Kunstideal und das höchste Zukunftsideal noch gleich demjenigen, welches man bisher in der Antike als klassisch feierte? Treten wir in einen Tempel, unmittelbar vor das Bild der antiken Göttin hin: alsbald werden wir in Andacht niederknien, wortlos, wunschlos, gedankenlos . . . Da tönt von Aussen ein Tosen und Brausen an unser Ohr, erschreckt fahren wir aus unserer Andacht auf, wir stürmen hinaus: Und siehe! Ueberall Bewegung, Handlung, das Bild des modernen Lebens. Nein, die stille, kalte Antike ist nicht mehr unser höchstes Ideal.²³

Möglicherweise ist hier etwas zuende gekommen, was nahezu exakt zweihundert Jahre zuvor begonnen hatte: das Abschiednehmen von der Antike als bewertungsrelevanter Größe.

1687 hatte Charles Perrault in einer Sitzung der Académie français das *Siècle de Louis le Grand* mit dem Augustinischen Zeitalter verglichen und es ihm an die Seite gestellt – damals ein Affront. Bernard Le Bovier de Fontenelle unterstützte ein Jahr später Perrault mit der Schrift *Digression des anciens et des modernes*, in der er dessen These ausführlich begründete. Er beginnt mit einem naturgeschichtlichen Vergleich. Die Bäume, die es früher gegeben habe, seien keineswegs größer gewesen als die heutigen, denn die „Natur hat einen bestimmten Stoff zur Verfügung, der immer der gleiche ist, den sie in tausend Formen unablässig um und um wendet und aus dem sie die Menschen, Tiere und Pflanzen bildet“.²⁴ Das heißt: „Die Jahrhunderte bewirken keinen naturgegebenen Unterschied zwischen den Menschen [...].“²⁵ Ein solcher ergebe sich allein durch die verschiedenen Umgebungsvoraussetzungen, unter denen der Einzelne wirke; sie können ihm Schranken setzen oder förderlich sein.²⁶ Das Entscheidende sei aber die menschliche Fähigkeit der Wissensanreicherung über Generationen und Jahrhunderte hinweg. „[...] wir haben von anderen übernommene Erkenntnisse, die sich denen aus unserem eigenen Erfahrungsschatz hinzugesellen, und wenn wir den ursprünglichen Erfinder übertreffen, so hat er selbst uns dabei geholfen [...].“²⁷

23 Deutsche academische Zeitschrift. Organ der *Deutschen academischen Vereinigung*. 3 (1886), Nr. 33 v. 26. September 1886, zweites Beiblatt, S. 2.

24 Fontenelle, Exkurs über die Alten und die Modernen [1688], 1989, S. 243.

25 Ebd., S. 245.

26 „In allen Jahrhunderten bringt sie Männer hervor, die fähig sind, große Männer zu werden, doch erlauben ihnen die Jahrhunderte nicht, ihre Taten zu gebrauchen.“ (Ebd., S. 253).

27 Ebd., S. 247.

Fontenelle hatte beschrieben, was man heute mit dem Begriff Fortschritt unreißt. Natürlich blieben seine Aussagen nicht unwidersprochen. Mächtig war die Partei derer, die nach wie vor allein in der Antike „die Quellen des guten Geschmacks“²⁸ suchten; für sie lebten allein dort die Dichter und Denker, „die dazu bestimmt seien, alle anderen Menschen aufzuklären“; „nur in dem Maße habe man Geist, wie man sie bewundere“.²⁹

Das gesamte 18. Jahrhundert wurde bestimmt von der *Querelle des Anciens et des Modernes*. Besonders nachdrücklich führte man den Streit auf dem Felde der Kunst, da hier Fortschritt, so wie er sich in Wissenschaft und Technik nachweisen ließ, nicht plausibel begründet werden konnte, selbst in Frankreich nicht, wo es Perrault versucht hatte. Denn mit dem Ende der Regierung Ludwig XIV. und dem Tod seiner Hofkünstler Racine, Corneille und Moliere war die Literatur ohne große Nachfolger geblieben. Die starke Partei der Altertumsfreunde mit dem Theoretiker Nicolas Boileau an der Spitze empfahl weiterhin die antiken Muster. In Deutschland wuchs mit Gottsched sogar ein weiterer bedeutender Verfechter des Klassizismus heran:³⁰ „Indessen kann ich es nicht unterlassen, [...] zu gestehen, daß ich im Absehen auf die Beredsamkeit und die Poesie, die alten Griechen und Römer weit höher halte, als alle heutige Scribenten, so viel mir deren bekannt sind.“³¹

Gottsched veröffentlichte zwar 1738 Fontenelles *Abhandlung der Frage, vom Vorzuge der Alten oder Neuern im Absehen auf Künste und Wissenschaften*, machte jedoch bereits in der *Vorrede des Uebersetzers* deutlich, dass er dessen Thesen ablehnte: „Da aber Herr von Fontenelle gar zu sehr die Partey der Neuern gehalten, und die Alten lächerlich zu machen gesucht: So habe nicht unterlassen können, in einigen Anmerkungen die Ursachen anzuzeigen, warum ich nicht seiner Meynung beypflichten können.“³²

28 Ebd., S. 243.

29 Ebd.

30 Pago, Gottsched und die Rezeption der *Querelle des Anciens et des Modernes*, 2003.

31 Vernünftigen Tadlerinnen. Der andere Theil. Dritte Auflage. Hamburg 1748, XI. St. v. 22. März 1726, S. 99.

32 Fontenelle, *Gespräche von Mehr als einer Welt*, 1738, *Vorrede des Uebersetzers*, unpag.

Schien die Fortschrittsthese im Bereich der Dichtung zunächst auch nicht durchsetzbar zu sein, so erbrachte doch die Auseinandersetzung, die darüber geführt wurde, in der Folge tiefere Einsichten in das Wesen der Kunst. Den Unterschied zu anderen Formen geistiger Tätigkeit sah bereits Fontenelle darin, dass „Beredsamkeit und Dichtkunst [...] nur eine bestimmte, recht beschränkte Zahl von Erkenntnissen“ erforderten; zudem hingen diese Künste „hauptsächlich von der lebhaften Einbildungskraft ab“.³³ Diese brauche „keine lange Folge von Erfahrungen und auch keine große Mengen von Regeln, damit sie die ganze Vollkommenheit erreicht, deren sie fähig ist“.³⁴ Fontenelle erweist sich hier als früher Vertreter einer modernen Literaturauffassung. Indem er stärker auf Gefühl und Phantasie setzt, spricht er sich gegen eine Regelpoetik aus, welche mit Hilfe überkommener formaler Kriterien klassizistische Kunstwerke präjudiziert. Damit ist ein literaturgeschichtlich bedeutsamer Paradigmenwechsel eingeleitet, der sich im deutschen Kulturraum mit der Debatte um eine zeitgemäße Kunst zwischen dem Klassizisten Gottsched und seinen Gegnern, den Zürchern Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger, vollzog. Veranlasst wurde sie durch mehrere Schriften der beiden Schweizer Autoren zu Beginn der vierziger Jahre, in denen sie ein literarisches Konzept vorstellten, das der dichterischen Phantasie größere Freiräume ließ. Breitinger schrieb 1740 mit deutlichem Bezug auf Gottsched eine eigene *Critische Dichtkunst*,³⁵ und Bodmer veröffentlichte im gleichen Jahr eine *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen*, die eine *Vertheidigung des Gedichtes Job. Miltons von dem verlohrnen Paradiese* enthielt. Insbesondere diese Übersetzung Bodmers brachte die Gegensätze zwischen Gottsched und den Zürchern zutage. Stellte für diese Miltons *Paradise lost* ein Muster epischen Dichtens dar, war dagegen für Gottsched dieses Werk, das einem christlichen Wunderglauben huldigte, eine unwahre und damit aufklärungsschädliche literarische Arbeit. Bodmer verteidigte, dass „Milton die Engel in körperlichen und zwar in menschlichen Gestalten vorgestellt

33 Ebd., S. 248.

34 Ebd., S. 249.

35 Gottsched hatte sein wirkungsmächtiges, mehrfach aufgelegtes Standardwerk *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730) genannt.

hat“, damit, dass dieser den Zweck der Dichtkunst mit Recht darin sehe, „die Phantasie mit wohlerfundenen und lehrreichen Vorstellungen auf eine angenehme Weise einzunehmen“. ³⁶

Von überall her wuchsen den Schweizern die Anhänger zu. Georg Friedrich Meier und Alexander Gottlieb Baumgarten entwickelten in Halle eine Ästhetik, in der der Sinnlichkeit erstmals eine wichtige Funktion im Schaffen und Aneignen von Kunstwerken beigelegt wurde. Die anakreontischen Dichter mit ihren Liedern von Wein, Weib und Gesang gaben dem Sinnlichen einen weiten Spielraum, und Klopstock war es dann vergönnt in Leipzig, am Wirkungsort des Präzeptors Gottsched, die ersten Gesänge seines christlichen Epos *Der Messias* zu veröffentlichen.

Klopstock war es dann auch, der mit einem neuartigen freirhythmischen Sprechgestus das strenge Metrum des Alexandriners sprengte und seine Zeitgenossen auf nationale Stoffe hinwies und so zum Vorbild für die Stürmer und Dränger avancierte. Spätestens jetzt, so schien es, hatte die Querelle in Deutschland zu einer Entscheidung geführt. Im Namen des Originalgenies wurden die antiken Muster in ihrer Wertigkeit relativiert, der germanische „Hain“ verdrängte den olympischen „Hügel“, ³⁷ das Herz den Verstand, die Originalpoesie das Regelwerk.

Nicht weniger deutlich zeigte sich der Paradigmenwechsel auf dem Gebiete der Dramatik, wo Gottsched seine klassizistischen Reformbemühungen in einen eigenen Dramentext, den *Sterbenden Cato*, münden ließ und mit der Theaterprinzipalinen Friederike Neuber die praktische Umsetzung seiner Propädeutik betrieb. Als Gottsched 1724 nach Leipzig gekommen war, hatte er ein Kulturniveau vorgefunden, das sich weit unter dem Wohlständigen bewegte:

Vorzeiten redeten die Poeten die Sprache der Götter; itzo sprechen sie wie Gasensjungun. Sonst trug sie Pegasus über Berge und Hügel weg, itzo kriechen sie wie Schnecken im Staube. Sonst wohnte Apollo auf dem erhabenen Parnaß, itzo will man uns bereden, daß er in ein sumpfiges Thal gezogen sey.³⁸

36 Bodmer, Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie, 1740, S. 31.

37 Vgl. Klopstocks Gedicht *Der Hügel und der Hain* (1767).

38 Gottsched, *Der Biedermann* [1729], 1975, Theil 2, S. 130.

Neben den seichten italienischen Opern³⁹ waren es vor allem „schwülstige und mit Harlekins-Lustbarkeiten untermengte Haupt- und Staatsactionen“, die Gottscheds Zorn erregt hatten und ihn zu reformerischem Handeln bewegten.⁴⁰ Er antwortete 1730 auf diese Verwahrlosung der Kultur mit einer Regelpoetik, die sich an den antiken Vorgaben und den Werken der Franzosen des 17. Jahrhunderts orientierte – ein Entschluss, der auch heute angesichts der Ausgangssituation⁴¹ gewürdigt werden muss.

Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* fußt auf dem Konzept der Naturnachahmung; die Fabel müsse zumindest eine „hypothetische Wahrscheinlichkeit“⁴² besitzen. Denn erst, wenn der Leser oder Zuschauer davon überzeugt sei, dass die Handlung auch wirklich geschehen sein könne, würde er sich erzieherisch beeinflussen lassen. Wahrscheinlichkeit allein reiche aber nicht aus, der Poet müsse sich eines moralischen Lehrsatzes bedienen, den er durch eine Handlung exemplarisch

39 „Man muß seinen Verstand entweder zu Hause lassen, und nur die Ohren mitbringen, wenn man in die Oper geht; oder man muß sich Gewalt anthun, um alle Unmöglichkeiten, die uns darinn vorgestellt werden, verdauen zu können.“ (Ebd., S. 179).

40 Dass die Reformen sich nicht allein auf Dramentheorie und -repertoire beschränkten, sondern z. B auch die Sprachpflege (*Grundlegung einer Deutschen Sprachkunst*, 1748) und Morallehre (*Der Biedermann* u. *Die vernünftigen Tadlerinnen*) betrafen, ist inzwischen dank neuerer Forschungen bekannt. Vgl. Rudersdorf, Johann Christoph Gottsched in seiner Zeit, 2007; Ball, Diskurse der Aufklärung, 2006.

41 Lessings Einschätzung der Kultursituation in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unterschied sich nicht von der Gottscheds: „Als die *Neuberin* blühte, und so mancher den Beruf fühlte, sich um sie und die Bühne verdient zu machen, sahe es freilich mit unserer dramatischen Poesie sehr elend aus Man kannte keine Regeln; man bekümmerte sich um keine Muster. Unsre *Staats- und Helden-Actionen* waren voller Unsinn, Bombast, Schmutz und Pöbelwitz. Unsere *Lustspiele* bestanden in Verkleidungen und Zaubereien; und Prügel waren die witzigsten Einfälle derselben.“ (Lessing, Werke und Briefe, Bd. 4, 1997, S. 499); „Lauter schwülstige und mit Harlekins-Lustbarkeiten untermengte Haupt- und Staatsactionen, lauter unnatürliche Romanstreiche und Liebesverwirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und Zoten waren dasjenige, so man daselbst [in Leipzig 1724] zu sehen bekam.“ (Gottsched, Vorrede zu *Der sterbende Cato*, in: Gottsched, Ausgewählte Werke, Bd. 2, 1970, S. 5).

42 Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, 1730, S. 165.

zu veranschaulichen habe.⁴³ Auf diese Weise könne man den Menschen eine abstrakte Lehre wirkungsvoll näherbringen. Im Trauerspiel sollte „eine wichtige Handlung vornehmer Personen [...] nachgeahmet und vorgestellt“ werden. „Die Tragödie ist [...] ein Bild der Unglücksfälle, die den Großen dieser Welt begegnen. [...] Sie ist eine Schule der Geduld und Weisheit, eine Vorbereitung zu Trübsalen, eine Aufmunterung zur Tugend, eine Züchtigung der Laster.“⁴⁴

Verlangt werden vom Tragödienschreiber die Einhaltung der drei Einheiten (des Ortes, der Zeit und der Handlung), strenge Mimesis, eine ein-dimensionale Fabel mit einer nachvollziehbaren Kausalität, das Erzielen kathartischer Wirkung und die Beachtung der Ständeklausel – kurzum: Der Dichter ist gehalten, Aristoteles' *Poetik* entsprechend den Bedürfnissen der Aufklärung auszulegen und sich zudem an den antiken und klassizistischen Musterdramen zu orientieren.⁴⁵

Gottscheds literaturgeschichtliche Bedeutung besteht nun nicht allein darin, dass er ein grundlegendes Regelbuch erstellt hat, auf das sich nachfolgende Dichtergenerationen beziehen konnten, sondern vor allem in dem Sachverhalt des Praxisbezugs. Die festgesetzten Vorgaben sollten das Theater erreichen. Zu diesem Zwecke entstand ein sechsbändiges Werk, *Die Deutsche Schaubühne nach den Regeln und Mustern der Alten* (Leipzig 1746–1750), eine Handreichung von spielbaren Werken für die Theater. Gottsched beließ es nicht bei Übersetzungen, er bot auch Originalstücke an. Das wohl meistgespielteste Drama aus seiner Feder ist *Der sterbende*

43 „Alle Sittenlehrer sind eins, daß Exempel in moralischen Dingen eine besondere Kraft haben, die Gemüter der Menschen von gewissen Wahrheiten zu überführen. Die meisten Gemüter sind viel zu sinnlich gewöhnt, als daß sie einen Beweis, der aus bloßen Vernunftschlüssen besteht, sollten was gelten lassen [...].“ (Gottsched, *Die Schauspiele und besonders die Tragödien sind aus einer wohlbestellten Republik nicht zu verbannen*, in: Ders., *Reden, Vorreden, Schriften*, 1974, S. 100).

44 Ebd., S. 99.

45 „Ein Trauerspiel [...] ist ein lehrreiches moralisches Gedicht, darin eine wichtige Handlung vornehmer Personen auf der Schaubühne nachgeahmet und vorgestellt wird. Es ist eine allegorische Fabel, die eine Hauptlehre zur Absicht hat und die stärksten Leidenschaften ihrer Zuhörer, als Verwunderung, Mitleiden und Schrecken, zu dem Ende erregt, damit sie dieselben in ihre gehörige Schranken bringen möge.“ [Ebd.]

Cato, das er 1732 seiner *Critischen Dichtkunst* nachschob. Gottsched erläutert in der Vorrede, wie die Tragödie entstanden sei. Er habe sich die unlängst erschienenen *Cato*-Dramen des Franzosen Michel Chrétiens Deschamps und des Engländers Joseph Addison „zu Nutze gemacht“,⁴⁶ was heißt, dass er aus beiden Werken entnommen hat, was ihm annehmbar erschien, in der Hoffnung, so das mustergültige Werk schlechthin schaffen zu können. Den Engländer fand er im Gestalten der Charaktere und „in Gedanken und Ausdrückungen sehr glücklich“⁴⁷, zudem sei es ihm gelungen, „die Sitten der Menschen glücklich nachzuahmen“,⁴⁸ jedoch versagte er wie alle Engländer vor ihm, „was die ordentliche Einrichtung der Fabeln anlangt“.⁴⁹ Hierin wiederum überzeuge der Franzose Deschamps.

Obleich sich Gottsched durchaus bereit zeigte, sich der englischen Literatur zu öffnen und demnach nicht so borniert war, wie ihn z. B. ein Lessing sehen wollte, so blieben für ihn doch die antiken Dichter und deren französische Adepten die maßstabsetzenden Größen.

Die Partei der Neueren, die sich im fernen Zürich konstituiert hatte, etablierte sich auch in Gottscheds unmittelbarem Leipziger Umfeld. Gellert hatte begonnen in der Nachfolge von Philippe Destouches, Pierre Carlet de Marivaux und Pierre Claude Nivelles de La Chaussée Lustspiele zu schreiben, in denen der Bürger in *seiner* Lebenswelt agiert,⁵⁰ jedoch nicht, um ihn im Sinne der Ständeklausel dem Spotte preiszugeben, sondern ihn nun mit seinen empfindsamen Tugenden zu zeigen (*Das Loos der Lotterie*, 1746 u. *Die zärtlichen Schwestern*, 1747). Indem er auf diese Weise das Drama verbürgerlichte, verließ Gellert die normierte Gattungstradition; er hatte wie alle Neueren erkannt, dass die gegenwärtigen Erfordernisse, denen sich die Literatur stellen musste, die Aufnahme und Fortführung antiker Formvorgaben verbot. Und so verteidigt Gellert 1751 in seiner

46 Gottsched: Vorrede zu *Der sterbende Cato*, in: Gottsched, *Ausgewählte Werke*, Bd. 2, 1970, S. 12).

47 Ebd., S. 13.

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Lessing, der sich zumeist kritisch zu diesem Lustspieltypus verhält (Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele) wird diese Komödien später im 22. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* als „wahre Familiengemälde“ bezeichnen. (Lessing, *Werke und Briefe*, Bd. 6, 1985, S. 289).

Promotionsschrift *Pro Comoedia Commovente Commentatio* seine Entscheidung für das neue Lustspielgenre vehement:

Wenn man keine andre Komödien machen darf, als solche, wie sie *Aristophanes*, *Plautus* und selbst *Terenz* gemacht haben; so glaube ich schwerlich, daß sie den guten Sitten sehr zuträglich seyn, und mit der Denkungsart unsrer Zeiten sehr übereinkommen möchten. Sollen wir deswegen ein Schauspiel, welches aus dem gemeinen Leben genommen und so eingerichtet ist, daß es zugleich ergötze und unterrichte, als welches der ganze Endzweck eines dramatischen Stücks ist; sollen wir, sage ich, es deswegen von der Bühne verdammen, weil die Erklärung, welche die Alten von der Komödie gegeben haben, nicht völlig auf dasselbe passen will?⁵¹

Bekanntlich geht Lessing, indem er „wahre Komödien“ verfasst, noch einen Schritt weiter. Diese sollen „so wohl Tugenden als Laster, so wohl Anständigkeit als Ungereimtheit schildern, weil sie eben durch diese Vermischung ihrem Originale, dem menschlichen Leben, am nächsten kommen“.⁵² Sein Lustspiel *Minna von Barnhelm* wird dann erstmals ein zeitgenössisches politisches Ereignis, den Siebenjährigen Krieg, zur stofflichen Grundlage eines Dramas neuen Zuschnitts wählen.

Im selben Jahr, 1767, ist es dann nochmals Gellert, der, die Argumente Fontenelles aufgreifend, davon ausgeht, „daß die Natur in unsern Tagen noch eben die Fähigkeit austheilet, die sie vor tausend und mehr Jahren den Sterblichen schenkte“⁵³, und dass es demzufolge an den Zeitgenossen selbst liege, wenn sie nicht mit den antiken Künstlern gleichzögen oder sie gar überträfen. Gellert sieht die Ursache des Scheiterns in einer falsch verstandenen Nachahmungslehre. Anstatt die Alten zu kopieren, sollten die Nachgeborenen lernen, die Natur wie jene zu begreifen: „Die Natur war ihre Lehrmeisterinn, und so soll sie auch die unsrige seyn!“⁵⁴ Im Modus

51 Gellert, *Pro Comoedia Commovente Commentatio* [1751], in: GS, Bd. 5, S. 161.

52 Lessing, *Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele*, in: Lessing, *Werke und Briefe*, Bd. 3, 2003, S. 279.

53 Gellert, *Von den Ursachen des Vorzug der Alten vor den Neuern in den schönen Wissenschaften, besonders in der Poesie und Beredsamkeit*. Eine Vorlesung auf hohen Befehl Seiner Churfürstl. Durchlaucht zu Sachen, den 12. October, 1767, auf der Universitätsbibliothek zu Leipzig gehalten, in: GS, Bd. 5, S. 214.

54 Ebd., S. 220. – „Wir, die wir die Werke der Alten mit Rechte verehren, da wir sie so vortrefflich finden, ahmen vielleicht mehr die Copien der Natur, als die Natur selbst nach.“ (Ebd., S. 215).

dieser Aneignung müsse man mit den Alten in einen Wettstreit treten – mit der Maßgabe, „sie zu übertreffen“.⁵⁵

Als Gellert diese Rede in Leipzig hielt, war Gottsched, der Präzeptor der klassizistischen Kunstdoktrin, gerade verstorben. Seit den vierziger Jahren hatten sich nicht nur im fernen Zürich mit Bodmer und Breitinger Verfechter einer neuen Literatur eingestellt, sondern auch in Berlin, Halle, Leipzig und Dresden. Dennoch bzw. gerade deshalb hatte Gottsched 1751 die *Critische Dichtkunst* nochmals in einer *vierten, sehr vermehrten Auflage* erscheinen lassen, ohne dass er darin von seinen Grundsätzen abgerückt wäre. Justus Friedrich Wilhelm Zachariä, einst dessen Anhänger, nun auch sein Kritiker, dichtete 1755 über den sächsischen Literaturpapst:

In Leipzig thront und herrscht ein blinder Aristarch,
Der Reime Patriot, der Prosa Patriarch.
Vergebens zeichnen ihn des strengen Satyrs Schläge,
Er achtet Striemen nicht und bleibt auf seinem Wege [...].⁵⁶

Mit Lessing stand Gottsched in dessen letzten Lebensjahren der mächtigste Gegner gegenüber. Nicht zuletzt der Schlag, den der junge Aufsteiger und Begründer des Bürgerlichen Trauerspiels in dem berühmten *Siebzehnten Briefe, die neueste Literatur betreffend*, gegen den schon angeschlagenen, fast sechzig Jahre alten Mann führte, war wohl (mit-)entscheidend für dessen literaturgeschichtliche Ausgrenzung bis in das 20. Jahrhundert hinein:

„Niemand“, sagen die Verfasser der *Bibliothek [der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Bd. 3, St. 1, S. 85], „wird leugnen, daß die deutsche Schaubühne einen großen Teil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Professor *Gottsched* zu danken habe.“

Ich bin dieser Niemand; ich leugne es gerade zu.⁵⁷

Mit dieser apodiktischen (und durchaus ungerechtfertigten) Verurteilung der Person,⁵⁸ die wie keine andere in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts

55 Ebd., S. 220.

56 Zachariä, *Die Poesie und Germanien*, 1903, S. 16.

57 Lessing, *Werke und Briefe*, Bd. 4, 1997, S. 499.

58 Nach Gottscheds Tode würdigten nur noch wenige Zeitgenossen und Nachgeborenen dessen Leistungen; Friedrich Justus Riedel schreibt an Abraham Gotthelf Kästner: „Sie sind mir [...] in der Rechtfertigung eines Mannes zuvorgekommen, dessen wahre Verdienste man nicht verkennen sollte; Gottscheds, welchen ins Gesicht zu lachen, seit zwanzig Jahren modisch gewesen ist. Wenn

für das (klassisch) Alte stand, geht die Suche nach dem Neuen einher. Entscheidend dabei ist die Kritik an der allgegenwärtigen Frankophilie und die Hinwendung zur angelsächsischen Kultur. Gottsched habe Corneille, Racine u.a. zu Vorbildern erklärt, „ohne zu untersuchen, ob dieses französierende Theater der deutschen Denkungsart angemessen sei, oder nicht.“⁵⁹

Lessing nutzt imagologische Stereotype, wenn er den Franzosen „das Artige, das Zärtliche, das Verliebte“ und den Engländern „das Große, das Schreckliche, das Melancholische“ zuweist, um deutlich zu machen, dass allein die Mentalität der Letzteren dem Wesen der Deutschen entspricht. „Wenn man die Meisterstücke des *Shakespeare* [...] übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von bessern Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem *Corneille* und *Racine* so bekannt gemacht hat.“⁶⁰

Es sollte nur wenige Jahre dauern, bis Wieland und Johann Joachim Eschenburg bereitstellten, was Lessing gefordert hatte. Deren Übersetzungen bildeten dann die Voraussetzung für die Shakespeare-Begeisterung im Sturm und Drang der siebziger Jahre. Mit Worten, die dieser Euphorie bereits sehr ähneln, ermisst Lessing das Wirkungspotential des Engländers: „[...] ein *Genie* kann nur von einem *Genie* entzündet werden; und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint [...]“⁶¹

Der 17. Literaturbrief ist ein wichtiges Dokument des Aufbruchs, in dem das Paradigma Gottsched und der (französische) Klassizismus im Namen der Natur und mit Verweis auf das Genie Shakespeare verabschiedet werden. Dass dieser Prozess der Ab- und Zuwendung ein längerer gewesen ist, zeigt der Text zudem. Denn Lessing beurteilt das englischen

ein Klopffechter den andern abprügelt, so laufen insgemein dem Ueberwundenen die Jungen nach und zischen ihn aus. So gieng es dem Manne, der bey allen seinen Fehlern doch noch immer die Ehre hat, den Geschmack der Deutschen verfeinert und in ihnen einen Eifer für die schönen Wissenschaften erweckt zu haben.“ (Riedel, Siebenter Brief an den Herrn Hofrath Kästner, undatiert, in: Ders., Briefe über das Publikum [1768], 1973, S. 80). Kästner hatte wohlwollende *Betrachtungen über Gottscheds Charakter* 1767 in einer Rede niedergelegt, in: Ders., Vermischte Schriften, Theil 1, 1783.

59 Lessing, Werke und Briefe, Bd. 4, 1997, S. 500.

60 Ebd.

61 Ebd.

Genie immer noch „nach den Mustern der Alten“ – mit dem Ergebnis, dass „der Engländer [...] den Zweck der Tragödie fast immer“ erreiche, „so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet“, der Franzose dagegen „fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt“.⁶²

Der Aufbruch, den der 17. Literaturbrief so deutlich macht, ist auch ein literaturgesellschaftlicher gewesen, der von Bodmer, Gellert, Klopstock und auch von vielen Minores gleichermaßen mitgetragen wurde und an den sich noch Goethe 1811 erinnern sollte, wenn er in *Dichtung und Wahrheit* von einer „literarische[n] Epoche“ schrieb, die „sich aus der vorhergehenden durch Widerspruch“⁶³ entwickelt habe.

Indem man sich allmählich vom klassisch Normativen abwandte und die Regelpoetiken hinter sich ließ, dem Gefühl, der Phantasie und Einbildungskraft einen größeren Spielraum zugestand, neue Ausdrucksformen entwickelte und aktuelle und vor allem einheimische Stoffe aufgriff – sich also in eine weithin größere Gestaltungsfreiheit entließ, musste sich auch eine Unsicherheit in der Bewertung des Neuen einstellen.

Zwei Beispiele mögen dies illustrieren. Als Klopstock 1746 zum Studium nach Leipzig kam, hatte er in seinem Gepäck bereits die ersten Gesänge seines Epos *Der Messias*. Die Redakteure der *Neuen Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes*, denen er seinen Text zeigte, waren von Ton und Gehalt dieser Dichtung so überrascht, dass sie sofort Gutachten einholten, um über die Aufnahme des vorliegenden Werks befinden zu können. Ausschlaggebend für die Veröffentlichung wurde dann Bodmers begeisterte Reaktion auf das Epos, der es für „etwas Ungemeines“ hielt:

Aus diesem Stücke zu urtheilen, ruhet Miltons Geist auf dem Dichter; es ist ein Charakter darin, der Satans Charakter zu übersteigen drohet. [...] Welches Prodigium, daß in dem Lande der Gottscheds ein Gedicht von Teufels-Gespennern und Miltonischen Hexenmärchen geschrieben wird.⁶⁴

Die ersten drei Gesänge erschienen 1748 im vierten Band der *Beiträge* und machten Klopstock mit einem Schlage berühmt.

62 Ebd., S. 500f.

63 Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, in: WA I, Bd. 27, S. 72.

64 Johann Jakob Bodmer an Johann Wilhelm Ludwig Gleim, 12. September 1747, in: Körte, *Briefe deutscher Gelehrten aus Gleims litterarischen Nachlasse*, Bd. 1, 1804, S. 66.

Ein zweiter Beleg: 1772 berichtete Eva König Lessing aus Wien von der Aufführung von dessen neuem Stück *Emilia Galotti*. Es war drei Tage nacheinander vom 4. bis 6. Juli gezeigt worden und selbst der Kaiser hatte es zweimal gesehen. Auffällig sei gewesen, dass man die Zuschauer in diesem Bürgerlichen Trauerspiel „so viel habe lachen hören, zuweilen bei Stellen, wo [...] eher hätte sollen geweinet, als gelacht werden.“⁶⁵ Führt man diese Rezeptionshaltung nicht allein auf die schlechten Leistungen der Schauspieler zurück, dann sind sie Ausdruck eines Un- und Missverständnisses gewesen. Die Zuschauer, die wohl zu großen Teilen aus der Hofgesellschaft kamen, legten an das Stück den Maßstab der hohen klassischen Tragödie an, deren Helden zumeist aus dem Zentrum der Macht stammten und deren Untergang für den ganzen Staat Folgen hatte. Und nun sahen diese so prädisponierten Zuschauer einen aus dem kleinen Landadel stammenden Vater, der seine Tochter vor der Sinnenfreude des Prinzen und ihrem eigenen „warme[n] Blut“⁶⁶ zu bewahren versucht, indem er sie mit großem theatralischen Aufwand ersticht. Lessing hatte, um die Tragödie für den Bürger zu gewinnen, ausdrücklich „die Geschichte der römischen Virginia von allem dem abgesondert, was sie für den ganzen Staat interessant machte“, weil er glaubte,

daß das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werter ist, als ihr Leben, für sich schon tragisch genug, und fähig genug sei, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch gleich kein Umsturz der ganzen Staatsverfassung darauf folgte.⁶⁷

Wie die Aufführung in Wien offenbarte (und auch die Geschichte des Bürgerlichen Trauerspiels), hatte sich Lessing getäuscht; die Zuschauer vermochten nicht, das weiterentwickelte, auf den Bürger bezogene Katharsiskonzept zu ihrem eigenen zu machen.

Man tat sich schwer. Die Zuwendung zum Neuen ging nicht einher mit der Entwicklung von veränderten Bewertungsmaßstäben. Johann Jakob Hottinger bringt es 30 Jahre später auf den Punkt: „Die Vergleichen der

65 Eva König an Lessing, 15. Juli 1772, in: Lessing, Werke und Briefe, Bd. 11.2, 1988, S. 442.

66 Lessing, *Emilia Galotti*, in: Lessing, Werke und Briefe, Bd. 7, 2000, S. 369.

67 Lessing an Friedrich Nicolai, 21. Januar 1758, in: Lessing, Werke und Briefe, Bd. 11.1, 1987, S. 267.

Neuern unter einander ist entweder unsicher, oder sie geschieht bloß mittelbar: denn die Alten deren Vortrefflichkeit sich durch Jahrtausende bewährt hat, sind zuletzt Maasstab für alle und jede.“⁶⁸

Trotz all dieser Unwägbarkeiten, die sich mit der Suche nach dem Neuen in der Literatur verbanden, überwog die Freude über das Neugeschaffene; Aufbruchsstimmung und Selbstbewusstsein waren vielerorts unter den Schriftstellern zu spüren.

Hätte Friedrich Nicolai noch 1755 die Frage, „ob die Deutschen klassische Schriftsteller haben“, „unmöglich bejahen“⁶⁹ können, so sieht Johann Christoph Dommerich, der in Halle bei Georg Friedrich Meier und Alexander Gottlieb Baumgarten studiert hatte, drei Jahre später zumindest ein helles Licht am Horizont: „In unsern Tagen hat die deutsche Poesie eine solche Höhe erreicht, als sie noch nie gehabt.“ Er nennt u. a. mit Barthold Hinrich Brockes und Gottsched diejenigen, die „den Weg dazu gebahnet“ hatten, unterscheidet dann zwei Gruppen von Fortsetzern, eine schweizerische (mit Haller, Breitinger, Bodmer und Wieland) und eine deutsche (mit Hagedorn, Ewald von Kleist, Gellert, Gleim, Gärtner, Zachariä, Lessing und Lange), um am Schlusse noch einen Dichter besonders herauszuheben: „Keiner aber hat so vielen Beifall erhalten, als der Herr Klopstock, durch Verfertigung seiner Meßiade.“⁷⁰

Es ist dann Herder, der in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts in seiner Zeitschrift *Über die neuere deutsche Literatur* der Frage nachgeht, wie „der Geist der Literatur seine gegenwärtige Gestalt angenommen“⁷¹ hat. In diesem Zusammenhang benennt er auch die Ursachen für den Rückstand der Deutschen im Vergleich zu den europäischen Kernnationen. Die Deutschen haben sich ihre „hohe und edle Originaldenkart [...] rauben lassen“; politische Fremdbestimmung machte sie zu Nachahmern. Ganz so wie Gellert sieht auch Herder den Fehler vor allem im falschen Aneignungsmodus. Man blieb nur „bei der äußern Schale stehen, *lernte*,

68 Hottinger, Versuch einer Vergleichung der deutschen Dichter mit den Griechen und Römern, 1789, S. 5.

69 [Nicolai], Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften, 1755, S. 144.

70 Alle Zitate Dommerich, Entwurf einer Deutschen Dichtkunst, 1758, S. 9.

71 Herder, Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente. Dritte Sammlung, in: Ders.: Ausgewählte Werke, 1985, S. 205.

was die Alten gedacht, statt *wie* sie zu denken, lernte die Sprache, *in der* sie gesprochen, statt *wie* sie sprechen zu lernen“.⁷²

Sobald wir aber die Alten loben, anbeten und knechtisch nachahmen, weil sie Alte sind; sobald man von ihnen abborget oder sie bestiehlt, weil man alsdenn eine neue Antike oder ein Moderner nach altem Geschmack wird: so ist die Nachahmung unleidlich; man betrachte diesen geplünderten Alten als einen Neuern und Fremden: so wird man das Zwangvolle sehen.⁷³

Die Deutschen müssten sich stattdessen auf ihre eigenen nationalen Ursprünge besinnen, das Natürliche und Volksmäßige als Inspiration und Quelle ihres Dichtens begreifen. Hatte man bereits in den *Briefen, die neueste Literatur betreffend*, die Hoffnung ausgesprochen, die zeitgenössischen Dichter könnten „an die Stelle der großen Ausländer, und der noch größern Alten treten“, so dass „Klopstock würde Homer; Cramer, Pindar; Utz, Horatz; Gleim, Anakreon; Gessner Theokrit; Wieland, Lucrez –“⁷⁴, so will nun auch Herder, den Vorschlag aufgreifend, in seiner Zeitschrift „die deutschen Nachahmungen mit ihren Originalen vergleichen, ihren Wert gegeneinander abwägen“.⁷⁵ Und so stellt auch er u.a. Theokrit neben Geßner, Äsop neben Lessing. Der griechische Idyllendichter zeige leidenschaftliche Menschen: „Er überläßt sie ihrer Natur [...]“.⁷⁶ Sein moderner Nachahmer, der „von diesem Zeitalter der Natur so weit entfernt“⁷⁷ ist, folgt „einem ganz abgezogenen Ideal“; er malt „Artigkeit“.⁷⁸

Ich preise ihn [Geßner – U.H.] allen Deutschen an, von ihm Weisheit im Plan, Schönheit in der Auszierung, die leichteste Stärke im Ausdruck und die schöne Nachlässigkeit zu lernen, womit er die Natur malet. Aber Theokrit kann er uns nicht sein.⁷⁹

72 Ebd., S. 211.

73 Ebd., S. 223.

74 Briefe, die neueste Literatur betreffend. Siebender Brief v. 18. Jenner 1759, in: Lessing, Werke und Briefe, Bd. 4, 1997, S. 468.

75 Herder, Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente. Zwote Sammlung, in: Ders.: Ausgewählte Werke, 1985, S.113.

76 Ebd., S. 189.

77 Ebd., S. 192.

78 Ebd.

79 Ebd., S. 194.

Und auch die Fabeln des Griechen Äsop „beziehen sich auf menschliche Handlungen und die Klugheit seiner Zeit: sie leben!“, wohingegen Lessings „aus der lebendigen Welt in die Welt der Bücher, der Gesellschaften, der Künste und Wissenschaften, des Umgangs geflohen“⁸⁰ sind.

Herders kulturgeschichtlicher Ansatz wird bereits aus den beiden hier aufgeführten Vergleichen deutlich. So wie sich die Lebenswelten unterscheiden, so muss auch deren Literatur verschieden sein; demnach verbietet sich eine unreflektierte Nachahmung der antiken Vorlagen. Mit dieser historisierenden Verabschiedung der klassischen Kunst machte Herder den Weg endgültig frei für eine zeitgemäße Original- und Naturpoesie, wie er sie schon bald in seinem *Shakespeare-* und *Ossian-*Aufsatz einfordern sollte.

Das Ringen um die ‚wahre‘ und die Ware Literatur

Promethischer Alleinstellungsanspruch und ganymedische Natur-Gott-Hingabe wurden die beiden, sich ergänzenden Leitgedanken im Sturm und Drang. In den *Leiden des jungen Werthers* sind sie 1774 ins Bild gesetzt worden. Es entstand ein Werk, das die Literaturgesellschaft spalten musste – auch weil die rousseauische Kritik am Urbanen und Höfischen, am bürgerlichen Pflichten- und Nützlichkeitsethos an den Grundfesten derer rüttelte, die es sich zu ihrer Aufgabe gemacht hatten, im Rahmen der Aufklärung eine Sozietät zu schaffen von verlässlich-fleißigen, selbstbewussten und nicht zuletzt wohlhabenden Bürgern. Diesen hatte Friedrich Nicolai in seinen *Freuden des jungen Werthers* eine Stimme gegeben, wenn er seinen Martin sagen ließ:

Euch Kerlchen ist nichts recht, all's wißt ihr besser, was der Welt nützt mögt ihr nicht lernen, denn's wäre Brotwissenschaft, eingeführter guter Ordnung wollt ihr euch nicht fügen, denn's wäre Einschränkung, was andre tun, mögt ihr nicht, wollt Originale sein, wollt's anders haben, 's lange gnug so gewesen, was kümmern euch Gesetze und Ordnungen und Staaten und Reiche und Könige und Fürsten [...].⁸¹

80 Ebd., S. 657.

81 Friedrich Nicolai, *Freuden des jungen Werthers. Leiden und Freuden Werthers des Mannes* [1775], in: Nicolai, *Gesammelte Werke*, Bd. 12, 1995, S. 9f.