

Band II

Friedrich Maximilian Klinger	889
Das leidende Weib	889
Die Zwillinge	940
Die neue Arria	993
Simsons Grisaldo	1063
Sturm und Drang	1144
Johann Heinrich Merck	1200
Rhapsodie	1200
Pätus und Arria	1207
Geschichte des Herrn Oheims	1212
Über den Mangel des epischen Geistes in unserm lieben Vaterland	1261

Maler Müller	1267
Gedichte	1267
Lied eines bluttrunknen Wodanadlers	1267
Dithyrambe	1267
An den Frühling	1269
Freudenlied	1271
Klopstock	1272
Shakespeare	1273
Das braune Fräulein	1273
Geneveva im Turme	1282
Soldatenabschied	1295
Verlangen und Sehnsucht	1296
Einem reisenden Maler ins Stammbuch	1297
Auf Amors Köcher	1298
Dramatisches	1298
Fausts Leben dramatisiert	1298
Idyllen	1373
Der Satyr Mopsus	1373
Bacchidon und Milon	1393
Der Faun	1407
Das Nußkernen	1411
Heinrich Leopold Wagner	1454
Die Kindermörderin	1454
Voltaire am Abend seiner Apotheose	1520
RANDFIGUREN	1535
Johann Anton Leisewitz	1537
Julius von Tarent	1537
Die Pfandung	1591
Der Besuch um Mitternacht	1592
Gottfried August Bürger	1594
Gedichte	1594
Danklied	1594
Der Bauer	1596
Abendphantasie eines Liebenden	1596
Seufzer eines Ungeliebten	1597
Gegenliebe	1598
Das neue Leben	1598
Spinnerlied	1599
Ständchen	1600
Das Mädcl das ich meine	1601
Schwanenlied	1603

Die Umarmung	1603
Die Elemente	1605
Zechlied	1607
An die Menschengesichter	1608
Naturrecht	1609
Mollys Abschied	1610
Des armen Suschens Traum	1611
Lenore	1612
Die Weiber von Weinsberg	1618
Der Ritter und sein Liebchen	1621
Robert	1622
Schön Suschen	1623
Das Lied vom braven Manne	1624
Frau Schnips	1628
Apologie	1633
Der wilde Jäger	1633
Des Pfarrers Tochter von Taubenhain	1639
Der Kaiser und der Abt	1644
Schriften zur Literatur	1649
Aus Daniel Wunderlichs Buch	1649
Von der Popularität der Poesie	1660
Christian Friedrich Daniel Schubart	1666
Gedichte	1666
Sommerlied eines schwäbischen Bauren	1666
Winterlied eine schwäbischen Bauerjungen	1667
An Fr.	1668
Fischerlied	1669
Freiheitslied eines Kolonisten	1670
Erstickter Preisgesang	1671
Die Fürstengruft	1672
Aderlässe	1675
Die Aussicht	1676
Der Gefangene	1677
Der Bettelsoldat	1678
Der Arme	1679
Frischlin	1680
Kaplid	1682
Der sterbende Patriot	1684
Aus: Deutsche Chronik	1684
Polen	1684
Die Freiheit	1686
Eine Fabel	1686
Engelland	1687
An Stupor	1687

Der Wanderer und Pegasus	1687
Nachricht	1688
Von den bildenden Künsten	1689
Literarische Neuigkeiten	1689
Literatur	1690
Dichtkunst	1690
Nürnberg	1690
Literatur	1691
Wahrheiten und Gerüchte	1691
Literatur	1691
An die Damen	1692
Schöne Wissenschaften	1693
Literarische Neuigkeiten	1694
Nachwort	1695
Anmerkungen zu Band I	1739
Anmerkungen zu Band II	1861
Personenregister	1940
Mythologisches Register	1962
Zum Text der Ausgabe	1967

NACHWORT

Die literarische Bewegung, die unter dem Namen „Sturm und Drang“ in die Geschichte der deutschen Dichtung eingegangen ist und deren geistige Physiognomie sich in den Zeugnissen dieser Sammlung spiegelt, war eine Jugendbewegung. Sie wurde getragen von der Generation, die gegen Ende der sechziger, vor allem aber in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts schriftstellerisch hervorzutreten begann – der Generation, der Herder, Goethe, F. H. Jacobi, Lenz, Klinger, Maler Müller, Bürger, Schubart u. a. angehören. Was diese jungen Autoren zueinanderfinden, nach und nach zu einer literarischen Gruppe zusammenwachsen und im wahrsten Sinne des Wortes „Epoche“ machen ließ, war nicht nur die Gemeinsamkeit neuer geistiger und künstlerischer Ziele, sondern vor allem Protest. Protest gegen den Geist der Aufklärungszeit, den man als abgelebt und überaltert empfand, befeuerte diese Jugend, ließ sie nach neuen Wegen suchen und mit leidenschaftlichem Engagement eigene Ideen und Wertsetzungen verkünden. Der Sturm und Drang ist eine Epoche des geistigen Umbruchs und künstlerischen Neubeginns, der Errichtung neuer Maßstäbe in Leben und Kunst unter vielfach radikaler Abkehr von der herrschenden Kultur.

Aus persönlichen Begegnungen ist diese Gruppe allmählich entstanden. Am Beginn steht das Zusammentreffen Herders mit Goethe in Straßburg im Winter 1770/71. Goethe lebt hier als Student in einem Kreise literarisch interessierter Freunde, zu dem auch Lenz gehört. Sie finden sich zusammen in der „Deutschen Gesellschaft“ des Juristen Salzmann, die in betontem Gegensatz zum Geist der französischen Aufklärung steht. Hier war ein Boden für die Aufnahme Herderscher Ideen bereitet. Ein weiterer Zusammenschluß entsteht, als Johann Heinrich Merck, Beamter in Darmstadt, Literat und Kritiker, mit Beginn des Jahres 1772 die Redaktion der *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* übernimmt und den nach Frankfurt zurückgekehrten Goethe, Herder, Johann Georg Schlosser, den Gießener Juristen Höpfer zu Mitarbeitern gewinnt. Damit wandelt sich die bisher im

Geiste des traditionellen Kunstrichtertums geführte Zeitschrift zum Kampforgan der werdenden Geniebewegung. Mit einem neuen Stil und neuen Maßstäben der literarischen Kritik erregt die Zeitschrift, wenn auch nur auf die Dauer eines Jahres, das Interesse der Öffentlichkeit. Das eigentliche Bild einer avantgardistischen Gruppe entsteht mit dem Hervortreten ihrer schöpferischen Leistungen. Goethes *Götz von Berlichingen* wirkt wie ein Fanal. Goethe wird zur Zentralfigur eines Kreises von jungen Autoren, der sich mehr und mehr erweitert: Klinger und Wagner gehören ihm in Frankfurt an, briefliche Kontakte Goethes mit Lavater, Bürger, den Grafen Stolberg, Maler Müller bereiten neue Begegnungen vor. In Schwaben wirkt Christian Daniel Schubart als Herausgeber der *Teutschen Chronik*, einer politisch-kulturellen Zeitschrift, im Geiste des Sturm und Drang. Hier werden Goethes *Götz* und *Werther*, Lenzens *Hofmeister* begeistert als Werke einer kommenden deutschen Nationalliteratur begrüßt. Im Sommer 1774 gesellt sich Friedrich Heinrich Jacobi zu Goethes Freundeskreis. Schillers Jugenddramen lassen Tendenzen der Genieepoche nochmals aufflammen, als diese ihr Ende schon erreicht hat. Alle Autoren des Sturm und Drang kommen aus dem Bürgertum. Der Gegensatz des bürgerlichen Standesbewußtseins zu dem des feudalen Adels prägt verschiedentlich die Thematik ihrer Werke, wie dies auch im Roman und Drama der Aufklärung der Fall ist. Im Bereich der literarischen Gesellschaftskritik gibt es Übereinstimmungen zwischen den Generationen.

Die Zahl der dichterischen, theoretischen und kritischen Zeugnisse, in denen der Geist des Sturm und Drang sich dokumentiert, ist außerordentlich groß. Die vorliegende Sammlung soll einen Überblick der charakteristischen Phänomene und Tendenzen in ihren individuellen Abwandlungen, ihren inneren Beziehungen und ihren historischen Zusammenhängen gewinnen lassen. Angesichts der Überfülle der Texte, die zur Begrenzung zwingt, schien es geboten, auf Werke zu verzichten, die – wie etwa Goethes *Götz von Berlichingen*, *Werther*, *Urfaust* oder wie die frühen Dramen Schillers – in zahlreichen Ausgaben vorliegen. Die Auswahl geht von dem Gedanken aus, das Bild der Epoche aus möglichst vielen verschiedenartigen Texten erstehen zu lassen. Das Nachwort soll Perspektiven vermitteln, die es dem Leser erleichtern, die einzelnen Gestalten, Werke und Ideen zusammenzuordnen und Übereinstimmungen in den Tendenzen und Strukturen zu erkennen.

Es ist üblich geworden, das Wirken dieser jungen Generation auch als „Geniebewegung“ oder als „irrationalistische Bewegung“ zu bezeichnen, um ihre allgemeinen geistigen Tendenzen hervorzuheben. In der Tat erscheinen solche im Werk der einzelnen Repräsentanten als verbindendes Element. Unter solchem geistesgeschichtlichen Aspekt betrachtet ist der Sturm und Drang die Gegenbewegung zum Rationalismus des 18. Jahrhunderts. Das Zeitalter der Aufklärung und seine Kultur steht im Zeichen der unbestrittenen Herrschaft der Vernunft. Die Vernunft ist das leitende Organ des Weltverständnisses und der Lebensführung. Man vertraut auf die rationale Durchschaubarkeit des Daseins, man glaubt an die erzieherische Macht des Wissens. Gelassen-vernünftige Kontrolle von Gefühl, Affekt und Leidenschaft ist die Grundregel des moralischen Verhaltens. Kunst und Dichtung sind zweckbezogen im Sinn eines gesellschaftlich orientierten *prodesse et delectare*. Gegen diesen Primat der Vernunft erhebt sich der Protest der jungen Generation. Er wird zuerst vernehmbar im literarischen Bereich: in der Sprachauffassung, der Dichtungstheorie, der Kunstkritik, im Selbstverständnis des Genies, im dichterischen Schaffen. Herders frühe Schriften, Goethes Straßburger Lyrik bezeichnen die ersten Etappen dieses Vorgehens. Bald aber führt die antirationalistische Tendenz zu einer neuen Lebensform. Sie zielt auf aktive Wirkung, auf Erneuerung der Kultur. Wenn Herder seiner durch einseitige Verstandesbildung geschwächten Epoche die kraftvolle Ursprünglichkeit der frühen Kulturstufen entgegenhält, so geschieht dies im Wunsche, ihr Bildungswesen zu reformieren. Wenn der junge Goethe und seine literarischen Weggenossen „Gefühl“, „Natur“, „Wahrheit“ als Losungsworte der Geniebewegung proklamieren, so bedeuten diese Kunstprogramm wie Lebensethos. Selbst das Naturburschentum, das die Brüder Stolberg auf ihrer mit Goethe unternommenen Schweizerreise an den Tag legen, oder die tragikomische Figur des „Genieapostels“ Christoph Kaufmann zeigen den Versuch, den Geist der Zeit – d. h. hier das Naturevangelium Rousseaus – in Leben umzusetzen. Nicht zuletzt bezeugt das sozialkritische und politische Engagement in der Dichtung Goethes, Lenzens, Bürgers, Schubarts den kulturellen Wirkungswillen des Sturm und Drang. Solche Erneuerungstendenz beruht auf einem tiefgreifenden Wandel in der Auffassung vom Wesen des Menschen, einer Veränderung in der Rangordnung seiner Kräfte. Im Gefühl, nicht mehr in der Vernunft, sieht man das

vornehmste Organ der Seele; hier findet man die wahre Natur, das eigentliche Leben des Menschen. Ein neuer Wertakzent kommt auf diesen seelischen Kraftbereich zu liegen: in den Gefühlen wird man seiner selbst ursprünglich inne, in ihnen erfährt man das eigene Dasein unreflektiert, als eine geheimnisvolle Ur-tatsache des Lebens. „Gefühl ist alles, Name ist Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsglut“ – heißt es in Fausts Glaubensbekenntnis im Hinblick auf die Daseins- und Welterfahrung des neuen Menschen. Dies alles bedeutet nicht, daß den Kräften der Ratio einfach abgeschworen würde, nur ihre einseitige Vorherrschaft wird gebrochen, die Grenzen ihres Machtbereichs werden enger gezogen. Aus dem Ganzen der menschlichen Natur will man leben, wobei man sich freilich – dies eben ist das Kennzeichen der gewandelten Auffassung – in unbedingtem Vertrauen der Leitung der irrationalen Kräfte zu überlassen begehrt, der Stimme des Gefühls oder – in der Sprache der Epoche – des „Herzens“. Dies ergibt ein neues Lebensethos: das Bekenntnis zum Vorrang des ursprünglichen, vitalen Lebens, der „Natur“, nicht mehr der Vernunftseinsicht oder der Wissensbildung. „Wir wollten leben, aber nicht lernen“ – so charakterisiert Goethe im Rückblick späterer Jahre, in *Dichtung und Wahrheit*, diese Haltung. *Die Leiden des jungen Werther* und die Urfassung der *Faust*-Dichtung geben ihr unmittelbaren leidenschaftlichen Ausdruck. Diese neue Wertung des Gefühlsbereichs, der spontanen Emotionen, der aus dem Unbewußten hervordringenden Antriebe und Leidenschaften, dieser ganzen differenzierten seelischen Erfahrungswelt ist ein wesentliches Kennzeichen des geniezeitlichen Irrationalismus.

Der Wandel des Menschenbilds und Lebensgefühls wird an einem weiteren Grundzug des neuen Geistes faßbar. Wenn der Mensch nicht mehr zuerst als ein Repräsentant der allgemeinen Vernunft und des objektiven Sittengesetzes betrachtet, wenn er nach dem Reichtum seiner Innerlichkeit – nach der „Fülle des Herzens“, die man in dieser Zeit zu feiern liebt – beurteilt wird, so bedeutet dies: er wird nach seiner Individualität gemessen. Ihm wird ein neues Recht auf seine ursprüngliche, eigenwüchsige Natur zuerkannt. Ein ausgeprägter Subjektivismus ist der Epoche des Sturm und Drang zu eigen. Er ist das Symptom einer veränderten Bewußtseinslage. Verlaß auf das „Herz“, das hieß: Verlaß auf das Ich. Hier tat sich dieser jungen Generation ein weiter Horizont innerer Freiheit und neuer Erlebniswirklichkeit

auf. Sie entdeckte einen – zunächst wenigstens – beglückenden Reichtum an Kräften und Organen, eine Fülle bisher ungekannter oder unterdrückter Möglichkeiten, sich des Daseins zu bemächtigen. Ungeheure Steigerung des Ichgefühls, des Persönlichkeitsbewußtseins ist die Folge. Es verdichtet sich im Begriff des „Genies“. Zunächst im Bereich der Dichtung und der Kunst angesiedelt, erscheint dieser bald ins Anthropologische erweitert und wird zu einem Programmwort der Epoche. Geniekult und Gefühlskult entstehen aus einer gemeinsamen Wurzel: der Anerkennung der individuellen „Natur“. Im eigenen Ich sucht das Genie das Maß der Dinge. „Ich, der ich mir alles bin, da ich alles nur durch mich kenne! So ruft jeder, der sich fühlt, und macht große Schritte durch dieses Leben . . .“ – mit diesem genialen Bekenntnis beginnt Goethes Rede *Zum Shakespeares-Tag*. Aus solchem Lebensgefühl – Goethes Sturm-und-Drang-Hymnen feiern es als „Götterselbstgefühl“ – ist es zu verstehen, mit welcher Unbedingtheit und Leidenschaft die Sturm-und-Drang-Generation sich dieser neuen Erfahrungswelt hingab und warum sie hier absolute Daseinswerte und Maßstäbe finden zu können glaubte. Die Dichtung des Sturm und Drang zeigt eine reichgestufte Skala von Tönen im Ausdruck dieses gesteigerten Ichbewußtseins: vom Titanentrotz des Goetheschen Prometheus oder der Hybris des vermeintlichen „Übermenschen“ Faust bis zu dem Bild der Leidenschaft in den Dramen Klingsers oder den Verzerrungen des Ichgefühls ins Pathologische in den Bekenntnissen einer psychisch gefährdeten Natur wie Lenz. Biographische Zeugnisse spiegeln den Geist eines radikalen Subjektivismus ebenso wie die dichterischen Gestaltungen. Goethes Darstellung seiner ersten Begegnung mit Friedrich Heinrich Jacobi im Juli 1774 in Düsseldorf (*Dichtung und Wahrheit*, 14. Buch) kennzeichnet ihn als das gemeinsame Element, auf das ihre entstehende Freundschaft sich gründete. Jacobi gibt ihm prägnantesten Ausdruck, wenn er in einem Brief an Wieland vom 13. November 1774 die Empfindungen ausspricht, die der überwältigende Eindruck von Goethes Genie in ihm erregt hat: „Für alles in der Welt, liebster Wieland, wollte ich das innige Gefühl, von eigener Kraft zu leben, zu dauern, zu wirken, das ich in mir habe, nicht missen; es lehrt mich glauben und trauen meinem eigenen Herzen, macht mich frei; und wieviel köstlicher als die Behaglichkeiten geliehener Ruhe, Sicherheit und Heiligkeit ist nicht die Wonne dieser Freiheit.“ Ein irrationalistisches Credo,

in dem ethische Grundmotive des Sturm und Drang exemplarisch sichtbar sind.

Ein so tiefgreifender Wandel in der geistigen Physiognomie der Zeitalter wie der vom Rationalismus der Aufklärungsepoche zum Irrationalismus der Geniezeit vollzieht sich nicht allein durch die ideelle oder künstlerische Leistung ihrer schöpferischen Geister, nicht abrupt in unvermittelten Sprüngen. Bei allem revolutionären Elan, mit dem der Sturm und Drang aufgetreten ist, ist er doch in mancher Hinsicht vorbereitet worden durch geistig-geschichtliche Entwicklungsvorgänge, die ihm weit vorausliegen. Dies gilt für die bürgerliche Gefühlskultur des 18. Jahrhunderts, die im Pietismus wurzelt und das Phänomen der Empfindsamkeit erzeugt. Der Sturm und Drang vollendet die hier angebahnte Emanzipation des Gefühls, indem er es von der Kontrolle der Ratio befreit und autonom setzt. Mit ihm gelangt die Empfindsamkeit des Zeitalters auf einen neuen Höhepunkt. Hier auch setzt die Krise dieser Haltung ein. Goethes *Werther* (1774) und Jacobis Romane *Eduard* *Allwills Papiere* (1775/76) und *Woldemar* (1779) sind ihre bedeutsamsten dichterischen Spiegelungen.

Auch hat der Sturm und Drang einzelne Wegbereiter gehabt, die stark auf die Ausbildung seiner Tendenzen und Ideen gewirkt haben. In dieser Hinsicht muß er in europäischen Zusammenhängen gesehen werden. Die Schriften Shaftesburys, Rousseaus, besonders sein Roman *La Nouvelle Héloïse*, und Youngs Abhandlung *Conjectures on Original Composition*, die 1760, ein Jahr nach ihrem Erscheinen, in deutscher Übersetzung herauskam, haben grundlegende Bedeutung für die Entwicklung des irrationalistischen Menschenbilds und Künstlerbegriffs gehabt. Ihrer Wirkung ist die der zeitgenössischen englischen Literatur zur Seite zu stellen: Sterne, Goldsmith, Gray, Macphersons *Ossian* sind der jungen Generation vertraut wie der älteren und werden von ihr gewürdigt und bewundert.

Unter den deutschen Vorgängern des Sturm und Drang steht Johann Georg Hamann (1730–1788) – der „Magus des Nordens“, wie er von den Zeitgenossen wegen des sibyllinischen Charakters seiner Schriften genannt wurde – an erster Stelle. Hamann ist ein radikaler Gegner der Aufklärung; er leitet die deutsche irrationalistische Bewegung ein. Er hat Ideen entwickelt, durch die der Sturm und Drang sich aufgerufen und bestätigt fühlen konnte, obwohl Hamann ihn als lächerlich kritisierte.

Unmittelbar hat er auf Herder und durch diesen besonders auf Goethe gewirkt; beide haben ihn als einen Geist von außerordentlicher Bedeutung anerkannt.

Das Zentrum der geistigen Existenz Hamanns liegt in seiner lutherisch-protestantischen Religiosität. Aus ihr ist sein Werk, einschließlich seiner ästhetischen Lehren, zu verstehen. Mit der Anerkennung der Offenbarung Gottes im Wort der Bibel steht er in schroffem Gegensatz zur Vernunftreligion der Aufklärungsepoche; er lehnt ihre rationalen Gottesbeweise ab, er polemisiert gegen ihre historische Bibelkritik. Die Denkmotive Hamanns, die für die Geniezeit bedeutungsvoll wurden, erscheinen im Bereich der Sprachtheorie, der Ästhetik, des Menschenbildes. Sie sind verstreut in verschiedenen Schriften seiner ersten Schaffensperiode (1759/1763). Sie werden nirgends in einem logisch-systematischen Zusammenhang entwickelt; Hamanns Darstellung ist vom Einfall des Augenblicks getragen, aphoristisch, rhapsodisch, sprunghaft, sehr oft von Polemik gegen zeitgenössische Schriften oder Personen bestimmt, sehr oft nur aus solchen Beziehungen zu verstehen. Wichtigste Quelle für die sprach- und dichtungstheoretischen Anschauungen Hamanns sind die beiden Sammlungen *Sokratische Denkwürdigkeiten* (1759) und *Kreuzzüge des Philologen* (1762). Letztere enthält u. a. die Schrift *Aesthetica in nuce*, die eine Art religiös-ästhetisches Credo des Verfassers darstellt, in der jedenfalls seine Grundposition relativ zusammenhangsvoll erscheint. Der Titel bereits zeigt die Stellung gegen die Poetik des Rationalismus an: er nimmt ironisch Bezug auf die Satire des Gottschedianers Christoph von Schönauich *Neologisches Wörterbuch oder die ganze Ästhetik in einer Nuß* (1754).

Hamanns Ideen über die Dichtung und den Dichter beruhen auf seiner Auffassung vom Wesen der Sprache und ihrem Verhältnis zur Poesie. Entgegen der Sprachtheorie des Rationalismus ist die Sprache für Hamann nicht Sache der Vernunft, sondern der Affekte, sie kommt aus „Sinnen und Leidenschaften“. Die Sprache der Menschen ist Sprache der Natur. Als solche ist sie gottgegebenen Ursprungs. Für Hamann ist die gesamte empirische Wirklichkeit Symbol der Schöpfungstat Gottes; alle sinnlichen Phänomene und Gestalten weisen zeichenhaft auf diese zurück. Auf der Urstufe wurde der Mensch nach Hamann dieser Offenbarung unmittelbar, ohne Mitwirkung der reflektierenden Vernunft teilhaftig. Empfindung, Gefühl und Ahnung sind ihr

Organ; sinnliche und religiöse Erfahrung sind ungeschieden. Die Natursprache der Sinne und Affekte ist daher zugleich die Sprache der höchsten Erkenntnis. Wie Hamanns Welt- und Daseinsverständnis religiös-sensualistischen Charakter trägt, so vereinigen sich in seiner Sprachtheorie Naturalismus und Symbolismus zu einem irrationalistischen Sprachbegriff. Die Unmittelbarkeit im Erfassen der göttlichen Offenbarung, die Hamanns religiöses „Urerlebnis“ ist, fordert er für die Gegenwart. Als Bekenner, Prophet und Reformator spielt er sie aus gegen den Geist des Rationalismus. Er verweist seine Zeit immer wieder auf die Zuverlässigkeit der irrationalen Kräfte, er proklamiert ihr Recht gegenüber dem Vorrang des vernünftigen Intellekts. Die Leidenschaft – als Inbegriff der irrationalen Seelenkräfte verstanden – wird als schöpferische Antriebskraft im geistigen Schaffen gepriesen. Schon bei Hamann geschieht dies unter dem Stichwort „Natur“, das der Sturm und Drang dann zum großen Programmwort erhebt. Hier liegt für Hamann die kulturelle Aufgabe der Poesie. Sie soll der Sprache ihren sinnlichen Charakter und ihre Symbolkraft zurückgewinnen. „Sie wird es wagen, den natürlichen Gebrauch der Sinne von dem unnatürlichen Gebrauch der Abstraktionen zu läutern, wodurch unsere Begriffe von den Dingen ebenso sehr verstümmelt werden, als der Name des Schöpfers unterdrückt und gelästert wird“ (*Aesthetica in nuce*).

Sprachtheorie und Dichtungstheorie Hamanns stehen in engstem Zusammenhang. Den irrationalen Antriebskräften der Sprache entspricht ihre Form: „Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder“ (*Aesthetica in nuce*). Bilder sind der genuine Ausdruck aller natürlich-unmittelbaren Erfahrung, insbesondere aber die Erlebnis- und Aussageform des schöpferischen Menschen. Bildhaftigkeit der Sprache ist das erste Kennzeichen der Poesie; sie ist ihrem Wesen nach symbolisch. Hamanns Gegensatz zur rationalistischen Poetik ist an dieser Stelle faßbar. Für ihn ist das Bild nicht mehr Stilmittel, Schmuckelement oder rhetorisches Versatzstück, sondern die Urform der dichterischen Aussage. Poesie steht für Hamann am Beginn der Kulturentwicklung. „Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts“ – lautet sein berühmter Satz am Beginn der *Aesthetica in nuce*. Die Sprache der Bilder ist der Dichtung mit der Religion gemeinsam, beide sind im Ursprung identisch. Die Dichtung ist „Göttersprache“ und soll es in der Gegenwart wieder sein. Alle fromme und erhabene Empfindung gehört „in kein

ander Feld als in die Poesie“. So wird der Dichter zum Seher und Verkünder. Seine Aufgabe ist nicht *prodesse et delectare*, sondern religiöse Weltdeutung. Sein Werk ist „Nachahmung der Natur“, wie Hamann noch mit dem Grundbegriff der zeitgenössischen Ästhetik sagt; damit ist es Interpretation des göttlichen Schöpfungsaktes, Spiegel der „göttlichen Tatendichtung“. Die Einheit von Dichtung und Religion, den sinnlich-symbolischen Charakter der Dichtersprache findet Hamann in den Kulturen des Ostens, in der hebräischen und orientalischen Poesie, in der Bibel, in den frühgriechischen, vorklassischen Kulturen. Von vornherein ist sein Begriff der Dichtung an ganz anderen Quellen orientiert als der der Aufklärungspoetik, die sich – gemäß jahrhundertalter humanistisch-rhetorischer Tradition – an die Muster der klassischen Antike hält. Sein Rückgriff auf die Frühstufen der Kultur, in dem er sich mit Rousseau berührt, ist eines seiner fortwirkenden Denkmotive; vor allem für Herder waren damit Wege gewiesen.

Als Gegner rationalistischer Regelgebung und Geschmackslehre zeigt sich Hamann auch in seinen Gedanken über den dichterischen Stil. Er fordert eine originale Sprache von kraftvoller Eigenheit und Ursprünglichkeit anstatt einer genormten rationalen Diktion; er anerkennt die individuellen „Idiotismen“. Er läßt dem Autor volle Freiheit, er rechtfertigt Willkür und Phantasie. Wenn Hamann urteilte, daß die „gar zu gefesselte Richtigkeit“ einer Sprache ihr „Stärke und Mannheit“ entziehe, so konnten die Dichter des Sturm und Drang hier ihren genialischen Stilwillen ebenso gerechtfertigt finden wie durch Hamanns Spruch, daß das Genie frei von allem Regelzwang schaffe und schaffen solle.

Insgesamt kündigt sich in Hamanns Schriften die Neuorientierung im Bereich der Dichtung und der Dichtungstheorie an, die die nächste Generation unter Herders Führung konkret vollziehen wird. Hamanns Bedeutung liegt in der Mitteilung von Impulsen, die fortwirkten, ohne daß seine Anschauungen im ganzen – etwa auch seine religiösen Überzeugungen – übernommen worden wären. Sein Werk wirkte als ein Ferment im geistigen Gärungsprozeß der Epoche.

Unmittelbar wurde Hamannsches Gedankengut durch Johann Gottfried Herder (1744–1803) an die Generation der Stürmer und Dränger vermittelt. Der enge geistige Kontakt, den Herder während seiner Studienjahre in Königsberg mit Hamann hatte,

spiegelt sich in seinen ersten Schriften. Sie verfechten Ideen, Intuitionen, Thesen, mit denen auch Herder sofort eine Position bezieht, die rationalistischem Denken schroff entgegengesetzt ist. Neben Elementen der Übereinstimmung mit Hamann treten Züge einer originalen Sehweise, die noch in den späteren großen Arbeiten Herders bestimmend ist, bereits als grundlegend hervor.

Die Abhandlungen, die unter dem Titel *Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente* 1766 und 1767 erschienen, enthalten eine lose Folge von Betrachtungen aus dem Bereich der Sprache und Dichtung. Beide sind für Herder von den gleichen inneren Kräften geprägt: er konzipiert die Idee des Nationalgeists, des Volksgeists, der sich in ihnen – am reinsten und stärksten wiederum auf den frühen Entwicklungsstufen der Völker – zu erkennen gibt. Herder betont Selbstwert und Eigenart der deutschen Sprache, auch ihrer Dialekteigentümlichkeiten, in denen er gerade den „alten“ Sprachzustand wiederzufinden glaubt. Im Abschnitt *Von den Lebensaltern einer Sprache* wird die Sprache als ein lebendiges, organisches Gebilde aufgefaßt, ihr Aufstieg und Verfall als ein natürliches Werden und Vergehen, als ein Lebensprozeß. Dies war kein Spiel mit biologischer Metaphorik, vielmehr die Konzeption einer neuen Sprachtheorie, derjenigen entgegengesetzt, die die Entstehung der Sprache auf eine rationale Übereinkunft der Menschen zurückführt. Der Grundgedanke der späteren Kulturphilosophie Herders, der Gedanke der Entwicklung, und seine methodische Entsprechung, Herders historisch-genetische Betrachtung der Kulturphänomene, treten an diesen neuen organologischen Kategorien bereits hervor. Auf diesen Gedanken beruht Herders Kritik am Sprachzustand der eigenen Epoche. Zwar hat nach Herder die Sprache auf jeder ihrer Entwicklungsstufen besondere positive Ausdrucksmöglichkeiten. Die Dichtung aber bedarf der unverbrauchten Kraft der Frühzeit; sie vermißt Herder an der Sprache der Gegenwart. Sie erscheint ihm als gealtert, sie hat ihre „sinnliche Schönheit“ verloren; aus einer „Sprache der Leidenschaft“ ward sie zu einer Sprache des „mittleren Witzes“, des „Verstandes“, zu einer „schönen Büchersprache“. Herder nimmt die gleiche Kampfstellung gegen die Poetik und Stillehre der Aufklärung wie Hamann ein, wenn er schreibt: „Für das poetische Genie ist diese Sprache der Vernunft ein Fluch.“ Dem modernen Sprachzustand gegenüber wünscht Herder eine Verjüngung der Dich-

tersprache durch Rückgriff auf Bestände und Zeiten, in denen sich ihr volkstümlicher, nationaler Charakter bewahrt hat. Luthers Sprache schätzt er als eine Schöpfung von solcher ursprünglichen sinnlichen Ausdruckskraft.

Im Bereich der Poetik entwickelt Herder einen neuen Standpunkt, wo er zu den antiken Sprachen und Literaturen Stellung nimmt. Während er sich für Homer und Pindar begeistert, während er die griechischen Versmaße aus dem „natürlichen“ Rhythmus der griechischen Sprache selbst erklärt, lehnt er die römisch-lateinische Sprachkultur ebenso entschieden ab wie die abendländische Tradition der humanistischen Gelehrtenpoesie. Die auf den Lehren der Rhetorik beruhende Trennung von Inhalt und Form widerspricht Herders Prinzip, ein dichterisches Kunstwerk als ein organisch gewachsenes Gebilde aufzufassen. Herder betont das irrationale Element der künstlerischen Gestalt: für ihn ist mit dem Inhalt auch der Ausdruck da. Mit diesem Gedanken hat Herder insbesondere den jungen Goethe fasziniert, dessen kunsttheoretische Schriften den Organismusgedanken aufnehmen und weiterführen.

Bahnbrechend wirkt Herder in diesen frühen Fragmenten auch, indem er der Kunstbetrachtung neue Wege weist. Sein *Vorläufiger Discours* erörtert das Thema der Kunstkritik. Er unterzieht die Praxis seiner Zeit einer kritischen Prüfung. Wenn Herder – wiederum unter entwicklungsgeschichtlichem Aspekt – den Vorgang beschreibt, wie ein anfänglich unbefangenes gefühlsbestimmtes Kunsterleben durch die reflektierende Analyse verdrängt wird, wie aus dem „Mann von Gefühl“ ein „Kenner“, ein „Philosoph“, schließlich ein „Kunstrichter“ – oder, wie es sehr bezeichnend heißt, aus dem „Genie“ ein „Weiser“ – wird, so bedeutet dies abermals Protest gegen eine Verstandeskultur, die Herder als Symptom einer Spätzeit empfindet. Besonders gilt dies in der Frage des Kunsturteils. Dem Messen auf der Grundlage vorgegebener Regeln und Kunstgesetze stellt Herder eine neue Kategorie entgegen: das „Verstehen“. Wenn er auch den rationalistischen Begriff des „Kunstrichters“ noch gelten läßt, so setzt er diesem doch eine prinzipiell neue Aufgabe. Er soll „verstehen lehren“, er soll den Leser einfühlend und deutend zum Dichter und seinem Werk hinführen, nicht zum Urteil des Kritikers. Herder verlangt ein Verfahren, das von der Absicht des Autors ausgeht, er verlangt ein divinatorisches Nachempfinden und Erraten dieser Absicht. Diese Umkehrung der Perspek-

tive war revolutionär im Hinblick auf die kunstkritischen Prinzipien der Epoche. Damit war eine Gegenposition zur normativen Ästhetik der Aufklärung aufgestellt. Herder legte den Weg frei für eine charakterisierende Kritik, die das individuelle Gesetz eines Werkes zu erschließen sucht – eine Kritik, wie sie später etwa durch die Brüder Schlegel ausgebildet wurde. Zugleich waren Grundlagen für eine geschichtlich orientierte Literaturbetrachtung gegeben.

Im Mai 1769 verließ Herder Riga, wo er als Geistlicher und Lehrer tätig gewesen war, um als Reisebegleiter eines Prinzen eine Seereise nach Nordfrankreich anzutreten. Diese sechswöchige Reise wurde zu einer Zeit intensiver Selbstbesinnung. Ihr Ergebnis liegt vor im *Journal meiner Reise*. Es ist ein Bekenntnisbuch, das den Schlüssel zum Verständnis der Persönlichkeit Herders, insbesondere der psychischen Problematik seiner Jugendjahre gibt – einer sehr individuellen und doch in vielen Zügen für die innere Lage des bürgerlichen Menschen der Epoche typischen Problematik. Herder fühlt sich gepackt von Überdruß an seiner einseitig geistig-kontemplativen Existenz, an der Enge seiner akademischen Lebenssphäre. Verlangen nach Aktivität, nach sinnlicher Welterfahrung läßt ihn protestieren gegen die Überfremdung des vitalen und emotionalen Lebens durch den wissenschaftlichen Intellekt. Züge, die für die Empfindsamkeit des Zeitalters charakteristisch sind und die Kehrseite seiner verfeinerten Kultur der Innerlichkeit darstellen, treten hinzu: die innere Unrast dessen, der stark aus dem Gefühl lebt, das Leiden an dem gesteigerten, alles relativierenden Einfühlungsvermögen, an der Stärke der Phantasie, die Erlebnisse vorwegnimmt, bevor sie in der Wirklichkeit erfahren werden. Es ist – ähnlich wie im Falle Rousseaus und vieler Vertreter der subjektivistischen Epoche – das Leiden des sensiblen ästhetischen Menschen, der sich, dem Geiste der Zeit gemäß, ganz seiner Innerlichkeit preisgegeben hat. Zugleich ist Herders *Journal meiner Reise* ein Spiegel seiner frühen Ideenwelt, seiner neuen Denkmotive im Augenblick ihres Durchbruchs. Der Drang zu tätiger Wirkung gibt sich kund in einer Fülle von Ideen und Plänen, die auf Reform der Kultur und Bildung der Menschheit abzielen: von der Konzeption einer Schule, die humanistische Tradition mit realistischer Lebensnähe vereinigen und einen neuen Bildungsbegriff verwirklichen soll, bis zu einer Vision der Möglichkeiten, den europäischen Osten, in dem Herder als Schüler Rousseaus ein Reser-

voir unverbraucher, zukunftsträchtiger Kräfte sieht, kulturell zu erschließen. Die universalistische Geschichtsbetrachtung seiner späteren Schriften kündigt sich an in dem Plan einer allgemeinen Kulturgeschichte der Menschheit auf der Grundlage des Entwicklungsgedankens. Ebenso sein kulturmorphologisches Grundprinzip, die organisch-genetische Sehweise: am Beispiel eines seefahrenden Volkes, der Griechen, beschreibt Herder, wie aus den natürlichen Lebensbedingungen der Seefahrer – aus dem Erlebnis des Meeres, des Sturms, der Gefahren des Schiffbruchs und der Geborgenheit an der Küste – eine Mythologie entsteht, die religiöse Vorstellungswelt und dichterische Fabelwelt zugleich ist und die sich dann zu einer literarischen Tradition entwickelt. Herder nennt den Orpheus-Mythos, die homerischen Mythen, die ihm von ihrem Ursprung her „Naturdichtung“, „Volksdichtung“ bedeuten. Auch Herders kritische Stellung gegenüber dem französischen Kulturkreis, dem Klassizismus in der Dichtung, erscheint in diesen Gedankenzusammenhängen. Die wesentlichen Keime seiner späteren Anschauungen und der Gedankenkomplexe, mit denen Herder dem Sturm und Drang angehört, sind hier zusammengedrängt enthalten.

Herder hat seine irrationalistische Konzeption vom Wesen der Dichtung an seiner Idee der „Naturdichtung“, der „Volksdichtung“ entfaltet. Er hat sie vorzugsweise am Gegenstand des Volkslieds demonstriert. In diesem Bereich vor allem erhoffte er eine Erneuerung der deutschen Dichtung; hier hat er den folgenden Generationen, bis über die Romantik hinaus, starke und fruchtbare Impulse mitgeteilt. Die Dichtung des Sturm und Drang hat verwirklicht, was Herder ahnend und vorausschauend an Erwartungen und Zielen ausgesprochen hat.

Zum Thema der Volkspoese liegen mehrere Arbeiten Herders vor, als erste sein *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, dazu seine Volksliedersammlungen als sprechende Zeugnisse seiner praktischen Wirksamkeit.

In Herders Schrift erscheint Ossian – der legendäre Verfasser altkeltischer Heldendichtung, unter dessen Namen eine englische Neubearbeitung alter Stoffe durch den schottischen Autor James Macpherson herauskam und in den 60er Jahren eine literarische Sensation hervorrief – als Inkarnation alter, ursprünglicher Volkspoese. Anknüpfend an die deutsche Übersetzung der vermeintlich alten Texte durch den Wiener Jesuiten Michael Denis (1768/69), in der damals beliebten Form eines fingierten Brief-

wechsels, entwickelt Herder seine Auffassung der Volkspoesie und des Volksliedes. Seine Begriffe werden keineswegs systematisch entwickelt, sondern in einzelnen Bemerkungen, am eingestreuten Beispielmaterial intuitiv fixiert. Sie bezeichnen nicht, was die neuere Volksliedforschung mit ihrer literatursoziologisch geprägten Terminologie unter Volkspoesie versteht, sondern allgemein den Gegensatz zu aller rationalen Regelkunst und objektiven Bildungspoesie humanistischen Ursprungs, von der Herder die Dichtung seiner Zeit beherrscht sieht – den Gegensatz ebensowohl zur gedanklich-moralischen Lehrdichtung der Aufklärungszeit wie zu der auf intellektuellen Witz und bewußtes Formspiel gestellten Rokoko-Poesie. Herder nennt Wahrheit, Naivität, Einfalt der Empfindung und ihres Ausdrucks als innere Kennzeichen der echten Volkspoesie. Er erkennt diese an ihrer sinnlichen Fülle, ihrem unreflektierten Grundton, ihrem spontanen Rhythmus, ihrer natürlichen Bildlichkeit – insgesamt an ihren „Sprüngen und Würfen“, an ihrer irrationalen Struktur. Goethes *Heidenröslein*, das Herders Konzeption bei stärkster Suggestivkraft der Bildvorstellung und des Klangs verwirklicht, erscheint – von Herder als Volkslied genommen und als „Fabelliedchen“ eingeordnet – unter Herders Musterbeispielen. Mit Vorliebe zieht Herder solche aus der Poesie der Naturvölker – der Lappländer, Grönländer, Indianer –, die im 18. Jahrhundert durch Reiseberichte bekannt wurde, heran. Rousseaus und Hamanns Wertung der frühen Kulturstufen kehrt in Herders Preis der unverbrauchten sinnlichen Kraft solcher Liedbereiche wieder, die in der rationalistischen Kritik verspottet wurden. Als Naturdichtung, die die Funktion hat, Sprachrohr der unmittelbaren Empfindung zu sein, steht solche Volkspoesie in Gegensatz zu jeglicher formbewußten Kunstübung. Herders Begriff der Volkspoesie zielt nicht auf den gesellschaftlichen Lebensraum dieser Dichtung, er zielt auf den Nationalcharakter. Volkspoesie wird als Ausdrucks- und Erscheinungsform des Volksgeists gefaßt, d. h. eines metaphysischen Faktors, der sich in der Geschichte der Kulturen in stetigen Metamorphosen zu erkennen gibt. Er kann sich ebensogut in den anonymen Zeugnissen früher Kulturstufen wie in den Dichtungen großer Einzelner manifestieren. Entscheidend ist, daß „der Geist der Natur in ihnen singt“. So kann Herder die Wesenszüge der Volkspoesie an der primitiven Gemeinschaftspoesie der Eskimos oder der Indianer und an alten englischen Volksliedern veranschaulichen, doch auch an der Dichtung

Homers, der Sappho, den griechischen Tragikern und Shakespeare oder auch an einer hochstilisierten Kunst wie der alt-nordischen Skaldendichtung.

Herders Erörterung geht über in Kulturkritik an der eigenen Epoche. Gemessen an seinem Ideal der Volkspoesie erscheint die Dichtung der Gegenwart auf der Stufe des Verfalls. Überfremdung der natürlichen Erlebnis- und Produktivkräfte durch Gelehrsamkeit und Intellekt ist ihr gefährliches Symptom. Eine Entwicklung ist eingetreten – dies ist die Quintessenz von Herders Kritik –, bei der am Ende „die Kunst kam und die Natur auslöschte“. In dieser Situation gilt es zu retten, was noch zu retten ist. Dem sollten Herders Volksliedsammlungen dienen. Verschollenes Gut an Urpoesie sollte zu neuer Geltung gebracht, die deutsche Dichtung aus solchen Quellkräften erneuert werden. In den Kategorien, mit denen Herder das Wesen der Volksdichtung umschreibt, steckt sein Programm. Die neue Dichtung sollte frei vom Bann der antiken Muster, naturhaft-eigenwüchsig, originaler Ausdruck des Nationalcharakters sein, und sie sollte spontan aus der Bewegung des Innern, aus der Erregung der Sinne, aus dem Sturm der Gefühle und Leidenschaften hervorgehen. Herder formuliert das irrationalistische Kunstprogramm, das die Dichtung des Sturm und Drang verwirklicht hat. Mit dieser Forderung verbindet sich ein weitausgreifender kulturpolitischer Gedanke. Herder hoffte, daß eine in diesem Geiste verjüngte Dichtung ein neues deutsches Kulturbewußtsein schaffen würde, das zur Wiederherstellung einer volksmäßig-nationalen Einheit führen könnte. Der Glaube an die kulturelle Mission der Dichtung, an die einheitstiftende Macht des Geistes, ja die Hoffnung auf eine neue staatlich-politische Form – dieses Grundmotiv der Goethezeit verbindet Herders Ideenwelt mit der des Sturm und Drang und der Romantik. Herder ist damit zum geistigen Ahnherrn des Nationalstaatsgedankens geworden, wie er sich im Laufe des 19. Jahrhunderts in Europa durchgesetzt hat. Aus solchen Perspektiven ist das Pathos zu verstehen, mit dem Herder die Zeitgenossen beschwörend mahnt, den Wert dieser Dichtung zu erkennen und ihre Bestände zu erhalten, bevor es zu spät sei. Dies alles kommt in Herders anderen Schriften zum Thema der Volksdichtung sowie in den Vorreden zu seinen Volksliedsammlungen und deren einzelnen Büchern aufs neue zu Wort. Später ist der nationalpädagogische Enthusiasmus des jungen Herder dem universalhistorischen Interesse und dem Huma-

nitätsgedanken des späteren gewichen: Herders letzte, 1807 posthum erschienene Sammlung *Stimmen der Völker in Liedern* ist von der Idee getragen, den Zusammenklang aller Stimmen im Chor der Menschheit ertönen zu lassen.

Herders ursprüngliche Impulse aber haben ihre starke und fruchtbare Wirkung gehabt: als Arnim und Brentano *Des Knaben Wunderhorn* schufen, hatten sie den Doppelgedanken der Verjüngung der Kunstdichtung und ihrer geistig-erzieherischen Aufgabe vor Augen, und in die werdende Germanistik des 19. Jahrhunderts sind Herders Ideen hier wie sonst grundlegend eingegangen. Ihre unmittelbare Wirkung aber zeigt sich in der Bewegung des Sturm und Drang. Der erste, der Herders Anregungen aufnahm und produktiv verarbeitete, war der junge Goethe.

Johann Wolfgang Goethe (1749–1832) und Herder sind sich im Herbst 1770 in Straßburg begegnet. Goethe hat dort von April 1770 bis August 1771 sein Studium der Rechte, das er in Leipzig begonnen hatte, fortgesetzt und mit der Promotion zum Lizentiaten abgeschlossen; Herder hat sich ein halbes Jahr in Straßburg aufgehalten, um ein langwieriges Augenleiden behandeln zu lassen. Während dieses unfreiwillig langen Aufenthaltes in Straßburg kam es zu jener engen geistigen Verbindung, die für beide bleibende und folgenreiche Bedeutung gewinnen sollte. Ihre Gespräche sind nicht aufgezeichnet worden, doch sind deren unmittelbare Reflexe in einer Sammlung von Tagebuchnotizen Goethes, überschrieben *Ephemerides*, und im Geist und Stil seiner Dichtung faßbar. Die gewichtigste biographische Quelle ist Goethes Rückblick in *Dichtung und Wahrheit*. Wie er dort andeutet, war es kein friedlicher Gedankenaustausch auf der Basis geistiger Gemeinsamkeiten, vielmehr eine immer neue Auseinandersetzung im Wechselspiel von Anziehung und Abstoßung. Von Herders Seite war ein deutlicher Erziehungswille im Spiel, der sich einer schroffen Kritik bediente. Sie richtete sich ebenso sehr gegen das Wesen und Auftreten des jungen Gesprächspartners wie gegen den Geist seiner an der spielerischen Formkunst des Rokoko orientierten dichterischen Anfänge. Goethe hat diese Einwirkung, aller Schroffheit Herders zum Trotz, als menschlich förderlich empfunden; er hat sie auch nach Herders Weggang von Straßburg gesucht und Herder noch längere Zeit als seinen geistigen Mentor anerkannt. Die Begegnung Herders mit Goethe ist ein Glücksfall in der Geschichte der deutschen Dichtung: sie

erfolgte zu einem Zeitpunkt, wo diese der Erneuerung bedurfte und latente Möglichkeiten zu einer solchen barg. Der gelehrte Theoretiker, dessen ästhetische Sensibilität die Situation der Gegenwart und ihre geistigen Spannungen seismographisch registrierte und dessen pädagogischer Eros zu aktiver Auswirkung drängte, traf auf das schöpferische Genie, das sich empfänglich zeigte für die programmatischen Ideen und Intuitionen des Älteren, das bestimmt war, sie künstlerisch zu verwirklichen, das – seiner selbst noch nicht sicher, mit den eigenen Kräften noch unbekannt – einen Weg gewiesen sah, der sich ihm als völlig wesensgemäß erweisen sollte.

Im literarischen Bereich verzeichnet Goethes Autobiographie als bedeutsamstes Ergebnis die von Herder vermittelte Auffassung, daß „die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe sei, nicht ein Privaterbteil einiger feinen gebildeten Männer“. In diesem neuen Sinn weist Herder Goethe auf Homer, Pindar und Shakespeare hin, auf Ossian und die *Edda*, auf altkeltische Sprache und Dichtung, auf Percys *Relics of Ancient English Poetry*, und läßt ihn im Volkslied eine neue dichterische Welt entdecken. Goethe greift diese Anregungen auf, er liest Shakespeare, Homer und Ossian im Lichte des Begriffs der „Volks poesie“, der „Naturdichtung“, und unterstützt Herders Plan einer Volksliedersammlung, indem er im Elsaß mit Erfolg nach alten Volksliedern forscht. In Goethes eigener Straßburger Lyrik erfolgt der Durchbruch aus der konventionellen Gesellschafts poesie des Rokoko zu einer Lyrik, die spontan dem persönlichen Erleben des Dichters entspringt und dieses als ein persönliches zum Ausdruck bringen will. Goethes *Sesenheimer Lieder*, inspiriert durch seine Liebesbegegnung mit Friederike Brion, der Tochter des Pfarrers von Sesenheim, einem in der Nähe Straßburgs gelegenen Dorf, bedeuten den Beginn einer neuen Epoche in Goethes dichterischem Schaffen wie in der Geschichte der deutschen Lyrik überhaupt. In Geist und Stil verwirklichen sie, was Herder mit seinen Kategorien der Wahrheit, Ursprünglichkeit, Natur von einer künftigen lyrischen Dichtung erwartete. Gegenüber der inhaltlich unverbindlichen, gesellschaftlich gebundenen Poesie des geistreich-witzigen Spiels, an der Goethe mit seiner Leipziger Rokokolyrik teilhat, zeigen sie die neue Funktion des intimen Gefühlsausdrucks, die Goethe andeutete, als er in *Dichtung und Wahrheit* seine Werke als „Bruchstücke einer großen Konfession“ bezeichnete. Goethes Sturm-und-Drang-Gedichte

sind künstlerische Zeugnisse seines Wesens und Erlebens, seiner inneren Existenz. In ihnen tritt – wenn man von den Vorklängen persönlichen Erlebnisausdrucks bei Christian Günther absieht, auf den bereits Goethe selbst unter diesem Aspekt hinwies – erstmals in der deutschen Lyrik ein neuer Typus des lyrischen Gedichts hervor – jener Typus, den die Literaturgeschichtsschreibung als „Erlebnisgedicht“ zu bezeichnen pflegt, um das gewandelte Verhältnis von Autor und Werk anzudeuten. Von Goethes *Sesenheimer Liedern* geht die reiche Entfaltung der Erlebnisdichtung, besonders in der Gattung des Liedes aus: die Linie führt über Brentano und Eichendorff ins 19. Jahrhundert, zu Heine, Mörike, Storm. Goethes *Sesenheimer Lieder*, die als private Bekenntnisse für Friederike Brion geschrieben und erst 1775 in Johann Georg Jacobis Frauenzeitschrift *Iris* veröffentlicht wurden, zeigen exemplarisch die neue subjektive Ausdruckshaltung und den ihr entsprechenden Individualstil. Das Gedicht *Kleine Blumen, kleine Blätter* kennt zwar noch konventionelle Elemente: das Rosenband, die tändelnden Frühlingsgötter, der Zephir als Liebesbote – dies ist häufiger Motivbestand der Liebesdichtung des Rokoko. Aber der Ausdruck der Empfindung ist ein anderer geworden; er ist nicht mehr spielerisch-reflektiert, er zeigt keine bewußte Bespiegelung oder ironische Brechung des Gefühls, keine Relativierung der Aussage durch eine witzige Pointe oder galante Schlußwendung. Durch die graziöse Form klingt ein Grundton persönlichen Lebensernstes. Das Gedicht will wörtlich genommen sein. *Es schlug mein Herz* . . . findet für die Darstellung eines seelischen Geschehens, konzentriert auf Höhepunkte der inneren Bewegung, eine Gefühlssprache, die auf jedes Element überformender Stilisierung verzichten kann. Das *Maifest* oder, wie es später heißt, *Mailied*, das das Liebsthema dem der Natur verbindet, ist der vollendete Ausdruck dichterischer Spontanität: ein Ausbruch unreflektierten Gefühls, das sich seine eigene Sprache schafft. Diese Lieder sind nicht mehr Produkte eines gesellschaftlich gerichteten Spieltriebs, sie stellen eine verbindliche Aussage dar, mit der der Autor sich identifiziert. Ihre natürlich-naive Gefühlssprache bringt sie – so sehr sie Kunstdichtung sind – in die Nähe des Volksliedtones. Dies war „Naturdichtung“ im Sinne Herders. Die scheinbare Kunstlosigkeit dieser Dichtersprache ist einer der charakteristischen Züge im lyrischen Stil des jungen Goethe. Es wirkt wie eine nachträgliche Selbstdeutung Goethes, wenn er in seiner Rezension der *Gedichte*

eines polnischen Juden in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* (1772) den Gegensatz zweier dichterischer Haltungen kennzeichnet, den einer unpersönlich-distanzierten Gesellschafts- und Unterhaltungspoesie zu einer Lyrik, die, geboren aus der Erschütterung des Innern durch die Gewalt des Eros, Existenz enthüllt. „Wahrheit“ – so heißt es dort vom Dichter – „wird in seinen Liedern sein, und lebendige Schönheit, nicht bunte Seifenblasenideale, wie sie in hundert deutschen Gesängen herumwollen.“

Unter geistesgeschichtlichem Aspekt betrachtet, deutet die neue Ausdruckshaltung auf das gewandelte Lebensgefühl, von dem die Dichter des Sturm und Drang erfüllt sind. Der Subjektivismus der Geniezeit kündigt sich an, d. h. der Anspruch des künstlerischen Ichs, sich selbst, seine Natur auszusprechen. Während der Rationalismus den Dichter von seiner gesellschaftlichen Funktion her definiert, als den, der zu belehren und zu unterhalten hat, begreift und wertet der Sturm und Drang ihn als Individualität, als „Genie“. Er erhält das Recht auf künstlerische Selbstverwirklichung.

Zeugnis von dieser gewandelten Funktion der Dichtung gibt nächst Goethes Lyrik die seines Straßburger Weggefährten Jakob Michael Reinhold Lenz (1751–1792). Während seine Dramen ihn als einen realistisch blickenden Beobachter gesellschaftlicher Zustände und Typen zeigen, der kritischer Darstellung, ja humoristischer Töne fähig ist, spiegelt seine Lyrik und seine Prosa vor allem die individuellen Probleme einer durch ihre psychische Anlage gefährdeten Natur. Ausgestattet mit beweglichem Geist, emotionaler Erregbarkeit, leicht entzündlicher Phantasie, zur Sentimentalität geneigt, zeigt er früh jenes Mißverhältnis des Vorstellungslebens zur Realität, das ihn im Alter von 27 Jahren in Wahnsinn verfallen läßt. Er ist Zeitgenosse einer Epoche, deren irrationale Lebenstendenzen – besonders deren empfindsamer Kult des „Herzens“ – geeignet waren, die volle Entfaltung dieser problematischen Anlage zu begünstigen. In seinem genialisch-zerfahrenen Leben wie in seiner Dichtung erscheint er als ein Mensch, dem es offensichtlich nicht gegeben war, heilsame Kräfte aus der Berührung mit der Wirklichkeit zu empfangen oder sich selbst aus dem Bann der entfesselten Innerlichkeit zu befreien. Seine Lyrik besteht vornehmlich aus Liebesgedichten, die in einer Kette von Variationen, in wechselnden Formen, das Thema unglücklicher, unerwideter Liebe

umkreisen. Im Medium der dichterischen Konfession sprechen sich in ihnen die Liebeskonflikte aus, die Lenz in diesen Jugendjahren in seinen Begegnungen mit verschiedenen Frauen erlebte. Jedoch nicht ihr biographischer Anlaß dürfte heute Interesse fordern, sondern vielmehr die Frage, was sie über den Anteil des Dichters am Geist der Geniezeit aussagen, welche Existenzproblematik sich in ihnen enthüllt und in welchen Stilformen diese gestaltet erscheint. Ihre wiederkehrenden Motive des ungestillten Liebesverlangens, des paradoxen Zugleich von Seligkeit und Qual, des einsam-melancholischen Selbstgenusses und Selbstmitleids deuten auf ein psychisches Verhalten, das für die empfindsame Gefühlskultur der siebziger Jahre charakteristisch ist. Mit der Neigung, sich in Phantasiegefühle zu verlieren und solche genießend auszukosten, repräsentiert Lenz den ästhetisch-sentimentalen Typus des späteren 18. Jahrhunderts. In auffälliger Übereinstimmung mit Geist und Thematik anderer seiner Werke, etwa seinem Prosafragment *Der Waldbruder* oder seinen halbautobiographischen Bekenntnisschriften, spricht sich in seiner Lyrik eine Haltung aus, in der sich die totale Emanzipation des Gefühls im Sturm und Drang manifestiert – ähnlich, wie dies in Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werther* der Fall ist. Stilistisch hat der Wille zum unmittelbaren Selbstausdruck bei Lenz nicht im gleichen Maße wie bei Goethe zu einer einheitlich neuen dichterischen Sprache geführt. Die sprachliche Struktur seiner Lyrik ist zwiespältig, geprägt durch den Gegensatz zwischen subjektivem Erlebnis Ausdruck in sehr individuellen Tönen und konventionellen Stilelementen, etwa einer formelhaften Antithetik und Hyperbolik, die aus der Tradition der petrarcistischen Liebesdichtung stammt.

Andere Autoren haben Herder Nachfolge geleistet, indem sie theoretisch und im eigenen Schaffen für eine Dichtung eintraten, die im eigentlichsten Sinne volkstümlich sein sollte. Dabei war an eine Wirkung in breiten Schichten des Volkes gedacht. Bürger fordert sie generell in seinem *Herzensausguß über Volkspoesie*; Schubart macht seine *Teutsche Chronik* – die man als die politisch-literarische Zeitschrift des Sturm und Drang bezeichnen darf – zum Sprachrohr eines volkstümlich-patriotischen Dichtungsprogramms. Beide suchen in ihrer Lyrik den Volkston zu treffen. Zu ihnen gesellt sich Friedrich Müller („Maler Müller“), der in seinen pfälzischen Idyllen Szenen aus dem bäuerlichen Leben seiner Heimat entwirft und wie Bürger und Schubart aus

dem Geist und Herzen des „gemeinen Mannes“ zu sprechen sucht. In seinen *Kriegsliedern eines preußischen Grenadiers* hatte Gleim dies bereits erstrebt. Jetzt aber entsteht ein neuer Typus volkstümlicher Lyrik aus dem Geiste des Sturm und Drang. Er läßt Töne laut werden, die bisher in der Lyrik nicht erklingen waren: in seinen Themen und Motiven tritt neben dem nationalen das soziale und politische Engagement dieser Bewegung in Erscheinung.

Herders Konzeption der „Volkspoesie“ kehrt bei Gottfried August Bürger (1747–1794) wieder. Nach dem Erscheinen von Herders *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* schreibt Bürger: „Welche Wonne, als ich fand, daß ein Mann wie Herder eben das von der Lyrik des Volks und mithin der Natur lehrte, was ich dunkel davon schon längst gedacht und empfunden hatte“ (An Boie, 18. Juni 1773). Ihm wird bewußt, daß „wahre lebendige Volkspoesie“ sein Ziel und Ideal ist. Ebenso wenig wie bei Herder handelt es sich bei Bürger um einen soziologisch exakt bestimmbareren Begriff der Volksdichtung. Er bezeichnet den Gegensatz zur „gelehrten Poesie“, insbesondere einer an klassisch-antiken oder fremdsprachlichen Mustern orientierten Bildungspoesie. Bürger fordert eine Dichtung, die ihrem Charakter und Ton, ihrer Thematik und Sprache nach geeignet ist, in breiten Kreisen der Leser und Hörer aufgenommen zu werden. Auch später noch – in der Vorrede zur zweiten Ausgabe seiner Gedichte von 1789 – definiert er sie als eine Kunst, „die zwar von Gelehrten, aber nicht für Gelehrte, als solche, sondern für das Volk ausgeübt werden muß“. Popularität ist ihr Ziel, der Natur zu folgen, ihr Darstellungsprinzip. Wie Herder versteht Bürger die Dichtung als Ausdruck des Nationalcharakters und sieht im Volkslied dessen wertvolle Zeugnisse. Im Geiste dieses Programms will Bürger Dichter der Nation sein. Tatsächlich hat ihn die Kritik nach dem Erscheinen seiner beiden Gedichtsammlungen als solchen gefeiert.

In seiner Lyrik ist Bürger wie andere Dichter des Sturm und Drang – etwa auch Schubart und Maler Müller – aus anakreon-tischen oder empfindsamen Stilkonventionen zu den neuen Tönen durchgestoßen. Wenn die „gelehrten“ Bestände in seinem Schaffen auch nicht völlig über Bord geworfen werden, wenn dieses vielmehr als Ganzes durch ein bleibendes Nebeneinander heterogener Strukturelemente gekennzeichnet ist, so ist es doch

in wesentlichen Bereichen genuiner Ausdruck geniezeitlichen Geistes. Dies gilt für seine Balladen wie für seine persönlich-bekanntnishaft erotische Lyrik. Es gilt besonders für diejenigen seiner Liebesgedichte, in denen er die Liebe als elementare Naturgewalt deutet, als ein dämonisches Schicksal, das rätselhaft über den Menschen hereinbricht, in denen er ein freies Bekenntnis zur Macht des Eros wagt und das Recht der Leidenschaft gegen das der Vernunft ausspielt.

Was Bürger unter „Volkspoesie“ verstand und erstrebte, ist am deutlichsten in seinen Balladen sichtbar. Neben Goethe ist Bürger der Neuschöpfer der deutschen Ballade. Beide begründen – inspiriert durch Percy's *Relics of Ancient English Poetry* (1765) – die Neuentwicklung der Gattung. Goethe greift motivische Überlieferungen alter deutscher oder fremdländischer Volkslied- und Balladendichtung auf (*Geistesgruß – Es war ein Buhle frech genung – Klaggesang der edlen Frauen des Asan Aga*) und schafft im *König von Thule* ein klassisches Muster balladesken Tons und Stils. Bürger verwirklicht in der Gattung der Ballade seine Konzeption einer künftigen „Volkspoesie“ und „Nationaldichtung“. Er hebt die ältere „Romanze“ des 18. Jahrhunderts, die Bänkelsängerballade, unter Bewahrung ihres volkstümlichen Charakters auf die Ebene einer höheren Kunstform. Er schafft einen neuen Typus der tragischen und der komischen Ballade. Volkstümlich im Sinne der Ziele Bürgers ist Thematik und Stil seiner Balladen: das Motiv der frevelnden Seele, die der rächenden Geisterwelt anheimfällt (*Lenore*), oder das des wilden Jägers, das Bürger sozialkritisch aktualisiert (*Der wilde Jäger*); volkstümlich ist der ethische Gehalt und der bieder-männische Ton im *Lied vom braven Mann* ebenso wie die Figur des hartherzigen Vaters, der die verführte Tochter verstößt (*Des Pfarrers Tochter zu Taubenhain*), volkstümlich endlich die unreflektiert-schlichte Sprache der Liebesempfindung (*Schön-Suschen*) oder der burleske Humor im Erzählton der komischen Stücke (*Die Weiber von Weinsberg – Der Kaiser und der Abt*). Die ungeheure Resonanz, die Bürgers *Lenore*, eine seiner ersten Balladenschöpfungen, fand, ist ein Symptom dafür, wie sehr das zeitgenössische Lesepublikum bereit war, seinen Wegen zu folgen, wie hier ein Wandel des literarischen Geschmacks sich abzeichnet, dessen Art und Tragweite, besonders im Hinblick auf seine gesellschaftlichen Grundlagen, noch der Untersuchung bedarf. Jedenfalls wird hier eine der Stellen sichtbar, an denen von einer

literarischen Breitenwirkung des Sturm und Drang gesprochen werden kann.

Nicht selten entsprechen gesellschaftskritische und politische Töne dem Willen zur Volkstümlichkeit. Der Gegensatz von Bürgertum und Adel, der schon den bürgerlichen Schriftstellern der vorhergehenden Generationen Stoffe lieferte, bleibt Gegenstand sozialkritisch gerichteter Dichtung. Das Thema des verführten Mädchens, das Goethe, freilich unter einer weiteren Perspektive, in der Gretchenhandlung des *Faust* zur Tragödie der unehelichen Mutter und Kindsmörderin gesteigert hatte und dem auch sein anklagendes Gedicht *Vor Gericht* gewidmet ist, kehrt in Bürgers Balladen mehrmals wieder – im Schicksal des verlassenen Bürgermädchens, das der adlige Verführer aus Standesgründen im Stich läßt und in den Tod treibt. Bürger und Schubart machen sich zum Anwalt der Notleidenden und Unterdrückten. Der Bauer, dessen Dasein – bisher kaum literarisch in Erscheinung getreten – allenfalls im Gegensatz zum Leben der Stadt sentimentalisch gefeiert oder als Hort einfacher, gesunder Lebensfreude idyllisch verklärt wurde, wird jetzt realistischer, in der harten Wirklichkeit seiner wirtschaftlichen Lage gesehen. Mehrmals brandmarkt Bürger einen sozialen Notstand der Epoche, indem er den Bauern, dem die Jagd des Feudalherrn die Felder verwüstet, diesem seine Anklagen entgegenschleudern läßt. Schubarts soziales Empfinden gilt denen, die auf den untersten Stufen der Gesellschaft stehen: in seinen Gedichten erscheint der Arme, der dem Hunger preisgegeben ist, der bettelnde Kriegsinvalid, der Soldat, der, zu fremdem Dienste angeworben, die Heimat verlassen muß, der Gefangene, den fürstliche Willkür der Freiheit beraubt hat. Die Gedichte, die Schubart während seiner jahrelangen Festungshaft auf dem Hohenasperg schrieb und die das unglückliche Schicksal des Gefangenen in immer neuen Themenverbindungen variieren, bedeuten indirekte Anklage gegen den Mißbrauch der richterlichen Gewalt durch den Landesherrn im absolutistischen Staate. Der Gegensatz der wahren und der falschen Obrigkeit ist ein wiederkehrendes Thema. Schon Goethes *Götz von Berlichingen* schlägt es an. Bürger und Schubart behandeln es in neuen Tönen. Der Haß gegen fürstlichen Despotismus läßt die freiheitlich gesinnten bürgerlichen Dichter die Phänomene des herrschenden Gesellschaftssystems mit leidenschaftlichem Engagement kritisch beleuchten. Gelegentlich – in Bürgers Gedicht *Der Bauer an seinen*

durchlauchtigen Tyrannen, in Schubarts *Fürstengruft* – steigert sich die Anklage zu fast revolutionären Tönen.

Freiheitliche und nationale Sehnsüchte liegen dem kulturpolitischen Programm zugrunde, das Schubarts *Teutsche Chronik* verfolgt. Sie sucht den patriotischen Tendenzen, die Klopstock in die deutsche Dichtung eingebracht hatte, breitere Grundlagen und aktuelle Stoßrichtung zu geben. Schubart kämpft gegen die Vorrangstellung der französischen Kultur, die er den Geschmack des Adels und des gebildeten Bürgertums in der Sprache, der Literatur, der Mode, der gesellschaftlichen Etikette bestimmen sieht; er propagiert den Gedanken einer kulturell geeinten deutschen Nation, deren Eigencharakter in der Dichtung zum Ausdruck gebracht und durch sie gestärkt werden soll, und ruft im Geiste des alten Biedermannsideals zur Besinnung auf die Tugenden der Geradheit, Rechtlichkeit und Natürlichkeit auf, die er im Denken und Dasein des „einfachen Volkes“ noch lebendig findet. Wie Herder weist er der Dichtung eine nationalpädagogische Aufgabe zu. Im Umkreis dieser Ideen schafft Schubart einen Typus des unmittelbar zeitbezogenen politischen Gedichts, den es – abgesehen von der höfischen Huldigungspoesie früherer Epochen oder der preußisch-patriotischen Poesie, die der Siebenjährige Krieg hervorrief – in der Lyrik des 18. Jahrhunderts noch nicht gegeben hatte. Politische Thematik erscheint jetzt im Zeichen allgemeiner kulturpatriotischer Ziele oder kritischer Stellungnahme zu aktuellen Ereignissen oder Zuständen. Entflammt für die Idee der Freiheit, die ihn sich für Goethes *Götz von Berlichingen* begeistern läßt, besingt Schubart das Schicksal des geteilten Polen, feiert er den Kampf der amerikanischen Kolonisten um staatliche Unabhängigkeit und widmet dem Thema des in fremden Diensten kämpfenden Soldaten sein berühmt gewordenes *Kaplied*.

Das 18. Jahrhundert ist die Epoche der Einbürgerung Shakespeares im deutschen Geistesleben. Der Sturm und Drang stellt eine der bedeutendsten Etappen dieses Vorgangs dar. Er leistet keine Neuentdeckung, wohl aber entwickelt er ein neues Verständnis des Shakespeareschen Werks. Betrachtung aus veränderter Perspektive führt zu vertiefter Aneignung. Für die Dichter der Geniezeit wird Shakespeare zu einem Leitstern, dessen Verehrung fruchtbarste künstlerische Impulse zeitigt. Der Sturm und Drang arbeitet der Romantik vor, die mit der Schlegel-Tieckschen Übersetzung die deutsche Shakespeare-Rezeption vollendet.

Die Ästhetik und Kritik des deutschen Rationalismus beurteilte Shakespeare im Bann der klassizistischen Maßstäbe, die Gottsched in Anlehnung an die Theorien Corneilles und Boileaus errichtet und in seiner *Critischen Dichtkunst* (1730) erfolgreich propagiert hatte. Zu ihnen gehörte die Lehre von den drei Einheiten im Drama; von ihr aus gesehen, im Hinblick auf die Form, erschienen Shakespeares Stücke bestenfalls als „schöne Ungeheuer“. Dagegen war bereits Lessing aufgetreten: der 17. seiner *Briefe, die neueste Literatur betreffend* attackierte die literarische Gallomanie Gottscheds und stellte Shakespeares Bedeutung für die deutsche Dichtung hoch über die der klassischen französischen Tragödie. Er schon sah Shakespeare als ein Genie, das alles der Natur zu danken scheine; er schon betonte wie Young in seinen *Conjectures on Original Composition*, daß das schöpferische Genie nicht an Regeln gebunden sei, vielmehr solche in einem originalen Werke erst setze. Dies war ein erster prinzipieller Schritt in Richtung auf Erkenntnis und Würdigung der eigenen Form des Shakespeareschen Dramas.

Ähnliches leistet Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737–1823) für eine Neuorientierung des Urteils über Shakespeare. Gerstenberg steht am Übergang vom Rokoko und der Richtung Klopstocks zum Sturm und Drang. 1759 erschien eine Sammlung anakreontischer Gedichte, *Tändeleien*, 1766 sein *Gedicht eines Skalden*, das zur Strömung der Bardendichtung gehört. Sein theoretisch-kritisches Hauptwerk *Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur* (1766/67; 1770), das zu literarischen Tagesfragen Stellung nimmt, greift auch in die Auseinandersetzung um Shakespeare ein. Gerstenberg vertritt einen Standpunkt, der mit dem Lessings und dem späteren Herders in wesentlichen Aspekten übereinstimmt. Er fordert, daß Shakespeares Werk als ein Phänomen sui generis verstanden werden müsse. Mit den üblichen, aus der klassischen Tragödie abgeleiteten Gattungsbegriffen und Regelvorstellungen sei es nicht zu erfassen. Einwände gegen die Form des Shakespeareschen Dramas, die vom Gesetz der drei Einheiten her erhoben werden, gelten ihm als a priori unangemessen. Er bekämpft den Vorwurf des „fehlerhaften“ Geschmacks, den er als einen Topos der rationalistischen Kunstrichter brandmarkt. Ihrer Gewohnheit, Shakespeare immer nur „auf unser Jahrhundert“ zu beziehen, hält er die Forderung entgegen, sein Werk historisch, aus Kultur und Bildungsstand der Elisabethanischen Epoche, zu verstehen. Er verteidigt Shake-

speares Stil, besonders seine Wortspiele, gegen den Tadel des „Gezierten, Spitzfindigen, Übertriebenen“ und setzt diesen Kategorien des rationalistischen Geschmacksurteils eine neue entgegen: die der psychologischen Wahrheit. Wertungen der Geniezeit nimmt er vorweg, wenn er die Größe Shakespeares, sein Genie und seine Originalität, in der Darstellung der menschlichen Seele, der Affekte und Leidenschaften sieht. Shakespeares Dramen sind ihm „lebendige Bilder der sittlichen Natur“. Die Welt des Gefühls wird als die große Realität im Wesen des Menschen anerkannt und als Gegenstand der Dichtung gefordert.

Dieses Programm erfüllt Gerstenbergs Tragödie *Ugolino* (1768). Zugrunde liegt ihr eine Episode aus Dantes *Göttlicher Komödie*, die im 32. und 33. Gesang erzählt wird: die Geschichte des Grafen Ugolino Gherardesca, der – nachdem er eine Zeitlang Herrscher von Pisa gewesen war – von seinen Widersachern gestürzt und mit seinen drei Söhnen zum Hungertode in einem Turm verurteilt wurde. Diesen Stoff benutzt Gerstenberg, um an der inneren Auseinandersetzung der Todgeweihten mit ihrem Schicksal ein solches „lebendiges Bild der sittlichen Natur“ zu entfalten. Hier dokumentiert sich der neue Blickpunkt: das Interesse des Autors an der individuellen Natur des Menschen. In der Gestalt des Ugolino gibt Gerstenberg das reichgestufte Bild eines großen Charakters. Er zeigt ihn, wie er sich als moralisches Wesen im Leiden verhält, doch zugleich in den Reaktionen seiner psychophysischen Natur. Er stellt den Helden in den Sturm des entfesselten Affekts und der Leidenschaft: immer wieder angefallen, zeitweise überwältigt von Rachdurst, Wut, Verzweiflung, Schmerz kämpft Ugolino sich durch zu Fassung und widersteht der letzten Gefahr, der Versuchung, sich – nachdem er den Tod seiner Söhne mit angesehen hat – dem Leiden durch Selbstmord zu entziehen, damit aber das Heil seiner Seele aufs Spiel zu setzen. In Gerstenbergs Tragödie geht es um die Selbstbehauptung der Menschenwürde im verzweifeltsten Kampf mit den Trieben auch der animalischen Natur in der Extremlage des Verhungerens. Darin liegt der sittliche Gehalt des Dramas. Dieser erscheint jedoch nicht als Demonstration eines moralischen Satzes im Sinne der Tragödientheorie Gottscheds, sondern im Bild einer erhabenen, in ihrer Pathetik bewundernswerten Möglichkeit der menschlichen Natur. Mit seinem außerordentlichen Thema und seiner Fülle an Registern in der Darstellung der inneren Natur

bedeutet dieses Drama einen kraftvollen Vorklang der späteren Geniedramatik.

In Herders Aufsatz *Shakespeare* erscheinen Gerstenbergs Ansätze zu einem neuen Shakespeare-Bild fortentwickelt. 1771 geschrieben, aber erst 1773, nach zweimaliger Umarbeitung und Erweiterung, in der Sammlung *Von deutscher Art und Kunst* gedruckt, enthält er die Ideen, mit denen Herder in Straßburg den jungen Goethe faszinierte. Sie haben bahnbrechend auf die Gedankenwelt und die Dichtung des Sturm und Drang gewirkt, insbesondere auf die Entwicklung des Geniegedankens und auf das dramatische Schaffen der jungen Dichtergeneration.

Der Aufsatz eröffnet einen neuen Zugang zu seinem Gegenstand. Indem er prinzipiell „Verstehen“ fordert, d. h. Interpretation aus dem Geist des Werks und der Persönlichkeit des Verfassers, stellt er – in einer geschichtlich bedeutsamen Wendung – Erkenntnis vor Kritik. Der Vergleich der antiken und der Shakespeareschen Tragödie auf der Grundlage von Herders organisch-genetischer Sehweise führt zum Begriff des „Nationaldichters“ Shakespeare. Während Herder die klassische französische Tragödie scharf verurteilt als tote Nachahmung des griechischen Dramas, als Ergebnis der künstlichen Übertragung einer Dichtungsgattung in einen wesensfremden Kulturbereich, gilt ihm Shakespeare als der originale Repräsentant einer bodenständigen, aus Volkscharakter, Kulturboden und nationaler Geschichtstradition gewachsenen Kunstform. Die Urteilsmaßstäbe der Geniezeit werden sichtbar, wenn Herder die französische Tragödie als „Puppe“ des griechischen Dramas, ihre Helden als bloße „dramatische Fiktion“ kritisiert, dagegen Shakespeare enthusiastisch als den „Dolmetscher der Natur in allen ihren Zungen“ feiert, als den „Diener der Natur“, den „Vertrauten einer Gottheit“. „Natur“ ist bei Herder identisch mit „Wahrheit“. An diesen Programmworten – ästhetischen Grundkategorien des Sturm und Drang – enthüllt sich das geheime Wunschbild, das Herder vorschwebt: ein neues literarisches Zeitalter, heraufzuführen, das Zeitalter des „Geschmacks der Wahrheit“, das die Herrschaft des klassizistischen ablösen soll. Ein realistischer Stilwille, besonders im Hinblick auf die Gestaltung des Menschen, wie er dann im Drama des Sturm und Drang erscheint, verbirgt sich darin. Auf diesem Wege ist Shakespeare das große Vorbild. Sein Werk wird bewundert als ein Panorama der menschlichen Natur, als ein Kolossalgemälde von Charakteren

und Leidenschaften im Sturm der Schicksale und Begebenheiten. Shakespeare ist für Herder der große Historienmaler der Menschheit. Er ist die Inkarnation des Genies, sein Werk ist nicht Nachahmung der Natur im Sinne des Abbilds, es ist originale Neuerschaffung einer eigenen Welt. Der Dichter als Weltenschöpfer – auf diesen Gedanken gründet sich die Verehrung Shakespeares im Sturm und Drang. „Ein Sterblicher mit Götterkraft begabt“ – so apostrophiert ihn Herder. Shakespeare wird zum Idol, zum Kultbild, zum „Heiligen“. Theoretisch vorbereitet durch Shaftesbury, Young, Hamann entfaltet sich der Geniebegriff des Sturm und Drang am Bilde Shakespeares, der für ihn fortan unter allen Großen der Weltliteratur an erster Stelle steht.

Die erste Spiegelung von Herders Shakespeare-Auffassung findet sich in Goethes Rede *Zum Shakespeares-Tag* (1771). Anlaß zu ihrer Niederschrift war eine Feier in der Straßburger „Deutschen Gesellschaft“. Die Rede hat die Form eines Sendschreibens an Gesinnungsfreunde; persönliches Bekenntnis ist ihr Inhalt. Sie beschreibt das Shakespeare-Erlebnis, das Goethe an seiner erstmaligen Lektüre des Originaltextes gewann und das noch später aus *Wilhelm Meister* spricht: das Gefühl, die eigene Existenz sei „um eine Unendlichkeit erweitert“ worden. Goethes künstlerische Neuorientierung im Sinne der Anregungen Herders wird sichtbar: die Absage an die Regelkunst der französischen Tragödie, die Feier des Genius, des „Naturdichters“, die Deutung seines Werks als eines Schicksalspanoramas und Weltspiegels. Zum ersten Mal bei Goethe klingt rousseauistisch getönte Kulturkritik an – der an das eigene Zeitalter gerichtete Vorwurf der Unnatur, Kraftlosigkeit, Sterilität, gegen die Shakespeare und seine Gestalten in ihrer „kolossalischen Größe“ als Kronzeugen der Natur und eines vitaleren Menschenbilds ausgespielt werden. Unter diesem typisch geniezeitlichen Aspekt erscheint der Gegensatz des Sturm und Drang zum Rokoko und zur Empfindsamkeit, der im weiteren Verlauf der Bewegung besonders in den Literatursatiren der Stürmer und Dränger betont wird und ihre literarische Frontstellung kennzeichnet.

Die Zeugnisse der Shakespeare-Verehrung des Sturm und Drang ergäben vollständig gesammelt eine stattliche Reihe. Die meisten Autoren der Bewegung haben sie geteilt. Die Entwicklung des Dramas im Sturm und Drang steht im Zeichen Shakespeares.

Goethes *Götz von Berlichingen* leitet diese Entwicklung ein. In Straßburg konzipiert, angeregt durch Goethes Lektüre der Selbstbiographie des historischen Götz, nach Goethes Rückkehr in sechs Wochen niedergeschrieben, stellt das Drama in seiner ersten Fassung (1771) Goethes produktive Reaktion auf seine Begegnung mit Shakespeare dar. Als es umgearbeitet 1773 erscheint, wirkt es wie ein Weckruf aus neuem Geiste. Es wird begeistert begrüßt von einer Anzahl junger Autoren, u. a. von Bürger und Schubart, die hier eigene Ziele und Ideale bestätigt und verwirklicht finden. Es bringt seinen Verfasser in Kontakt mit geistesverwandten Zeitgenossen, z. B. Lavater, und trägt wesentlich zur Bildung der Sturm-und-Drang-Bewegung bei. In Goethes dichterischer Version wird der wehrhafte Haudegen des 16. Jahrhunderts zum Symbol der nationalen und volkhaften Sehnsüchte, die Herder in der jungen Dichtergeneration bewußt machte, zum Sinnbild eines urwüchsigen, unverfälschten deutschen Volkscharakters. Götz ist noch nicht wie die Helden der bald folgenden dramatischen Dichtungen Goethes Sinnbild des Genies. Er ist Träger nationaletischer Werte: Hüter eines höheren Rechts, einer natürlichen, bodenständigen Gesellschaftsordnung, Kämpfer für Gerechtigkeit und Freiheit, Inkarnation der Rechtschaffenheit und Treue. Persönlichkeitsideal und Volksidee sind in dieser Gestalt verschmolzen. Das Stück bedeutet einen an die Gegenwart gerichteten Mahnruf zur Rückbesinnung auf die inneren Kräfte der deutschen Vergangenheit, von denen der Sturm und Drang sich eine Regeneration des Lebens und der Kultur erhoffte. Es ist ein dichterischer Vorstoß in die altdeutsche Geschichte mit der Tendenz, sie anders zu werten, als es die Aufklärung im optimistischen Glauben an den vernünftigen Fortschritt der Menschheit tat. In diesem Geiste verwirklichte *Götz von Berlichingen* Herders Traum eines nationalen geschichtlichen Dramas. Herder wies denn auch am Ende seines Shakespeare-Aufsatzes enthusiastisch auf Goethes Leistung hin.

Die realistische Tendenz, die Herder programmatisch vertrat, die Gerstenbergs *Ugolino* und Goethes *Götz von Berlichingen* verwirklichten, setzt sich im Drama des Sturm und Drang weiterhin durch und bestimmt vielfach seine gehaltliche und formale Struktur. Sie erscheint in der gesellschaftskritischen Thematik und dem Stil der Dramen von Lenz und Wagner, in dem Interesse an der Darstellung des Seelischen in den Leidenschaftstragödien von Leisewitz und Klingler. Maler Müllers dramatische

Werke haben mit den letzteren die von Shakespeare inspirierte Bewunderung der großen Krafftaturen gemeinsam.

Lenz hat sich als Verfasser der Dramen *Der Hofmeister* und *Die Soldaten* sowie der *Lustspiele nach dem Plautus* bald einen Namen als Dramatiker im Kreise des Sturm und Drang geschaffen. Die beiden erstgenannten Werke zeigen sicheren Ausgriff in die gesellschaftliche Wirklichkeit der Epoche, die in realistisch gesehenen Ausschnitten vorgeführt wird. Die Gestaltung ist mit sozialkritischer und sozialreformerischer Absicht verbunden. Beide nehmen Stellung zu gesellschaftlichen Mißständen der Epoche. *Der Hofmeister* behandelt ein dem 18. Jahrhundert geläufiges Problem: das des jungen Akademikers, der gezwungen ist, sich seinen Lebensunterhalt als Hauslehrer oder Reisebegleiter in einem begüterten, meist aristokratischen Haus zu suchen. Dies war das Schicksal vieler Angehöriger eines Bürgertums, das zwar seine geistige Autonomie, noch nicht aber die entsprechende politische und materielle Geltung errungen hatte. Herder, Lenz, Hölderlin sind Musterfälle. *Der Hofmeister* zeichnet ein sehr skeptisches Bild vom Nutzen dieses Arbeitsverhältnisses für alle Beteiligten – kritisch gegen hohle Standesvorurteile der Aristokratie, doch keineswegs einseitig tendenziös: ein aufgeklärter Edelmann fungiert als Sprachrohr der fortschrittlichen Reformideen des Autors. Wie der *Hofmeister* so beruhen auch die *Soldaten* auf persönlichen Erfahrungen Lenzens. In der Absicht, ein objektives Zeitbild zu geben, stellt Lenz den Stand der aristokratischen Offiziere gegen die Welt des Bürgertums. Am Schicksal eines bürgerlichen Mädchens, das der Verführung durch einen Adligen erliegt und, nachdem es von ihm verlassen wurde, zur Bettlerin herabsinkt, weist Lenz abermals auf ein soziales Zeitproblem hin: die berufsbedingte Ehelosigkeit der Offiziere und ihre negativen moralischen Folgen. Der Geist dieser Dramen ist nicht revolutionär. Sie prangern soziale Mißstände an und geben rationale Verbesserungsvorschläge. Sie zeigen kein neues Bild des Menschen oder der Gesellschaft auf, das bestimmt wäre, die bestehende Ordnung abzulösen. Diese wird nicht grundsätzlich in Frage gestellt. Immerhin bedeuten sie in ihrer sozialkritischen Absicht einen neuen Vorstoß in der Richtung, die Lessings *Emilia Galotti* vorgezeichnet hatte. Dramaturgisch gesehen gehen sie eigene neue Wege. Wie schon *Götz von Berlichingen* zeigen beide jene Emanzipation von jedem festen Baugesetz, die besonders Lenz im

Namen Shakespeares proklamierte. Hier wie dort ist der klassische Regelkanon über Bord geworfen. Die traditionelle Struktur des Dramas ist zugunsten einer Folge von Einzelbildern, oft episodenhaften Charakters, aufgegeben. Theoretisch hat Lenz diese lockere Bauform in seinen *Anmerkungen übers Theater* (1774) gerechtfertigt, einer dramaturgischen Programmschrift, die – aus den Diskussionen des Straßburger Kreises hervorgegangen und in diesem vorgetragen – Gedanken Hamanns, Herders und Goethes aufnimmt und weiterführt.

Mehrmals haben Dichter des Sturm und Drang – anlässlich der Ballade wurde schon darauf hingewiesen – das Problem der unehelichen Mutter aufgegriffen. Sie haben daran ihre Anklage gegen soziale Zustände der Zeit, Härten der Justiz, Vorurteile der Gesellschaft vorgebracht und für ein humaneres Urteil im Zeichen eines tieferen Verständnisses der menschlichen Natur plädiert. Lenz gibt dem Thema im *Hofmeister* einen versöhnlichen Ausgang im Geiste der Tragikomödie; Goethe und – in seiner Nachfolge – Wagner gestalten die Tragödie der Kindsmörderin. Während Goethes *Faust*-Dichtung den tragischen Konflikt von Eros und Sitte symbolisch-überzeitlich, als ein Grundphänomen im Dasein des Menschen, darstellt, erscheint er in Wagners *Kindermörderin* an einem Einzelschicksal unter dem Aspekt des zeitgenössischen Gegensatzes von Adel und Bürgertum.

Heinrich Leopold Wagner (1747–1779) gehört zu den Autoren, die sich in Frankfurt dem jungen Goethe anschlossen. In *Dichtung und Wahrheit* charakterisiert Goethe ihn als „einen guten Gesellen, der, obgleich von keinen außerordentlichen Gaben, doch auch mitzählte“. Es lag in seinem Vermögen, literarische Interessen des Tages wie persönliche Anregungen aufzunehmen und mit Geschick zu verarbeiten. In einer Sammlung *Konfiskable Erzählungen* (1774) hat er Wieland nachgeahmt; er hat lyrische Travestien (Romanzen) veröffentlicht und u. a. Shakespeares *Macbeth* übersetzt. Als Satiriker hat er sich an den literarischen Kontroversen beteiligt, die aus dem Gegensatz der Frankfurter Geniegruppe zur Dichtung und Kritik des Rokoko und der Aufklärung entstanden. Wie Lenzens *Briefe über die Moralität des jungen Werthers* verteidigt eine Satire Wagners Goethes Roman gegen die verständnislosen und moralisch engherzigen Kritiker im gegnerischen Lager. In *Voltaire am Abend seiner Apotheose* (1778) folgt er der Stellungnahme Herders, Goethes,

Lenzens gegen den Klassizismus der französischen Tragödie. Seine Dramen *Die Reue nach der Tat* (1775) und *Die Kindermörderin* (1776) zeigen das gesellschaftliche Interesse des Sturm und Drang, der nun auch die Welt des Kleinbürgertums auf die Bühne bringt.

Das Phänomen der Leidenschaft, dessen Gestaltung man in Shakespeares großen Tragödien bewunderte, ihr Wesen und ihr Recht, wird ein theatralischer Gegenstand erster Ordnung in dem Bereich der Geniedramatik, den Klinger, Leisewitz und Maler Müller vertreten. An Shakespeares Gestalten faszinierte die „kolossalische Größe“ (Goethe); ihr eifert man nach. Hier entspringt, was man später den „Kraftkult“ des Sturm und Drang nennen konnte: der „große Kerl“ wird ein bevorzugter Typus des Dramenhelden. Die Leidenschaft wird als eine elementare Gewalt im Bereich der menschlichen Natur gesehen und anerkannt. Sie erscheint unter einem doppelten Aspekt: entfaltend und zerstörend. Sie wird als ein Problem behandelt, das nicht mehr allein mit dem Grundsatz der rationalistischen Ethik, die Vernunft habe das „Herz“ zu beherrschen, erledigt werden kann. Man stellt sie dar, wo sie solchen Grundsatz sprengt und den tragischen Konflikt erzeugt. Das psychologische Interesse verdrängt das moralische.

Exemplarisch liegt dieser Typus des Geniedramas in zwei Werken vor, die – angeregt durch ein Preisausschreiben des Hamburger Theaterdirektors Friedrich Ludwig Schröder – das Thema des Brudermords behandeln: in den Trauerspielen *Julius von Tarent* von Johann Anton Leisewitz und *Die Zwillinge* von Friedrich Maximilian Klinger.

Johann Anton Leisewitz (1752–1806), Jurist und Hofbeamter in Hannover und Braunschweig, war Mitglied des „Göttinger Hains“, jenes Dichterbundes, der junge Anhänger Klopstocks vereinigte. Seine kleinen Szenenfragmente atmen den Geist des Tyrannenhasses, der in diesem Bunde literarisch gepflegt wurde. Sein Trauerspiel, 1774 geschrieben, 1776 gedruckt, steht in seinem traditionell-korrekten Aufbau und in der rationalen Grundstruktur seiner Sprache Lessing nahe, an dessen Werk Leisewitz sich schulte. Seinem Thema nach aber weist es in die Gedanken- und Kunstwelt des Sturm und Drang. Es ist reine Leidenschaftstragödie. Im Mittelpunkt steht der Konflikt von Ich und Staat, von individuellem Freiheitsverlangen und überpersönlicher Ordnung, von Liebesbegehren und Fürsten-

pflieht. Dieser Konflikt wird nicht im Kampf von Ideen ausgeht, sondern im Aufeinanderprall gegensätzlicher Triebe und Affekte. Aus ihrer drängenden Gewalt leitet das Ich den Anspruch ab, sein subjektives Begehren durchzusetzen. Es beruft sich auf das höhere Recht der Natur gegenüber den Forderungen der Gesellschaft. Der Autor selbst versteckt seine Ansicht dialektisch im Geschehen des Dramas, er entscheidet nicht zwischen den kollidierenden Mächten. Er gibt den tragischen Schluß, der das Problem offen läßt.

Wie dieses Trauerspiel so zeigt auch das Jugendwerk von Friedrich Maximilian Klinger (1752–1831), was die Generation dieser Dramatiker geistig beunruhigt und künstlerisch fasziniert. Wie Goethe, zu dessen engerem Freundeskreis er gehörte, ein Sohn der alten Reichsstadt Frankfurt, hat Klinger sich aus engsten sozialen und materiellen Verhältnissen emporgerungen. Nach kurzem Studium der Rechte in Gießen und einigen Jahren als Theaterdichter der angesehenen Seylerschen Truppe fand seine vitale und kraftvolle Willensnatur ihre eigentliche Bestimmung in einem aktiven Leben, das Klinger als General in russischen Diensten beschloß. Den inneren Aufruhr seiner Jugend, die Gärung seiner Epoche spiegeln seine frühen Dramen, die in rascher Folge bis 1777 erschienen. Nur mit ihnen gehört er dem Sturm und Drang an. Seine späteren Schauspiele entfernen sich thematisch und stilistisch von diesem; im literarischen Schaffen seiner reiferen Jahre tritt der philosophische Roman an die Stelle des Dramas.

Klingers Anfänge stehen im Bann Shakespeares, Gerstenbergs und Goethes. Sein Erstling *Otto* (1775), ein Ritterstück, lehnt sich in der dramatischen Konstellation an *König Lear*, im Kostüm an *Götz von Berlichingen* an und überbietet die naturalistische Stiltendenz des *Ugolino*. Sein zweites Drama, *Das leidende Weib*, schwenkt in die Linie der sozialkritischen Zeitdramatik ein. Es behandelt ein aktuelles Problem: die Auflockerung und Gefährdung der Gesellschaftsmoral durch spielerisch-sentimentale „Schöngeisterei“. Der Gegensatz der Geniegruppe zur galant-frivolen Poesie des Rokoko und zu den literarischen Formen der Empfindsamkeit erscheint zwar naiv auf die Spitze getrieben, wenn die moralische Anfälligkeit einer schönen Sünderin darauf zurückgeführt wird, daß sie Wieland gelesen hat – er erscheint darum aber nicht weniger symptomatisch für Geist und Wirkungsabsicht dieser Dichtung. Gerade die Übertragung

des ästhetisch-literarischen Gegensatzes in einen sittlichen ist bezeichnend. Auch rousseauistisch-zivilisationsfeindliche und bürgerlich-antihöfische Stimmung charakterisiert dieses Drama.

Zu seinem eigensten Gegenstand stieß Klinger mit seinem nächsten Werk *Die Zwillinge* (1776) durch. Am Zusammenstoß von Ich und Umwelt stellt es das Phänomen der großen Leidenschaft dar, an der Gestalt des „wilden Ritters“ Guelfo, der – eine ungezügelter Affektnatur – aus Haß, Eifersucht und Rachbegierde zum Brudermörder wird, um am Ende von der Hand des eigenen Vaters gerichtet zu werden. Die Handlung vollzieht sich im allmählichen Anwachsen der aufgetauten Affekte bis zu ihrer Explosion in der Katastrophe; der Tod des Helden bedeutet keine Versöhnung einer beleidigten Weltordnung, sondern nur den Schlußpunkt in einem Vorgang blinder Raserei, der zur Selbstvernichtung führt. Die Leidenschaft hat jenes doppelte Gesicht: sie ist – wie es an einer Kernstelle des Dramas heißt – „die größte Triebfeder unseres Wesens . . . die alles aus uns herauswindet, was wir werden können“, aber sie erscheint zugleich als „Dämon“, als „böser Geist“. Sie wird als ein vitaler Machtfaktor gesehen, der das Ich des Menschen zur Entfaltung treibt und dieses Ich sich ganz verwirklichen läßt. Aber wie Goethe in *Faust* die Größe und den Fluch der titanischen Leidenschaft, den Fluch des Zerstören-Müssens gestaltete, so gibt auch Klinger ihr diesen „dämonischen“ Aspekt, die gleiche Ambivalenz. Freilich, wo Goethe persönliche Seinserfahrung symbolisch in die Dimension zeitloser Schicksalsproblematik erhob, da zeigt Klinger nur den entfesselten Affekt. Sein Guelfo ist kein Sinnbild eines allgemeingültigen Lebensproblems. Die Welt der politisch-staatlichen Aktion gab Klinger vorzugsweise Stoffe, an denen das Thema der Leidenschaft entfaltet werden konnte (*Die neue Arria* (1776) – *Simone Grisaldo* (1776) – *Stilpo und seine Kinder* (1777)). In die Gegenwart verlegt, mit geheimem Bezug auf die innere Situation des Autors erscheint das Thema in dem Drama, dessen Titel zur geistigen Chiffre der Epoche werden sollte, das erst *Wirrwarr* hieß und dann auf Anraten Christoph Kaufmanns in *Sturm und Drang* umbenannt wurde. Der tragische Konflikt aus Shakespeares *Romeo und Julia* wird hier mit versöhnlichem Ausgang versehen: tödliche Feindschaft zweier aristokratischer englischer Häuser wird durch die Liebe der Kinder aus der Welt geschafft. Die elementare Stärke und Sicherheit des Naturtriebes erstrahlt in voller Glorie. Trotz heiterer Ak-

te aber bleibt das Problem bestehen: in Wild, dem Helden des Stücks, kehrt der Typus der explosiven Krafnatur wieder, deren Gefühlsgewalt zwar Überschuß an Leben und Reichtum des Innern bedeutet, doch auch „Sturm und Drang“, Aufruhr als Dauerzustand, Fülle, die erst bewältigt werden muß. Es deutet auf beginnenden Abstand des Autors, daß extrem irrationales Verhalten – am Helden wie an zwei Gegenfiguren, träumerischen Phantasienaturen, die in melancholischer Selbstschau und empfindsamer Schwäche steckenbleiben – mit ironischen Streiflichtern versehen wird. Die kritische Auseinandersetzung mit dem absoluten Verlaß auf das Gefühl, die Goethes *Werther* immanent ist, klingt in einzelnen Formulierungen dieses Dramas nach. Im ganzen verdanken Klingers Dramen ihre Entstehung wohl mehr der theatralischen Faszination, die vom Thema der großen Leidenschaft ausging, als dem unmittelbaren Drang zur persönlichen dichterischen Konfession. Aus der kraftgenialischen Sprache dieser Dramen, aus ihrer exaltierten Pathetik, die zum Klischee drängt, wäre dies zu erweisen. Mit ihrem Interesse an der irrationalen Natur des Menschen aber zeigen auch sie die Suche nach neuen Lebenswerten und Lebensformen, das Unbehagen an der bestehenden Gesellschaft und Kultur, von dem diese Dichtergeneration erfüllt ist.

Charakteristische Züge des Sturm-und-Drang-Dramas zeigen in ihrer Thematik und Form auch die dramatischen Werke des Maler Müller (Friedrich Müller, 1749–1825). Sie stehen in der Nachfolge Shakespeares mit ihrer freien Behandlung der Form, ihrer Fülle von Szenen und Episoden, ihrem realistischen Dialog, der sich oft des Dialekts und der Volkssprache bedient, ihrer Tendenz zum Charakterdrama, das eine große Gestalt beherrschend in den Mittelpunkt der Handlung stellt. Das Ritterdrama *Golo und Genoveva* und die *Faust*-Dichtungen Müllers weisen mit ihrem Rückgriff auf die Stoffe der altdeutschen Volksbücher des 16. Jahrhunderts auf das neuerwachte Interesse an den Schichten volkstümlicher Literatur. Ersteres zeichnet in der Gestalt des ungetreuen Golo einen Menschen, der sich im Bann übermächtiger Leidenschaft vom sehrenden Liebhaber zum brutalen Gewaltmenschen wandelt; letztere suchen in *Faust*, dem Teufelsbündler, den „starken, großen Kerl“ – wie ihn die Vorrede nennt – zu gestalten, der sich gegen Welt und Schicksal empört, den Renaissancemenschen, der „absolut über sich selbst hinausbegehrt“. Diese Idee wird freilich kaum künstlerisch kon-

cretisiert, ebensowenig wie die beabsichtigte Kritik an der eigenen, als kraftlos und entnervt empfundenen Epoche.

Müllers Lyrik zeigt zunächst traditionelle Motivik und Stilkhaltung – die Klopstocks, des „Göttinger Hains“, der Anakreontik –, durchsetzt diese aber auch mit Tönen vitaler Lebenslust oder volksliedhafter Schlichtheit. Seinen originellsten Beitrag zur Dichtung des Sturm und Drang lieferte Müller in der Gattung der Idylle. Angeregt durch die Rokoko-Idyllen Salomon Geßners griff Müller zunächst zu antiken und biblischen Motiven, schuf dann aber in seinen pfälzischen Idyllen *Die Schafschur* und *Das Nußkernen* einen neuen realistischen Typus. Er schildert ländliches Leben und Milieu, Szenen bäuerlicher Arbeit, deren Wirklichkeit vor allem durch eine volksnahe, derb-natürliche Sprache von heimatlicher Lokalfarbe getroffen werden soll. Seine Grenze findet dieser Realismus darin, daß der Gedankengehalt der Idyllen nicht im Rahmen des dörflichen Horizontes bleibt; sie vertreten zugleich spezifische Anliegen des Sturm-und-Drang-Dichters: Literaturkritik, Sozialkritik, Wertschätzung des Volkslieds, der Ballade, des alten volkstümlichen Sagengutes. Hiermit deuten sie auf Tendenzen der Romantik voraus. Insofern sie nicht nur Situationen, sondern auch Handlung gestalten, liegen hier andererseits die Anfänge der späteren realistischen Dorfgeschichte des 19. Jahrhunderts.

Den geistigen und künstlerischen Höhepunkt des Sturm und Drang bedeutet Goethes Geniedichtung – im Hinblick auf ihre symbolische Tragweite, ihre gehaltliche Tiefe, ihre sprachschöpferische Kraft. Das Werk keines anderen Dichters dieser Bewegung zeigt einen solchen Grad der geistigen Leidenschaft, solche Energie der neuen Lebenstendenzen, solchen Reichtum der künstlerischen Register, solche Spannweite des Stils. Hier auch ist die Quintessenz des Geniegedankens, das Erlebnis des schöpferischen Künstlertums, Thema und Gestalt geworden.

Die großen Hymnen der Jahre 1772 bis 1776, von *Wandrer Sturmlied* bis zur *Harzreise im Winter*, die dramatischen Fragmente *Mahomet* und *Prometheus*, die *Faust*-Dichtung in ihrer Urgestalt spiegeln das Wesen der Genieexistenz in wechselnden Farben und Aspekten, vom Glücksrausch des Schaffenserlebnisses bis zur Daseinsproblematik des „dämonischen“ Menschen. Der Prosahymnus *Von deutscher Baukunst* und die *Dritte Wallfahrt zu Erwins Grabe* – beide Erwin von Steinbach, dem Erbauer des Straßburger Münsters, gewidmet – stellen sich der

Dichtung im Preis des Genius zur Seite. In *Wandrer Sturmlied* (1772) spricht das Genie, das sich seiner Sendung bewußt wird und im Vertrauen auf die innere Stimme „göttergleich“ einer eigenen Bestimmung, einer eigenen Welt entgegengeht. Im Genius, der hier apostrophiert wird, feiert das Gedicht die schöpferische Potenz und die irrationale Erlebniskraft des Dichters. Es bekennt sich zu einem Schaffen, das aus „innrer Glut“, aus spontaner Hingerissenheit des Gefühls, aus dionysischer Begeisterung geboren ist. Im Anruf der antiken Namen verbirgt sich die Aufbruchssituation des Sturm-und-Drang-Dichters. In seiner subjektiven Erlebnisaußsage, seiner kühnen Symbolik, seinem rhapsodisch-assoziativen Stil enthüllt *Wandrer Sturmlied* Wesen und Funktion der neuen Dichtung in extremer Form. So radikal hinsichtlich der sprachlichen Gestaltung ist Goethe allerdings nur dieses eine Mal verfahren. Im Alter hat er das Gedicht als „Halbunsinn“ ironisiert, aber doch als bezeichnendes Zeugnis seiner Geniestufe und ihres Stilwillens in seine Werke aufgenommen. Gemäßigter im Gebrauch des freien Rhythmus, den man als den eigentlichen Genievers bezeichnen könnte, läßt *Der Wanderer* (1772) das Thema des Genius in einer elegisch gefärbten Idylle anklingen; die Hymne *An Schwager Kronos* (1774) durchsetzt es mit humoristischen Tönen. Den stärksten Ausdruck findet es in Goethes *Prometheus*-Dichtungen. Prometheus steht in der Reihe der Gestalten, in denen sich der rebellische Geist des jungen Goethe kundgibt. Cäsar, Sokrates – Helden geplanter, doch nicht ausgeführter Dramen – Mahomet, Prometheus, Faust – sie alle verkörpern das Genie, das sich einer beschränkten, starr-verfestigten Welt gegenüberfindet und sich gegen sie stellt. Sie handeln im Zeichen einer geistigen Sendung, einer schöpferischen Vision oder eines grenzenlosen Lebensdranges. Sie alle sind Sinnbilder geistiger Grundtendenzen des Sturm und Drang, die hier in einer allein Goethe angehörigen Prägung erscheinen. Dies gilt in erster Linie für die Verbindung des Genie-themas mit metaphysischen Grundfragen der Existenz. Goethes *Prometheus*-Dichtungen, Fragment und Ode, nehmen den Sinn auf, in dem schon Shaftesbury das Bild des antiken Titanen als Symbol für den modernen Künstler gebraucht hatte, als er den Dichter einen zweiten Weltenschöpfer nannte – „a second maker, a just Prometheus under Jove“ – und damit die Idee des Originalgenies vorbereitete. Bei Goethe ist der geistige Kern der Figur das ins Titanische gesteigerte Selbstbewußtsein

des autonomen Künstlers: Prometheus, der sich von Jupiter und den olympischen Göttern lossagt und sich im Gefühl der eigenen Schöpferkraft ganz auf sich selbst stellt, formt die Menschen nach seinem Bilde und erschafft eine eigene neue Welt. Dennoch vollzieht sich diese zweite Weltaufschöpfung nicht ohne Anteil göttlichen Geistes. Im Dialog zwischen Prometheus und Minerva, in Worten, deren Paradoxie eine mystische Einheitserfahrung umschreibt, klingt die Idee an, daß göttliche Kraft im Künstler wirksam sei: Minerva haucht den Geschöpfen des Prometheus den Atem des Lebens ein. Nur das Verhältnis von Künstler und Gottheit ist ein anderes, ein spezifisch Goethisches geworden: der Künstler ist nicht mehr Priester und Sprachrohr eines transzendenten Gottes, wie Klopstock, der Sänger des *Messias*, ihn faßte; der Künstler der Geniezeit hat teil am göttlichen Geiste, der als ewiger Kraftstrom dem Universum immanent ist, der sich im „All-Leben“ der Natur, im Ganzen des Seins manifestiert. Wie schon *Wandlers Sturmlied* vom Dichter fordert, daß er sein Inneres dem Universum öffnen – in der Symbolsprache des Gedichts, daß er Phöb Apoll entgegenglühen – solle, so stellt das *Prometheus-Fragment* dem Titanentrotz die Hingabe des Ichs an die Allgegenwart der Gottheit im Gefühl polar entgegen. Es ist das Motiv der pantheistischen Einheitssehnsucht, das auch in der Hymne *Ganymed* wie im *Werther* und *Faust* erscheint, das Grundmotiv der Goetheschen Naturreligiosität auf der Stufe des geniezeitlichen Irrationalismus. Hier wie in der Absage an die Transzendenz, in der Idee der Ewigkeit des Seins, in der antiken Vorstellung eines allmächtigen Schicksals sind geistige Grunderfahrungen des jungen Goethe, insbesondere seine frühe Berührung mit Spinoza, wirksam. In diesen Ideenverbindungen gewinnt die geniezeitliche Deutung der Künstlerexistenz ihre weitesten Perspektiven.

Neben den großen symbolischen Gestaltungen des Genietemas steht eine Reihe kleinerer Dichtungen Goethes, die dieses Thema in anderer Stilhaltung abwandeln, im bekenntnishaften Gedicht, im kleinen, mit realistischen Streiflichtern durchsetzten Dialog, im Ton der Satire. Der Gegensatz des Künstlers zum Kenner und Kritiker, der mit kaltem Kunstverstand das Werk zeniert (*An Kenner und Liebhaber*, *Anekdote unserer Tage*, *Kenner und Künstler*, *Ein Gleiches*); die Vorstellung der wachstümlichen Entfaltung des Kunstwerks und der organischen Keimkraft der Form (*Lied des physiognomischen Zeichners*); die

Feier des Eros als einer Macht, die die Schöpferkraft entbindet (*Künstlers Morgenlied*) – diese Motive ergeben in ihrer inneren Verflechtung einen Themenkomplex, in dem die neue Erfahrung der Künstlerexistenz umschrieben wird. Auch das Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft tritt ins Blickfeld. Die Geniezeit entwickelt einen individualistischen Künstlerbegriff, der aus dem Protest gegen die rationale Denkart des zeitgenössischen Bürgertums entspringt. Der Künstler ist nicht mehr von der Gesellschaft getragen, weder der aristokratischen noch der bürgerlichen; er schafft nicht im Hinblick auf diese. Goethe versteht Dichterssein – wie das schon Klopstock getan hatte – als eine Existenzform, die den ganzen Menschen fordert; Kunstschaffen ist nicht mehr Produkt „müßiger Nebenstunden“, nicht mehr nur Liebhaberei der Talentierten im Geiste des Rationalismus. Es kennzeichnet Wesen, Ausnahmestellung, Schicksal des Genies, daß ihm alles, Freude und Schmerz, „ganz“ aufgegeben wird, d. h. stärker, unbedingter als dem in vernünftigem Mittelmaß und philiströser Selbstbescheidung lebenden Bürger (*Der Adler und die Taube*). Die Funktion der Kunst wird vom Künstler her bestimmt: sie ist Selbstaussdruck des schöpferischen Genies. Jedoch, neben dieser subjektiven Funktion erscheint bei Goethe bereits eine zweite, objektive am Horizont. Sie kündigt sich mehr an, als daß sie schon bewußt, durchdacht als Element der Kunstanschauung vertreten würde. Mehrfach wird die Vorstellung deutlich, daß die Kunst den inneren Sinn der Phänomene und Gestalten des Seins enthülle, daß sie etwas Überdauerndes in der Erscheinung sichtbar mache – die verborgenen Kräfte der Natur (*Lied des physiognomischen Zeichners*), die „uranfängliche Schönheit“ als ein Weltprinzip, den „Urquell der Natur“ (*Des Künstlers Erdewallen*). Die Kunst gewinnt die Funktion metaphysischer Weltdeutung, sie offenbart objektive Geisteszusammenhänge. Dies ist ihr Verhältnis zur Natur; aus ihm entspringt ihre neue Weihe und Würde, ihre „Heiligkeit“, von der die Geniezeit so gern spricht. An dieser Konzeption wird erkennbar, inwiefern der Sturm und Drang – allerdings ist dies abermals allein Goethes Leistung gewesen – Grundlagen für die spätere Ästhetik der Goethezeit gelegt hat. Der Gedanke, der sich hier ankündigt, erscheint geklärt, voll ausgebildet in der Kunstanschauung des klassischen Goethe, in dem Prinzip, daß die Kunst auf ihrer höchsten Stufe das Wesen der Dinge, d. h. die Strukturen und Gesetze des Seins, aufzeige und damit die

Phänomene des Lebens und der Welt deutend erschließe. Auf diesen Gedanken weisen auch die kunsttheoretischen Überlegungen voraus, die Goethe in den Prosastücken *Aus Goethes Brieftasche* (1775) niedergelegt hat. Goethe prägt hier einen irrationalistischen Formbegriff und liefert mit diesem, dem Begriff der „inneren Form“, den wichtigsten Beitrag des Sturm und Drang zur Ästhetik.

Goethe erschien den Zeitgenossen, die mit ihm in nähere Berührung kamen, als die Inkarnation des Genies. Den Äußerungen Jacobis, Heinses, Mercks u. a., die das zum Ausdruck bringen, stellen sich die Lavaters als besonders charakteristisch zur Seite. Johann Caspar Lavater (1741–1801), Pfarrer in Zürich, trat mit zahlreichen geistlichen Dichtungen und theologischen Schriften hervor, erregte langanhaltende, lebhaftere Anteilnahme der Öffentlichkeit aber vor allem mit seinem viel diskutierten Werk *Physiognomische Fragmente* (4 Bände, 1775–1778). Es entsprach dem anthropologischen Interesse der Epoche, insbesondere dem an der psychischen Natur, indem es die Lehre verfocht, daß die geistig-seelische Anlage des Menschen in seiner Gesichtsbildung erscheine, und diese Auffassung an zahlreichen Porträtanalysen demonstrierte. Mit seiner enthusiastischen Charakteristik des Genies, dessen Wesen Lavater im Hinblick auf seine These besonders anziehen mußte, lieferte er einen bezeichnenden Beitrag zur Genielehre des Sturm und Drang. Goethe trat 1773 mit Lavater in Briefwechsel; zu persönlicher Bekanntheit und engem Kontakt kam es ein Jahr danach während eines Aufenthaltes Lavaters in Frankfurt und Bad Ems sowie einer gemeinsamen Rheinreise. Goethe unterstützte Lavaters Bestrebungen, indem er Materialien und eigene Charakteristiken zu den *Physiognomischen Fragmenten* beisteuerte.

Die Protesthaltung der Geniegeneration dokumentiert sich nicht zuletzt in den literarischen Tageskämpfen, die sie mit ihren Gegnern im Lager des Rationalismus ausgefochten hat. Kritik in der Form der Literatursatire ist ein integrierender Bestandteil im literarischen Leben des Jahrhunderts. Das Auftreten der neuen Bewegung, die Ideen, die sie in ihren Dichtungen und Schriften verkündete, ergaben genügend Reibungsflächen, um den Gegensatz der Gruppen immer aufs neue in der Öffentlichkeit hervortreten zu lassen. Im Darmstädter Kreise Johann Heinrich Mercks (1741–1791) wurden Pasquill und Satire gepflegt. Goethes Ausfälle gegen die empfindsame Gefühlskultur der

Brüder Jacobi in Düsseldorf oder ihren Gesinnungsfreund, den Darmstädter Hofrat Leuchsenring, der Versuche machte, einen Orden der Empfindsamen zu stiften, in den *Frankfurter Gelehrten Anzeigen*, in der Parodie *Flieh, Täubchen, flieh*, im *Unglück der Jacobis*, einer von Goethe selbst vernichteten Satire, im *Fastnachtsspiel vom Pater Brey, dem falschen Propheten*, haben hier ihren Ursprung. Goethes gleichfalls angriffsfreudige Weggenossen reagierten besonders auf negative Urteile über Goethes *Werther*: Mercks Spottgedicht *Pätus und Arria. Eine Künstlerromanze* macht das Zensurverbot lächerlich, das in Leipzig über Goethes Roman verhängt wurde, Lenz schrieb seine Briefe über die *Moralität der Leiden des jungen Werthers* zur Verteidigung des angegriffenen Buches, Wagner seine Satire *Prometheus, Deukalion und seine Rezensenten*. Friedrich Nicolai, der Freund Lessings, der Vorkämpfer der Berliner Aufklärung, der sich in einer Wertherparodie versucht hatte, ist die Zielscheibe satirischer Antworten Goethes selbst. Neben Nicolai wird vor allem der Name Wielands zur Chiffre der geistigen Kampfstellung zwischen Sturm und Drang und Aufklärungsdichtung (*Götter, Helden und Wieland*). Über vordergründiges Tagesgeplänkel hinaus reicht die Bedeutung anderer „Farcen“ Goethes. Während sie Zeiterscheinungen kritisch aufs Korn nehmen, sind – bei aller satirischen Laune, die sich hier selbst ein Fest gibt – tiefere Anliegen der Geniebewegung mit im Spiel, die anderswo in Goethe ihren leidenschaftlich-ernsten Anwalt haben. Sie tragen in anderer Weise den Stempel des Genialischen als die großen dichterischen Spiegelungen der Goetheschen Genieexistenz, indem sie deren Themen in derb-komischen Tönen, die auch Selbstironie einschließen, variieren und so die Spannweite dieses Geistes und den Reichtum seiner Ausdrucksregister kennzeichnen. Die Farce *Satyros oder der vergötterte Waldteufel*, in der Goethe eine Fabel des Hans Sachs mit zeitkritischem Gehalt erfüllt, karikiert den Geniekult der Epoche als eine Form verstiegener „Schwärmerei“. Im Zerrbild des Genies, das in der Figur des Satyros erscheint, verbirgt sich nicht nur Spott auf eine allzu naive Nachfolge Rousseaus und seines Kulturpessimismus, sondern zugleich das Problem der Diskrepanz von Natur und Sitte, d. h. das Problem, wie sich das Ideal einer natürlichen Seinsweise, wie sie der Sturm und Drang im Bekenntnis zur Spontaneität des Gefühls und der Triebe erstrebte, mit den ethischen Forderungen des menschlichen Zusammenle-

bens in Einklang bringen ließe. Es ist ein Problem, das im Fortschreiten der Genieepoche, wenigstens in den Dichtungen Goethes immer stärker hervortritt. In Goethes *Stella* findet es eine typische Lösung, im *Urfaust* wird es als tragischer Konflikt dargestellt.

An diesem Problem setzt denn auch die erste und einzige Besprechung mit Goethe im Sommer 1774 in Düsseldorf mit dem Titel *Ueber die Natur und den Ursprung der Genies* in Berührung. Die spontane Begegnung zwischen beiden wurde für ihn ein Ereignis von großer Wichtigkeit. Es ist das Erstlingswerk eines Autors, der der Irrationalismus der Epoche ganz hingegeben ist, der gleichzeitig aber nach Wegen sucht, das Recht des subjektiven Gefühls mit den Grundsätzen einer objektiven Morallehre zu vereinigen. Sein frühes literarisches Schaffen ist ein unmittelbares Resultat

Die Problematik einer Lebensform, die sich ganz auf die individuelle Natur und die Stimme des Gefühls verläßt, hatte sich schon Goethe auf das eindringlichste künstlerisch bewußt gemacht: psychologisch in den *Leiden des jungen Werthers* symbolisch in *Urfaust*. Letzterer war zwar nicht veröffentlicht, jedoch den Freunden Goethes, auch Jacobi, bekannt. Beide Romane gestalten Existenzkonflikte, für die es nur eine tragische Lösung gibt. Der *Werther*-Roman gibt das Porträt des irrationalistischen Typus. Er zeigt Wesen und Schicksal eines Menschen, der über dem Anspruch, nur aus dem „Herzen“ leben zu wollen, in ein unheilbares Mißverhältnis zur Welt gerät. Der „Wanderer“, dem in den frühen Hymnen die einstigen festen Lebenswerte aber unwissend zerstört, weil es, nur von der Sehnsucht nach dem unermesslichen Empfinden“ des Augenblicks geleitet, keine bild dessen geworden, der allen festen Boden unter den Füßen verloren hat, weil er die Gebrechlichkeit und Endlichkeit des Gefühls, auf das er sein Dasein gründete, erfahren muß. *Werther* gilt es als Schicksal des Menschen, nur „ein Wanderer, der auf der Erde zu sein, hineingerissen in den großen Strom des ewigen Werdens und Vergehens. In *Faust* ist er wird bezeichnet. Jacobis Roman ist ebenso wie Goethes *Wanderer der „Unbehaute“* geworden, der „Unmensch über Zweck und Ruh“, der in die Welt der Hütten, die Welt der moralphilosophischen Schriften des späteren Jacobi geht, einbricht und sie zerstören muß, weil seine dämonische

Natur ihm kein Bleiben gestattet und ihn treibt, die Grenze des Menschseins überschreiten zu wollen. *Werther* geht an sich selbst zugrunde, *Faust* gefährdet den Menschen, der in seiner Geniebewegung aufgegeben war: die neuerrungenen Lebensbänke gerät. Beide Werke zeigen den Zusammenstoß des Ichs mit den Maßstäben und Wertsetzungen, die Forderungen des Ichs, das seiner Natur zu folgen begehrt, mit den Grenzen, die überindividuellen Daseinsgesetzen in Einklang zu bringen, dem menschlichen Dasein gesetzt sind und in Sitte und Gewohnheit ein Problem der persönlichen Entwicklung und Lebens-

erscheinen. Beide gestalten Wesensbilder, in denen sich ungesprochen eine kritische Auseinandersetzung des Autors mit dem Genie und dem Drang in Berührung. Die spontane Begegnung zwischen beiden wurde für ihn ein Ereignis von großer Wichtigkeit. Es ist das Erstlingswerk eines Autors, der der Irrationalismus der Epoche ganz hingegeben ist, der gleichzeitig aber nach Wegen sucht, das Recht des subjektiven Gefühls mit den Grundsätzen einer objektiven Morallehre zu vereinigen. Sein frühes literarisches Schaffen ist ein unmittelbares Resultat

An diesem Problem setzt denn auch die erste und einzige Besprechung mit Goethe im Sommer 1774 in Düsseldorf mit dem Titel *Ueber die Natur und den Ursprung der Genies* in Berührung. Die spontane Begegnung zwischen beiden wurde für ihn ein Ereignis von großer Wichtigkeit. Es ist das Erstlingswerk eines Autors, der der Irrationalismus der Epoche ganz hingegeben ist, der gleichzeitig aber nach Wegen sucht, das Recht des subjektiven Gefühls mit den Grundsätzen einer objektiven Morallehre zu vereinigen. Sein frühes literarisches Schaffen ist ein unmittelbares Resultat

Die Problematik einer Lebensform, die sich ganz auf die individuelle Natur und die Stimme des Gefühls verläßt, hatte sich schon Goethe auf das eindringlichste künstlerisch bewußt gemacht: psychologisch in den *Leiden des jungen Werthers* symbolisch in *Urfaust*. Letzterer war zwar nicht veröffentlicht, jedoch den Freunden Goethes, auch Jacobi, bekannt. Beide Romane gestalten Existenzkonflikte, für die es nur eine tragische Lösung gibt. Der *Werther*-Roman gibt das Porträt des irrationalistischen Typus. Er zeigt Wesen und Schicksal eines Menschen, der über dem Anspruch, nur aus dem „Herzen“ leben zu wollen, in ein unheilbares Mißverhältnis zur Welt gerät. Der „Wanderer“, dem in den frühen Hymnen die einstigen festen Lebenswerte aber unwissend zerstört, weil es, nur von der Sehnsucht nach dem unermesslichen Empfinden“ des Augenblicks geleitet, keine bild dessen geworden, der allen festen Boden unter den Füßen verloren hat, weil er die Gebrechlichkeit und Endlichkeit des Gefühls, auf das er sein Dasein gründete, erfahren muß. *Werther* gilt es als Schicksal des Menschen, nur „ein Wanderer, der auf der Erde zu sein, hineingerissen in den großen Strom des ewigen Werdens und Vergehens. In *Faust* ist er wird bezeichnet. Jacobis Roman ist ebenso wie Goethes *Wanderer der „Unbehaute“* geworden, der „Unmensch über Zweck und Ruh“, der in die Welt der Hütten, die Welt der moralphilosophischen Schriften des späteren Jacobi geht, einbricht und sie zerstören muß, weil seine dämonische

Natur ihm kein Bleiben gestattet und ihn treibt, die Grenze des Menschseins überschreiten zu wollen. *Werther* geht an sich selbst zugrunde, *Faust* gefährdet den Menschen, der in seiner Geniebewegung aufgegeben war: die neuerrungenen Lebensbänke gerät. Beide Werke zeigen den Zusammenstoß des Ichs mit den Maßstäben und Wertsetzungen, die Forderungen des Ichs, das seiner Natur zu folgen begehrt, mit den Grenzen, die überindividuellen Daseinsgesetzen in Einklang zu bringen, dem menschlichen Dasein gesetzt sind und in Sitte und Gewohnheit ein Problem der persönlichen Entwicklung und Lebens-

leistung. Die Bewegung des Sturm und Drang endete, als ihre führenden Geister menschlich und künstlerisch über die Geniestufe ihrer Jugend hinauswuchsen. Die Lösungen, die sie fanden, waren so verschieden wie ihre Naturen, ihre geistigen Anlagen, ihre persönlichen Lebensschicksale. Die Dichtungen und Schriften des Sturm und Drang sind Dokumente dieser geschichtlichen Situation. Die Vielfalt ihrer Themen und Tendenzen spiegelt die innere Lage einer Generation, die sich, bedrängt vom Ungenügen an der überlieferten Geisteskultur, vor die Aufgabe gestellt sah, Grundlagen eines neuen Weltbilds zu gewinnen. Darin liegt ihre geschichtliche Leistung. So sehr diese Bewegung – im Protest gegen die geistige und gesellschaftliche Kultur ihrer Epoche – auf deren Erneuerung ausging, so wenig war ihr doch eine praktische Breitenwirkung beschieden. Ihre soziale und politische Zeitkritik blieb ohne Folgen, ihre nationalen Wünsche wurden nicht erfüllt. Als zukunftssträchtig erwiesen sich ihre Ideen im Bereich der Dichtung, der Kunstanschauung, der Weltbetrachtung. Im Werke Herders, Goethes, Schillers wurden sie überführt in die Geisteswelt der Klassik, dem Denken und Dichten der Romantik lieferten sie fruchtbare Impulse. In seiner Dichtung schuf der Sturm und Drang Kunstziele und Stilformen, die noch für das ganze folgende Jahrhundert eine lebendige Tradition bildeten. Insgesamt hat er neue geistige Horizonte entdeckt, Lebensprobleme bewußt gemacht, ein vertieftes Verständnis der Dichtung und des künstlerischen Schaffens herbeigeführt. Er ist in die Geschichte der deutschen Literatur als eine ihrer lebendigsten Epochen eingegangen.

Heinz Nicolai