
EUROPÄISCHE AUFKLÄRUNG

(II. TEIL)

VON HEINZ-JOACHIM MÜLLENBROCK

in Verbindung mit Ludwig Borinski, Mogens Brøndsted,
Piet J. Buijnsters, Herbert Foltinek, Karl Heinz Göller,
Werner von Koppenfels, Günther Lottes, Kurt Otten,
Gerhard Sauder, Hans-Wolfgang Schaller, Margret Schuchard,
Rudolf Sühnel, Erwin Wolff



AULA-Verlag Wiesbaden

Die deutsche Literatur des Sturm und Drang

Zum Begriff »Sturm und Drang«

Als Friedrich Maximilian Klinger dem Vorschlag Christoph Kaufmanns folgte, sein neues Stück *Wirrwarr* besser *Sturm und Drang* (1776) zu nennen, war für eine neue literarische Tendenz eine treffende Formel gefunden. Vom »Stürmen« und »Drängen« der jungen Leute und besonders der Schriftsteller, von »Drang« und »Gedrängtheit«, »Kraft« und »Kraftgefühl« war seit Beginn der siebziger Jahre schon die Rede. In Rezensionen tauchte der Dramentitel nach 1776 auf, um die negativ beurteilten literarischen Neuheiten zu charakterisieren. Empfindsamkeit und Empfindelei, Geniewesen und Sturm und Drang wurden oft als Merkmale der neuen Literatur verwendet, ohne die Unterschiede der gleichzeitigen Tendenzen sonderlich zu beachten. Das Etikett »Sturm und Drang« wurde wie »Genie« bald zum Schlagwort. Genaue Vorstellungen von der Bedeutung der Wörter fehlten. Dies war früh schon Anlaß zur Legendenbildung. Noch in der gehobenen Unterhaltungsliteratur um 1800 war das »Kraftgenie« ein darstellungswürdiger Gegenstand, obwohl er seine historische Funktion schon lange verloren hatte. Das öffentliche Reden über die Literatur des Sturm und Drang blieb weitgehend dem Klischee verhaftet, das sich aus Momenten der Legende bildete, die Kaufmann von seiner eigenen Person verbreitet hatte. Zum Bild des »Genies« gehörten lange Haare oder ein »Cäsarenschnitt« bei Anhängern des Basedowschen philanthropischen Erziehungswesens, ein breitkrepmpiger Hut, ein Knotenstock, wilde Gestikulation. In einer satirischen Erzählung über das Geniewesen heißt es: »Es wurde also ein Genierock, der blau war, wie sichs versteht, mit pailler West und Hose, angezogen, die Haare genienartig à la Jacobite zurecht gemacht, und um recht aufzufallen, ein Geniehut, d. h. ein runder aufgesetzt, und Stiefeln angezogen [. . .]«¹.

Der literarischen Herkunft des Geniekostüms aus dem *Werther* (1774) entspricht die damalige Vorherrschaft der Literatur. Früh schon wurde in ersten Versuchen einer literarhistorischen Darstellung die Metapher von der »Revolution« verwendet. Noch aus der Distanz der nachrevolutionären Ära, in der Goethe *Dichtung und Wahrheit* (1811–1833) schrieb, heißt es: »Wir trieben uns auf mancherlei Abwegen und Umwegen herum, und so ward von vielen Seiten auch jene deutsche literarische Revolution vorbereitet, von der wir Zeugen waren, und wozu wir, bewußt und unbewußt, willig oder unwillig, unaufhaltsam mitwirkten«².

Die Darstellung des Sturm und Drang bleibt auch im 19. Jahrhundert beim Analogon zur Revolution. Bei den hervorragenden Vertretern einer kritischen, vor und nach 1848 demokratisch orientierten Literaturgeschichte wie Georg Gottfried Gervinus und Hermann Hettner ist dies nicht zuletzt politisch zu verstehen. Für Gervinus bedeutet das Jahr 1768 für die Geschichte der »Umwälzungen in unserer Poesie« ungefähr soviel wie 1789 für die politische Revolution in Frankreich. Auch Hettner spricht vom deutschen Gegenbild zur Französischen Revolution.

Gervinus schlug vor, die Symptome einer politischen Revolution auf ähnliche Erscheinungen in »unserem Literaturstaate« zu übertragen und damit auch zu gliedern. Gerade darin liegt aber auch die Gefahr, zu sehr im Bilde der Revolutionsmetapher zu bleiben und der literarischen Geschichte den Anschein einer Revolutionsgeschichte zu geben, die ihr keineswegs in jeder Hinsicht entspricht. Konsequenter spricht Gervinus von der »Periode der Originalgenies« als einer »eigentlichen Schreckenszeit«, in der jedes Herkommen verachtet und jede Autorität mit Füßen getreten worden sei. In seiner Darstellung sind die literarischen Momente, die als »Terreur« des Sturm und Drang zu bezeichnen wären, nicht präzise nachgewiesen. Hettner formulierte bereits vorsichtiger. Statt der politischen Metapher sprach er von einer »gärenden Stimmung«, vom »gärenden Most«, von den »Flegeljahren der deutschen Bildung«³. Damit war die spätere Wertung schon vorgezeichnet: Die Literatur des Sturm und Drang findet ihre wahre Bedeutung erst dann, wenn der Most ausgegoren hat und die Flegeljahre überwunden sind – in der Klassik.

In der klassischen Literaturgeschichte der »positivistischen Phase« der Germanistik, in Wilhelm Scherers *Geschichte der Deutschen Literatur* (1883), bleiben »literarische Revolution« und »Aufklärung« noch verbunden, selbst wenn hier schon von der Klassik her kritische Wertungen einfließen: »Sturm und Drang! Genieperiode! Die Originalgenies! Unter diesen Namen pflegt man die deutsche Literaturrevolution und ihre Träger zu feiern oder zu verspotten«⁴. Wenn auch von einem Scheitern der »literarischen Revolution« die Rede ist – die Aufklärung sei durch diese Herausforderung nur noch kühner und radikaler geworden –, von der Störung und Unterbrechung einer ruhigen Entwicklung der ästhetischen Bildung in Deutschland, so wird doch die Kurzlebigkeit des Bruchs mit der Tradition und die Steigerung der dichterischen Kraft vermerkt. Obwohl schon bei Scherer die nationale Zielsetzung seiner Literaturgeschichtsschreibung geradezu selbstverständlich war und die Entwicklung fraglos zum Höhepunkt in Goethes Werk führt, fehlen bei ihm noch die abfälligen Urteile über die Sturm-und-Drang-Literatur insgesamt. Sie bestimmen zwar auch die späteren Darstellungen nicht völlig, sind jedoch indirekt in der Epochenwertung enthalten, wonach die Literatur der siebziger Jahre nicht für sich von Bedeutung war, sondern nur als »Vor«-Klassik oder »Vor«-Romantik ihren Sinn habe. Diese Wertung bedient sich nun immer häufiger der begrifflichen Opposition »Rationalismus« – »Irrationalismus«, um die Distanzierung der Sturm-und-Drang-Autoren von den Aufklärern zu charakterisieren. In der beginnenden geistesgeschichtlichen Ära entfaltet dieses Schema seine national bis nationalistisch genutzten Möglichkeiten. Herman Nohl sprach in philosophiegeschichtlichen Vorlesungen seit 1908/09 im Anschluß an Wilhelm Diltheys Basler Antrittsvorlesung über die drei Generationen der deutschen Geistesgeschichte von 1770 bis 1830 von der »Deutschen Bewegung«. Dadurch wollte er die Einheit der »großen Geistesbewegung« kennzeichnen, die um 1770 mit dem Sturm und Drang einsetze, sich in der frühen Klassik manifestiere, ohne Bruch in der Romantik fortsetze und in den entstehenden idealistischen Systemen ihre Widerspiegelung finde. Damit habe sich der »eigentümlich deutsche Geist« von der westeuropäisch orientierten Aufklärung abgesetzt und sein Eigenwesen entfaltet. Die »Deutschkunde«, die seit 1912 eine »völkische« Durchdringung der Germanistik forderte und 1933 stolz auf ihren Beitrag zur Entstehung des »neuen Staates« hinwies, übernahm die Aufklärungsfeindlichkeit und das Schema der »Deutschen Bewegung«. Einer der prominentesten Vertreter dieser These, Heinz Kindermann, sprach vom »Durchbruch der Seele«, der sich im Pietismus und Sturm und Drang, dem »Vorhof des mächtigen klassisch-romantischen Doppelpalastes«, vollzogen habe⁵. Bis in die Nach-

kriegszeit hinein konnte sich diese Wertung des Sturm und Drang halten. Unterstützung fand sie noch einmal durch das vierbändige Werk von Hermann August Korff: *Geist der Goethezeit*. Als Ideengeschichte konzipiert, erschien der erste Band 1923, der letzte 1954. Die Sturm-und-Drang-Literatur gehört auch nach dieser Darstellung ganz in den Zusammenhang *einer* großen geistesgeschichtlichen Einheit. Die Erschütterung der Kultur nach 1770 wurzle nicht wie die Aufklärung im Zeitlichen, sondern wie die Natur im Ewigen. In ihrer »letzten seelischen Tiefe« gehe es um eine religiöse Erschütterung⁶.

Erst in der Mitte der sechziger Jahre begann eine Revision der bislang geltenden Wertung des Sturm und Drang. Statt der gängigen schroffen und dem Geschichtsprozeß nicht angemessenen Gegenüberstellung von Verstandeskultur und Rationalismus sowie Gefühlskultur und Irrationalismus wurde in den literarhistorischen Schriften von Georg Lukács und Werner Krauss die Kontinuität der Aufklärung selbst in der Sturm-und-Drang-Literatur hervorgehoben. Sie sei weder nur als Vorbereitung der Klassik noch ausschließlich als Bruch mit der Aufklärungstradition zu verstehen. Vielmehr setze sie die kritische Tendenz der Aufklärung fort und vollende diese in vielen Bereichen. Auf jeden Fall sei der Sturm und Drang nur ein neuer Abschnitt der Aufklärung und keine Gegenbewegung zu ihr. Während in den literarhistorischen Darstellungen der DDR schon länger mit dieser neuen Wertung gearbeitet wurde, setzte sie sich hierzulande erst in den sechziger Jahren allmählich durch. Gerhard Kaiser prägte 1966 die Formel, Aufklärung und Sturm und Drang verhielten sich zueinander wie »Evolution und Revolution, deren Neues nur eine stürmische Erfüllung und Verwandlung des Alten ist«⁷. In dem von Walter Hinck herausgegebenen Studienbuch *Sturm und Drang* (1978) wird vor der Einseitigkeit der Neubewertung gewarnt, doch erscheine Krauss' Konzeption vom Sturm und Drang als einem dynamischen Stadium der Aufklärung akzeptabel. Christoph Siegrist spricht im selben Band von Abwandlung, Ergänzung, »Komplementarität«⁸. Erstaunlicherweise greift er dann aber auch wieder auf die problematische Metapher von der »Literaturrevolution« zurück, die sich mit »Komplementarität« wohl nicht gut vertragen dürfte!

Während allem Anschein nach inzwischen eine Annäherung, ja ein Konsens über die Beurteilung des Sturm und Drang zu verzeichnen ist, stellte Peter Müller 1978 in der umfangreichen Einleitung zu einer zweibändigen Sammlung von Sturm-und-Drang-Texten das »Gleichgewicht« wiederum in Frage. Er wertet Goethes Bezeichnung der Periode als »Literaturrevolution« erneut auf. Diese Metapher stelle die Beziehung zum »übernational-komplexen Entwicklungsprozeß« her. Damit werde die Zugehörigkeit des jungen Goethe und der übrigen Stürmer und Dränger zu den vorrevolutionären Vorgängen betont. Die Bedeutung von Rousseau und Diderot für die jungen Autoren belege diese These. In die Kontinuität der aufklärerischen Literatur komme dadurch allerdings ein »starkes Moment von Diskontinuität«. Da in Goethes Rede von der »Literaturrevolution« jedoch die kritischen Aspekte nicht fehlten und der marxistisch-leninistische Revolutionsbegriff an die Umwälzung der sozialökonomischen Basis gebunden sei, bleibt Müller doch bei der Bezeichnung »Sturm und Drang«⁹.

Diese neue Irritation der Sturm-und-Drang-Forschung greift Andreas Huyssen in seinem 1980 erschienenen *Kommentar zu einer Epoche* auf. Er übernimmt Müllers These einer vorherrschenden Diskontinuität von Aufklärung und Sturm und Drang, die allerdings am leichtesten in der Dramatik und Lyrik, kaum in der Sozialgeschichte nachgewiesen werden könne. Huyssen plädiert für einen Standpunkt des »sowohl als auch«: Es sei weder von ungestörter Kontinuität noch von einem starren Gegensatz auszugehen. So wird der Sturm

und Drang als »erste radikale Kritik an der bürgerlichen Aufklärung« verstanden, wobei die Verbundenheit mit der Aufklärung, aber auch die Wendung gegen die neue Anmaßung der Aufklärung, Autorität über allen Autoritäten zu sein, zum Ausdruck komme.

Gewiß ist die These vom Sturm und Drang als Binnenkritik der Aufklärung nicht neu. Sie ist in den letzten Jahren häufiger schon in der Hamann- und Herder-Forschung aufgetaucht. Als Warnung vor der bereits von Hinck befürchteten neuen Einseitigkeit – Sturm und Drang *nur* als Dynamisierung oder gar als Vollendung der Aufklärung – muß sie ernst genommen werden. Allerdings hat Huyssen die Tragfähigkeit seiner These nicht umfassend bewiesen. Die Beschränkung auf das Drama und dramaturgische Schriften bei Ausschluß von Lyrik, Prosa und Literaturkritik macht eine gründliche Prüfung der Hypothese vom Sturm und Drang als Kritik der Aufklärung notwendig.

Periodisierung – die geschichtliche Situation

Erstaunlicherweise beginnen die meisten neueren Darstellungen des Sturm und Drang mit der Feststellung, die Fixierung von Beginn und Ende dieser Tendenz sei nicht schwierig. Doch gibt es eine Fülle differierender Vorschläge. Der grundsätzlichen Problematik, ob die These vom Sturm und Drang als Dynamisierung oder Binnenkritik der Aufklärung überhaupt eine brauchbare Periodisierung erlaube, ist die literarhistorische Diskussion bisher aus dem Weg gegangen. Folgt man einem der beiden Konzepte, so ließe sich sinnvoll nur von Prozessen in den verschiedenen literarischen Genres sprechen, die größtenteils ungleichzeitig verlaufen. Die Beschränkung auf eine Gattung reduziert die Komplexität des Prozesses auf unzulässige Weise, sofern aus den Befunden *einer* Gattungsgeschichte Thesen für die ganze Tendenz abgeleitet werden.

Die meisten Literarhistoriker sind sich darüber einig, daß es in den siebziger Jahren eine Phase der konzentrierten Entfaltung der Tendenz gegeben hat. Ob dies aber, wie Gervinus meinte, der »poetische Ausbruch« mit dem *Werther* und dem *Götz* (1774) war oder aber das für die Dramatik fruchtbarste Jahr 1776, ist offen geblieben. Albert Köster ging von einer Zeitspanne zwischen 1765 und 1785 aus, die er als »Genieperiode« bezeichnete; nur für die »tumultuarisch bewegten mittleren siebziger Jahre«, die »kurze gipfelnde Episode«, könne die Bezeichnung »Sturm- und Drangzeit« verwendet werden. Andernfalls entstehe der widersinnige Eindruck, als habe sich die deutsche Literatur »zwanzig Jahre hindurch in einer ununterbrochenen literarischen Revolution befunden«¹⁰.

Ferdinand Josef Schneider folgte Kösters Konzeption; er überschrieb seine Darstellung mit »Geniezeit«, die er allerdings nur für 1770–1780 gelten läßt. Der Sturm und Drang konzentrierte sich auf 1775¹¹. Das Frühwerk Schillers bleibt damit ausgeschlossen. Auch für Roy Pascal unterscheidet es sich in so vielen wesentlichen Punkten vom Sturm und Drang der siebziger Jahre, daß es nicht mehr zu dieser Tendenz zu zählen sei. Für ihn nahm der Sturm und Drang um 1770 Gestalt an und ging etwa um 1778 zu Ende¹².

Neuerdings wird Schiller mit seinem frühen Werk wieder ganz in den Sturm und Drang integriert. Peter Müller nennt deshalb als Grenzdaten 1770 und 1786–1788. Im Zentrum stehen für ihn allerdings auch die literarischen Ereignisse in der ersten Hälfte der siebziger Jahre: die Aristoteles-Shakespeare-Debatte im Anschluß an die Veröffentlichung des *Götz*,

der Jahrgang 1772 der »Frankfurter Gelehrten Anzeigen« und die *Werther*-Debatte¹³. Für Andreas Huyssen, der Müller in zahlreichen Positionen zustimmt, sind die meist theoretischen Schriften der sechziger Jahre (Hamann, Gerstenberg, Herder) nur Vorfeld – die Höhepunkte der Sturm-und-Drang-Bewegung bestehen nach seiner Konzeption 1. in der Straßburger Begegnung Herders und Goethes von 1770/71, den darauffolgenden Schriften bis zum *Werther*, den »Frankfurter Gelehrten Anzeigen« von 1772, 2. im Dramenjahr 1776 und 3. in den frühen achtziger Jahren, als die *Räuber* (1781), *Fiesko* (1783) und *Kabale und Liebe* (1784) erscheinen. Nach Huyssens Auffassung steht Schiller eindeutig »auf dem Boden des Sturm und Drang«. Das Ende der Tendenz werde mit dem Abschluß von Schillers Mannheimer Zeit und Goethes erster Weimarer Lebensphase (1785/86) markiert¹⁴. Hellmut Thomke schränkt in seiner Übersicht über den Sturm und Drang diesen auf den Goethe-Kreis und die Mitarbeiter an den »Frankfurter Gelehrten Anzeigen« ein. Schiller sei in diesem Kontext noch immer ein Problem, da sein Jugendwerk erst zu Beginn der achtziger Jahre einsetze. Doch werden dann auch Schubarts *Sämtliche Gedichte* (1785/86), Heines *Ardinghello* (1787) und sogar Moritz' *Anton Reiser* (1785–1790) zur Spätphase gerechnet¹⁵.

Meist fehlt in solchen Katalogen von Werken, die »noch« zum Sturm und Drang zu rechnen seien, die Begründung der Auswahl. Eine detaillierte Analyse des *Anton Reiser* würde etwa zu der Einsicht führen, daß der Roman als ganzer seine wesentlichen Antriebe aus Prozessen der späten Aufklärung bezieht. Außerdem datiert von dem Zusammentreffen Goethes mit Moritz in Rom eher der Beginn der klassischen Autonomieästhetik als ein über 1786 hinausreichender »römischer« Sturm und Drang. Überdies ist bislang von keinem Vertreter der These eines so weit ausgedehnten Sturm-und-Drang-Zeitraums die Effektivität und der wissenschaftliche Erkenntnisgewinn dieser Position argumentativ einleuchtend dargelegt worden.

Es ist sinnvoll, von den Schriften, die vor 1770 erscheinen, als vorbereitenden zu sprechen. Die Zusammenarbeit von Herder und Goethe in Straßburg (Herbst 1770 bis Frühjahr 1771) ist als Ursprung des Sturm und Drang allgemein akzeptiert. Die früheren Schriften Herders und sein außerordentlicher Einfluß auf den jüngeren Goethe weisen ihm den Rang des bedeutendsten Theoretikers und Anregers zu. Die Bildung literarischer Gruppen in Straßburg, später in Frankfurt und Darmstadt sowie in Göttingen spiegelt die intensivste Phase, die im Hinblick auf die wichtigsten Werke bis 1776 reicht. Damals sind die Gruppen schon länger zerfallen; viele Autoren haben begonnen, einen Individualstil zu entwickeln, der nur in der Gattungsbindung mit den wichtigen Anregungen noch Gemeinsamkeiten aufweist. Nach 1778 ist der Sturm und Drang im wesentlichen schon sich selbst historisch – es ist kein Zufall, daß eine Zeitung im August 1780 den Tod von Jakob Michael Reinhold Lenz meldete, der erst 1792 in Moskau gestorben ist¹⁶. In zeitgenössischen Satiren wird das Ende der Sturm-und-Drang-Ära und der »winselnden Empfindsamkeit« begrüßt. Das Jugendwerk Schillers ist dem Sturm und Drang im engeren Sinne nicht zuzurechnen. Das Modell einer Periodisierung nach den bedeutenden literarischen Ereignissen im Kontext der Gruppen hat den Vorzug des einsichtig gemachten Zusammenhangs – sowohl Vorgeschichte (außer Herder) und Spätphase sind bisher weitgehend spekulativ dargestellt worden.

Es entspricht den Standards traditioneller Literaturgeschichtsschreibung in Deutschland, daß die Frage nach einer möglichen Beziehung zwischen literarischer und allgemeiner Geschichte gar nicht gestellt wurde. Zumindest wäre die jeweilige Periodisierung vor dem Hintergrund markanter historischer Ereignisse oder von längeren Prozessen im gesell-

schaftlichen Leben zu sehen gewesen. Dies ist – mit Ausnahme neuerer marxistischer Arbeiten – in Ansätzen nur bei Roy Pascal versucht worden. Ursachen dafür liegen allerdings nicht allein in der Methode, sondern auch in der Sache selbst.

Für die weitgefaßte wie für die »konzentrierte« Periodisierung, wie sie hier vorgeschlagen wird, gibt es keine signifikanten historischen Ereignisse oder Prozesse. Die Vorgeschichte des Sturm und Drang in den späten sechziger Jahren vollzieht sich in einer Phase der langsamen Erholung – vor allem Preußens – von den schweren wirtschaftlichen Schäden, die der Siebenjährige Krieg (1756–1763) angerichtet hat. Schon hier läßt sich allerdings keine generelle Entwicklungstendenz angeben; die großen regionalen Unterschiede innerhalb Deutschlands zwingen zur Differenzierung. In der Weltpolitik ist für die Autoren des Sturm und Drang der Beginn des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges (1775) und die Erklärung der Menschenrechte (1776) von großer Bedeutung. In Klingers Stück *Sturm und Drang* heißt es am Ende des Personenverzeichnisses: »Die Scene Amerika«. Klinger versuchte zwischen 1778 und 1780, durch Vermittlung von Johann Georg Schlosser und Gottlieb Konrad Pfeffel in Kontakt mit dem amerikanischen Gesandten in Paris, Benjamin Franklin, zu treten, um sich der amerikanischen Freiheitsarmee anzuschließen. Als Leutnant in einem kaiserlich-österreichischen Freikorps nahm er am Bayerischen Erbfolgekrieg (1778/79) teil – dem kriegerischen Ereignis der späten siebziger Jahre im Reich. Die Studienjahre der meist um 1750 geborenen Autoren des Sturm und Drang fallen in eine Friedenszeit¹⁷, die von einer »vorrevolutionären Lage des deutschen Bürgertums« nichts verrät.

Die historische Situation in den siebziger Jahren läßt sich durch das Etikett »Feudalismus« nicht zureichend charakterisieren. Eine Fülle von Institutionen, die miteinander konkurrierten, bestimmten die vielschichtige politische Wirklichkeit. Die etwa dreihundert im Reichstag vertretenen, auch konfessionell in verschiedene Lager gespaltenen Reichsstände – von den Kurfürsten bis zu den Reichsrittern und Reichsstädten – repräsentierten die politischen Kräfte des Reichs. Es war noch immer Zentrum des politischen Denkens, aber in dieser Form nicht mehr zu modernisieren und somit zukunftslos¹⁸.

Wesentliche Prozesse der sich sehr langsam modernisierenden Gesellschaft spielten sich in den Städten ab; nicht nur die alten Handelsstädte wie Hamburg oder Leipzig, sondern in erhöhtem Maße auch landesherrliche Städte, besonders Residenzstädte, erlebten einen Aufschwung. Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde immer wieder darüber geklagt, daß Deutschland kein politisches oder ökonomisches Zentrum wie Frankreich oder England besitze. Das allmählich entstehende nationale Bewußtsein orientierte sich weniger an der »Reichsnation«, die vor allem der Hochadel repräsentierte, oder an dem Gefühl, vor allem Bewohner eines Staates unter den zahlreichen Territorien zu sein – in dem Gedanken der »Kulturnation« konnte die, bürgerliche Bildungsschicht vielmehr die Vorstellung eines nicht territorial gebundenen Zusammenhangs entwickeln¹⁹, die, nach dem Modell der »Gelehrtenrepublik«, durch intensive Kommunikation unter den Gebildeten in allen Teilen des Reichs die politischen Grenzen und jeweiligen Verhältnisse hinter sich ließ. Dem Bürgertum entstammten nun nahezu alle Schriftsteller in Deutschland; Adlige und Patrizier, die im Spätbarock und in der frühen Aufklärung noch eine größere Rolle in der Literatur spielten, mußten dem städtischen Bürgertum dieses Terrain immer mehr überlassen.

Im Sturm und Drang verbinden sich die Pfarrersöhne wie Lenz, Hölty und Bürger mit Adligen wie Gerstenberg und den Grafen Stolberg, dem Patriziersohn Goethe sowie den Kleinbürgersöhnen Wagner und Klinger. Der Vater von Voß war ein armer Pächter, der

Herders Dorfschulmeister und der des Malers Müller Gastwirt. Obwohl gerade diese Autoren ihre sozialen Erfahrungen intensiv nutzten, ist es erstaunlich, daß Hungersnot, starke Teuerung und Schwund der Kaufkraft in den Jahren 1770 bis 1773 in keinem der Sturm-und-Drang-Texte reflektiert wurden²⁰. In Sachsen starben 150 000 Menschen den Hungertod. Auch Straßburg wurde von dieser großen Krise erfaßt, zu der Mißernten und mangelnde Vorratshaltung und die mangelhafte Produktivität der Landwirtschaft, die überdies feudale Lasten zu tragen hatte, beitrugen. Kleinere Städte wie Göttingen (mit neuntausend Einwohnern) konnten durch kluge Maßnahmen und Getreidekäufe im »Ausland« die schlimmste Not verhindern. Es ist dies die Zeit des »Göttinger Hain«.

Die Kultur der kleinstaatlichen deutschen Bildungsgesellschaft schloß zwar die Kritik an den politischen Verhältnissen und die Anprangerung sozialer Mißstände nicht aus. Die Tatsache aber, daß sie weitgehend auf einem »sozialen Kompromiß zwischen bevorrechtetem Adel und einer aufstrebenden bürgerlichen Gebildeten-schicht beruhte«, zwang die Kritiker zur Zurückhaltung und erlaubte am ehesten noch Reformprogramme. (In diesem Zusammenhang sind auch etwa Lenz' Schrift *Über die Soldatenehen* [1776] und die pädagogischen Interessen von Kaufmann, Lenz, Wagner zu sehen.)

Seit den fünfziger Jahren wurde in der DDR die These vertreten, es charakterisiere den Sturm und Drang auch sozialgeschichtlich und hebe ihn von der Entwicklung in England und Frankreich ab, daß es nach 1770 zu einem Bündnis zwischen Bürgern und Bauern gekommen sei²¹. Die Anteilnahme der literarischen Intelligenz an der Diskussion über physiokratische Wirtschaftstheorien dokumentiere sich in zahlreichen ökonomischen Schriften. In der Literatur bekunde sich dieses Engagement durch die Aufmerksamkeit, die Goethe, Herder, Lavater und andere dem »Musterbauern« Kleinjogg in der Schweiz schenkten. Hinzu komme die plebejische Unterströmung der siebziger Jahre, die sich in der Wahl volkstümlicher Genres (wie Volkslied, Ballade, Puppenspiel und Volkstheater) äußere. Herder und Lenz gelten als Hauptzeugen dieses »Bündnisses«, obwohl Herder bei seiner Aufwertung der Volkspoese keineswegs bis zur radikalen Forderung nach Volkssouveränität ging. Goethe zum Anwalt der Bauern stilisieren zu wollen, entbehrt in seinen Texten der überzeugenden Grundlage – *Götz* und *Werther* sind dafür untauglich. Die Übertragung des modernen politischen Begriffs der »Volksfront« auf die Verhältnisse des späten 18. Jahrhunderts erweist sich als unhistorisches Wunschdenken²².

Auch im Hinblick auf das Personal der Stücke läßt sich diese These nicht aufrechterhalten. Neben dem Adel und Vertretern des Bürgertums sind es vor allem Kleinbürger, die im Sturm und Drang erstmals in diesem Umfang darstellungswürdig werden.

Auf das Bürgertum beziehen sich die Versuche, im Rahmen der »Kompensationsthese« oder des »deutschen Sonderwegs« die Lage der Autoren des Sturm und Drang mit dem Phänomen der (nicht allein auf das Individuum konzentrierten) Melancholie in Beziehung zu setzen. In Gert Mattenklotts Studie ist die Melancholie – Anregungen Walter Benjamins und der Aby-Warburg-Schule folgend – Zentrum der analysierten Stücke von Klinger, Leisewitz und Lenz. Ihre Figuren zeigten eine Passivität, der durch Melancholie die Möglichkeit zur Aktion genommen sei. Der melancholisch geprägte Sturm und Drang habe sich dem Theater zugewandt, statt die Wirklichkeit zu verändern²³. Weiter noch faßte Wolf Lepenies seine These vom bürgerlichen Eskapismus im Zeichen der Melancholie. Im Sinne von Norbert Elias' und Helmut Plessners These von den Deutschen als der »verspäteten Nation« erscheint das Bürgertum als abgedrängt von jeder politischen Aktivität und zur Flucht in die Literatur gezwungen. Melancholie resultiere hierzulande aus Machtverzicht,

Handlungshemmung; die »Entlastung von der Macht« suche sich in »bürgerlicher Melancholie« zu kompensieren²⁴. Gegen diesen umfassenden, extrem ausgeweiteten Melancholie-Begriff konnte eine Orientierung an der medizinisch-psychologischen und anthropologischen Diskussion der Zeit zeigen, daß die deutschen Aufklärer vielmehr ein anti-melancholisches Selbstverständnis formulierten. In der Verwendung des Begriffs »Melancholie« wird der Kampf der »Ordentlichen« und »Vernünftigen« gegen Außenseiter und Abweichler sichtbar. Darunter sind aber die Autoren des Sturm und Drang nicht pauschal zu subsumieren²⁵.

Melancholie, Liebe zur Einsamkeit und Natur, Empfindsamkeit und Freundschaftskult sollen als Zeugnisse erzwungenen Machtverzichts im deutschen Bürgertum gelten. Abgesehen von der Tatsache, daß es diese affektiven Tendenzen auch in England und Frankreich (und dort schon früher) gegeben hat, demonstriert die neue Leserforschung die Fragwürdigkeit der Kompensationsthese. Verstärkte Lektüre und die sich dadurch entfaltenden Empfindungen können nicht allein als Indiz erzwungenen Machtverzichts interpretiert werden. Nicht nur die Stürmer und Dränger machen in den siebziger Jahren von sich reden. Dieses Jahrzehnt wird auch durch eine wahre »Gründungswelle« von Lesegesellschaften bestimmt. Der Prozeß »gesellschaftlichen Lesens«, an dem die jungen Autoren manchmal selbst aktiv teilnahmen – Wagner gründete in Saarbrücken eine Lesegesellschaft –, ließ in diesen Gesellschaften eine neue Form bürgerlicher Vereinsbildung als Korrelat zur Leserevolution entstehen. Unter Ausschluß der kleinbürgerlichen Schicht propagierte der »Mittelstand« eine Vermischung der Stände, wobei der Gleichheitsgrundsatz den Anschluß an den Adel meinte – nicht die Öffnung nach »unten«. Sowohl in der Lektüre als auch in den Diskussionen der Lesegesellschaften spielten politische Literatur und politische Informationen eine zentrale Rolle. Die schöne Literatur stand keineswegs im Vordergrund, wie es die Vertreter der Kompensationsthese vermutet haben. Von den Lesegesellschaften ging oft eine praktische Wirkung im Sinne allgemeiner Aufklärung aus. Damit waren Formen aktiven politischen Verhaltens und die Überwindung der sozialen Zurücksetzung verbunden. Weder für die Literatur der mittleren und späten Aufklärung noch für den Sturm und Drang läßt sich die Annahme aufrechterhalten, das Bürgertum und seine Schriftsteller hätten in ihrer politischen und gesellschaftlichen Abdrängung resigniert²⁶.

Sturm und Drang als Resultat einer Gruppenbildung in Straßburg, Frankfurt und Göttingen

Seit Beginn der Erforschung des Sturm und Drang ist das Zusammentreffen von Goethe und Herder in Straßburg als »Geburtsstunde« der neuen literarischen Tendenz verstanden worden. Bekanntlich blieb es nicht bei der Zweierbeziehung – eine ganze Reihe weiterer schriftstellerisch tätiger junger Leute fand sich und verband sich mit dem führenden Theoretiker und dem herausragenden Dichter. Die literarische Diskussion in Straßburg und in den anderen Zentren läßt sich als Gruppenprozeß beschreiben. Unter »Gruppe« wird eine begrenzte Anzahl von Individuen verstanden, deren Zusammengehörigkeit durch gemeinsame Auffassungen und meist auch Zielsetzungen bestimmt ist. Diese sind in einem Kollektivbewußtsein oder einem »Wir-Gefühl« faßbar, wobei auch die affektiven Momente in

Erscheinung treten, die eine Gruppenbildung erst ermöglichen. Die einzelnen müssen sich gegenseitig schätzen; Feindschaften sind kaum zu tolerieren. Durch das »Wir-Gefühl« grenzt sich die Gruppe von anderen sozialen und literarischen Formationen ab. Dazu gehört auch Aggressivität »nach außen«. Sie äußert sich in den Literatursatiren, in den Rezensionen der »Frankfurter Gelehrten Anzeigen« und in der erklärten Feindschaft der Göttinger gegen alle französisierende Literatur (wie etwa die Wielands).

In den kleinen Gruppen mit fünf bis etwa zwanzig Mitgliedern entwickeln sich rasch vielfältige Wechselbeziehungen. Sie beschränken sich nicht auf den persönlichen Kontakt, sondern werden auch durch Briefe und Besuchsreisen gepflegt – dies gilt für die Phase nach dem Zerfall der Gruppen. Für die einzelnen Gruppen haben repräsentative Veröffentlichungen eine integrierende Funktion: für Straßburg etwa die von Herder herausgegebene Sammlung *Von deutscher Art und Kunst* (1773), für Frankfurt die »Anzeigen« und für Göttingen der »Musen-Almanach«.

Zu den genannten Prozessen gehört auch die Gruppierung um eine »Zentralfigur«. In der Straßburger Gruppe dominiert Goethe, bis Herder hinzutritt und als überragende kritische Instanz zumindest »im Geiste« die Führung übernimmt. In der Frankfurter Gruppe, wo Merck als Herausgeber der »Anzeigen« das organisatorische und kritische Zentrum darstellt, verlagert sich dies nach dem Hinzukommen Goethes teilweise auf ihn hin. In Göttingen gibt Boie den ersten »Musenalmanach« von 1770 heraus. Als 1772 der »Hainbund« gegründet wurde, fiel das Los, das den Organisator bestimmen sollte, auf Voß. Die Vaterfigur der Gruppe war jedoch unbestritten Klopstock.

Nicht allein die Existenz solcher »Zentralfiguren« bewirkte abgestufte Rangordnungen. Spezialaufgaben wurden einzelnen Gruppenmitgliedern anvertraut; zwischen engeren Freunden entstanden intensivere Beziehungen. Es gab aber auch von Anfang an die »Außen-seiter«, so etwa in Göttingen Bürger oder Claudius, die den Hainbündlern nahestanden, dem Bund aber nicht angehörten. Im Zusammenspiel individualpsychologischer Komponenten mit den literarischen Zielsetzungen waren die Gruppen der Ort optimaler Kooperation. Sie ermöglichten das argumentative Austragen interner Konflikte; jeder konnte darin seine Rolle finden oder verändern.

Die Rekonstruktion der Entstehung und Tätigkeit dieser Gruppen ist auf meist biographische Zeugnisse angewiesen, die einen Eindruck davon vermitteln können, was sich in den einzelnen Zirkeln ereignete.

Nachdem Goethe am 4. April 1770 in Straßburg eingetroffen war, schloß er sich der Tischgesellschaft im Kosthaus der Jungfern Lauth an. Johann Daniel Salzmann, Aktuarium und »Vater der Waisen«, sorgte dafür, daß es in diesem Kreis gesittet zugeht. Zunächst waren es zehn, allmählich aber zwanzig meist junge Leute, die sich an der Ecke der Knoblochgasse und des Schiffsgäßchens zum gemeinsamen Mahl versammelten. Die Mehrzahl der Studenten widmete sich der Medizin, doch gab es auch Juristen und Theologen. Mit dem Studenten der Theologie Franz Christian Lersé, dem Mediziner Friedrich Leopold Weyland und dem Juristen Johann Konrad Engelbach, der bereits als Rat im Dienst des Fürsten von Nassau-Saarbrücken stand, verband Goethe bald eine enge Freundschaft. Reisen ins Elsaß, nach Lothringen und an die Saar, nicht zuletzt nach Sesenheim, wurden zusammen unternommen. Obwohl sich die Gespräche besonders auf gemeinsame Studien und die Professoren bezogen, scheint auch die Diskussion über Literatur eine bedeutende Rolle gespielt zu haben. Goethe charakterisiert die Gruppe als »eine durch Umstände und guten Willen geschlossene Gesellschaft«, die »wohl mancher andere zufällig berühren, aber



Jung-Stilling schildert in seiner Autobiographie, welchen Eindruck Goethe auf die Straßburger Tischgenossen machte. Chodowiecki zeigt den Eintretenden – sein Blick fällt auf die beiden Personen, die dem Betrachter den Rücken zukehren, Stilling und Troost. Um die »Erscheinung« Goethes zu überhöhen – für Lavater war das Genie »Erscheinung«, »Apparition« –, hat Chodowiecki seiner Gestalt noch mehr »Größe« verliehen, als ihr »realistisch« zustünde: Eintritt eines »großen Kerls«!

sich nicht in dieselbe eindrängen konnte«²⁷. Sie schätzte sowohl die Satire als auch »Wahrheit und Aufrichtigkeit des Gefühls, und den raschen Ausdruck desselben«.

»Freundschaft, Liebe, Brüderschaft,
Trägt die sich nicht von selber vor?

war Losung und Feldgeschrei, woran sich die Glieder unserer kleinen akademischen Horde zu erkennen und zu erquickern pflegten«²⁸. Jung-Stilling, der am 17. September 1770 in Straßburg eintraf, um Medizin zu studieren, stieß bald zu der Tischgesellschaft. Mit seinem Begleiter, dem Elberfelder Chirurgen Troost, musterte er – nach dem Bericht seiner Autobiographie – bei der ersten Mahlzeit die Eintretenden:

»Besonders kam einer mit großen hellen Augen, prachtvoller Stirn, und schönem Wuchs, muthig ins Zimmer. Dieser zog Herrn Troosts und Stillings Augen auf sich; ersterer sagte gegen letztern: das muß ein vortreflicher Mann seyn. Stilling bejahte das, doch glaubte er, daß sie beyde viel Verdruß von ihm haben würden, weil er ihn für einen wilden Cammeraden ansah. Dieses schloß er aus dem freyen Wesen, das sich der Student ausnahm; allein Stilling irrte sehr. Sie wurden indessen gewahr, daß man diesen ausgezeichneten Menschen Herr Göthe nannte«²⁹.

Jung-Stilling bemerkt, daß Goethe die »Regierung am Tisch« hatte, »ohne daß er sie suchte«. Salzmanns Vorsitz scheint in dieser Konstellation eher formal gewesen zu sein.

Am 5. September 1770 kam Herder nach Straßburg. Er schloß sich zwar nicht der Tischgesellschaft an, trat aber mit mehreren ihrer Mitglieder in Kontakt. Von seiner Anwesenheit bei gemeinsamen Unternehmungen ist auszugehen. Goethe nannte die Verbindung mit Herder »das bedeutendste Ereignis, was die wichtigsten Folgen für mich haben sollte«. Wie sehr sich die Tischgesellschaft bereits als Gruppe mit allgemeinen literarischen Interessen, die wohl vor allem Goethe formulierte, konstituiert hatte, zeigt die Bemerkung: »Unsere Sozietät, sobald sie seine Gegenwart vernahm, trug ein großes Verlangen sich ihm zu nähern, und mir begegnete dies Glück zuerst ganz unvermutet und zufällig«³⁰.

Goethe besucht den fünf Jahre älteren und bereits durch mehrere Schriften bekannten Herder häufig – während der schmerzhaften ärztlichen Behandlung, der sich dieser in Straßburg unterziehen muß, leistet er ihm oft den ganzen Tag Gesellschaft. Als die »Kur« schließlich mißlingt, gibt man dem »ununterbrochen lebhaften, ja lustigen Umgang mit uns«³¹ die Schuld. Aus Goethes Perspektive war die Freundschaft mit Herder keineswegs einfach. Es ist mit einiger Bitterkeit vom ständigen »Widerspruchsgeist«, dem ewigen Schelten und Kritisieren des »gutmütigen Polterers« die Rede, der eher zu prüfen und anzuregen als zu führen geneigt gewesen sei. Goethes Selbsteinschätzung – auch als junger Schriftsteller – wird durch Herder nachdrücklich in Frage gestellt. Aber der Jüngere erkennt die kritische Autorität an; Goethe bekennt, daß Herder eine »große Superiorität« über ihn gewonnen habe. Er habe ihn mit allen neuen Bestrebungen und Richtungen der Poesie bekannt gemacht, ihm diese von einer ganz anderen Seite – als »Welt- und Völkergabe« – gezeigt und seine großen Kenntnisse mitgeteilt. Herder zerstört nicht allein Goethes Vorurteile über den Zustand der deutschen Literatur, sondern weist durch seine Vorbilder (wie Swift, Goldsmith oder Hamann) auch auf neue Möglichkeiten hin: Er riß »mich fort auf den herrlichen breiten Weg, den er selbst zu durchwandern geneigt war«³².

Nach Herders Abreise im April 1771 war Goethe bereits in dem Maße auf die von Herder vermittelten neuen Tendenzen eingestellt, daß er mit neu gefundener Selbstgewißheit auch nach außen hin als zentrale Figur des Straßburger literarischen Zirkels galt. Dieser war gewiß nicht völlig mit der Tischgesellschaft identisch, doch bildeten deren Mitglieder die Diskussionsrunde und boten freundschaftlichen Rückhalt. Lenz lebte schon seit dem Frühjahr 1771 in Straßburg. Goethe lernte ihn erst im Juni, zwei Monate vor Ende seines Straßburger Aufenthalts, kennen: »Wir sahen uns selten; seine Gesellschaft war nicht die meine, aber wir suchten doch Gelegenheit uns zu treffen, und teilten uns einander gern mit, weil wir, als gleichzeitige Jünglinge, ähnliche Gesinnungen hegten«³³. Nach dem Bericht Jung-Stillings beschränkten sich die Kontakte nicht auf Goethe und Lenz allein: »Göthe, Lenz, Leose [Franz Christian Lese] und Stilling machten jetzt so einen Zirkel aus, in dem es jedem wohl ward, der nur empfinden kann was schön und gut ist«³⁴.

Die Schleuder
eines
Sirtenknaben
gegen den
hohnsprechenden Philister
den Verfasser
des
Sebalduß Nothanker
von
Johann Heinrich Jung,
Doktor der Arzneygelehrtheit in Elberfeld.



Frankfurt am Main
bey den Eichenbergischen Erben
1778.

Jung-Stillings Streitschrift wandte sich mit theologischen und moralischen Argumenten gegen Friedrich Nicolais Roman »Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebalduß Nothanker« (1773–1776), in dem die Geistlichkeit nicht durchweg freundlich behandelt wurde.

Der literarische Austausch in der Tischgesellschaft und mit den ihr nahestehenden Autoren hatte einen stark patriotischen Einschlag. Goethe betont, am Tisch sei nur Deutsch gesprochen worden, obwohl es auch französische Kostgänger der Jungfern Lauth gab. Selbst der zweisprachige Salzmann habe sich dem »Streben und der Tat nach« als »vollkommener Deutscher« erwiesen. In den gewiß häufigen Diskussionen über den Zustand der französischen Literatur erhielt diese das Etikett »bejährt und vornehm«, was sich an ihrem Repräsentanten Voltaire am besten demonstrieren lasse. Rousseau und Diderot wurden hochgeschätzt, die übrigen Enzyklopädisten aber sehr kritisch beurteilt. Offenbar wurde d'Holbachs *Système de la nature ou Des lois du monde physique et du monde moral* (System der

Natur oder Von den Gesetzen der physikalischen und sittlichen Welt, 1770) gemeinsam gelesen – in ihm entdeckte man die »rechte Quintessenz der Greisenheit«. Diese ernüchternde Erfahrung mit einem skandalumwitterten Buch führte die »Sozietät« zur Abwendung von Philosophie und Metaphysik und zu desto leidenschaftlicherer Konzentration »aufs lebendige Wissen, Erfahren, Tun und Dichten«. Das Medium dieser Wendung gegen »alles französische Wesen« war das Werk Shakespeares, der selbst in witzigen Wendungen des Alltagsgesprächs die Tischgesellschaft beherrschte³⁵.

Über die zentrale Konstellation der Straßburger »Sozietät« waren sich die Zeitgenossen früh einig. Christian Heinrich Schmid bemerkte in seinen kritischen Nachrichten vom Zustande des »teutschen Parnasses« im November 1774:

»Unter allen Göttern und Götterkindern, welche in Herders Himmel über die Stämme teutscher Nation herrschen, wird keiner jetzt begieriger gelesen, und hat also keiner mehr Einfluß auf den Modegeschmack unsrer Tage, als Herr *Göthe*. [. . .] Daß aber Herr *Göthe* mit jener Secte nur durch Sympathie und Aehnlichkeit der Gesinnungen verbunden worden, läßt sich durch ein gedrucktes Bekenntniß erweisen. In der Schrift *von deutscher Art und Kunst* steht es ausdrücklich (S. 112), daß Herder ihn mehr als einmal vor *Shakespears* Bilde umarmt habe. Anbetung dieses großen Britten, Ungebundenheit, Verachtung des Zwanges, den Wohlstand, Gewohnheit, Regel auflegen, üppige Phantasie – sind sympathetische Bande genug, um ihn mit Herder und seinen Freunden zu verknüpfen«³⁶.

Herder – als bereits bekannter Autor – galt schon zu Beginn der siebziger Jahre als das »Haupt« der neuen literarischen »Secte«. Nach Goethes ersten größeren Veröffentlichungen in der Frankfurter Zeit war von ihm seltener die Rede – nun wurde Goethe unbestritten die Führungsposition der Gruppe zugesprochen. Als seinen Freund und ersten Nachahmer nannte man Lenz.

Ohne jede Form von Institutionalisierung hatte sich die Tischgesellschaft Salzmanns (und Goethes) an die Spitze der literarischen Entwicklung in Deutschland gesetzt. Die in Straßburg schon längst bestehende »Société de Philosophie et de Belles Lettres«, die 1767 von Schülern und Studenten gegründet wurde und sich offenbar Prinzipien einer Lesegesellschaft zu eigen machte, spielte kaum eine Rolle. Viele ihrer Mitglieder standen auch der Tischgesellschaft nahe – Salzmann scheint auch hier integrierend gewirkt zu haben – und arbeiteten an der im Herbst 1775 gegründeten »Deutschen Gesellschaft« mit, die an die Stelle der »Société« trat und bereits durch die Namengebung ihre »vaterländische« Orientierung kundtat. Lenz war bei dieser Gründung die treibende Kraft; er bestritt auch den größten Teil der Vorträge. In der Liste der Mitglieder und Vortragenden findet sich auch der aus Straßburg stammende Heinrich Leopold Wagner. Am 18. Juli 1776 las er mit großem Beifall sein Stück *Die Kindermörderinn* vor. – Als Lenz am 28. März 1776 Straßburg verließ, brach das literarische Leben der Stadt nicht zusammen, aber ihre schöpferische Phase war vorüber³⁷.

Die Konstellation der frühen siebziger Jahre in Straßburg wurde an einem außerordentlich bedeutungsvollen Ort »verewigt«. Goethe berichtet, die »jungen Gesellen« hätten sich abends des öftern auf dem Altan des Münsters versammelt, »um mit gefüllten Römern die scheidende Sonne zu begrüßen«. 1776 ließen die in Straßburg verbliebenen Freunde im Innern der Münsterpyramide die Namen all derer in den Stein meißeln, die in Straßburg literarisch gewirkt hatten. Neben den nur für die Straßburger Szenerie bedeutsamen Namen

von Tischgenossen sind zu finden: »G & F Comites de Stolberg/Goethe. Schlosser. Kaufmann. [. . .]/Lenz. Wagner. [. . .] Herder./Lavater. [. . .]«³⁸.

Mit Schlosser werden die Beziehungen zu Goethes Schwager im badischen Emmendingen, mit Kaufmann und Lavater die Verbindungen zur Schweiz (Zürich, Basel) dokumentiert. Die Grafen Stolberg stehen als Adlige an der Spitze – sie haben Straßburg mit Goethe im Mai 1775 besucht und repräsentieren gleichsam den Göttinger Hainbund. In Frankfurt treten Merck und Klinger in Goethes Kreis – die Beziehungen zwischen Straßburg, Frankfurt/Darmstadt und Göttingen sind evident.

Literaturkritik in den »Frankfurter Gelehrten Anzeigen«

Nach bedeutenden Anfängen der Literaturkritik im Deutschland der Jahrhundertmitte (der frühe Nicolai, Mendelssohn, Lessing, Gerstenberg) hatte sich in den sechziger Jahren eine Konvention des Rezensierens etabliert, die im wesentlichen über die Einhaltung der Regeln wachte und den Geschmack als Urteilsinstanz des einzelnen kaum respektierte. Lessing trug zur Ablösung von dieser Regel-Orientierung literarischer Kritik bei; seine oft formulierte Skepsis gegenüber den jüngeren Schriftstellern des Sturm und Drang zeigt jedoch, daß ihm zu weitgehende Regelverstöße nicht erträglich waren. Die meisten Zeitschriften, die regelmäßig Rezensionen veröffentlichten, verhielten sich wertend und urteilend weit konservativer als Lessing und seine Freunde. Von Nicolais »Allgemeiner Deutscher Bibliothek« war kritisches Verständnis für neue literarische Entwicklungen nicht zu erwarten. Hinzu kam ein für Kenner bereits länger beklagter Verfall der kritischen Unabhängigkeit: Allzuoft waren Kritiken bestellt, gab es zwischen Autor und Kritiker ein augenzwinkerndes Einverständnis der Schonung. Das klar formulierte Urteil über Wert oder Unwert einer Schrift wurde nur zu oft hinter unverbindlichen Formeln versteckt. Entsprechend auffällig war daher der Jahrgang 1772 der »Frankfurter Gelehrten Anzeigen«, den Merck und seine Mitarbeiter in Darmstadt, Frankfurt und Gießen durch einen neuen Stil der Kritik schlagartig zu einem Manifest der neuen literarischen Tendenz werden ließen.

Die »Frankfurter Gelehrten Anzeigen« mußten nicht völlig neu gegründet werden. Seit 1736 erschienen in Frankfurt die »Frankfurtischen Gelehrten Zeitungen«. Sie beschränkten sich neben kurzen akademischen Personalmeldungen auf trockene, gelehrte Rezensionen. Ende der sechziger Jahre erhielt die Universität Gießen durch Reskript des Landgrafen den Auftrag, eine eigene Gelehrten-Zeitung herauszugeben, wodurch das Ansehen der Hohen Schule gehoben werden sollte. Von diesen »Giesner Zeitungen von gelehrten Sachen« erschien nur der Jahrgang 1769 – es fehlten das allgemeine Interesse und die Subskribenten. Die Anregung ging von dem Darmstädter Geheimrat Andreas Peter von Hesse aus. Auch eine »Neue Frankfurter Gelehrte Zeitung« kam 1770/71 nicht zustande. Schließlich fand Hesse im Darmstädter Freundeskreis Unterstützung für sein Zeitungsprojekt. Kriegsrat Johann Heinrich Merck wurde Direktor des Unternehmens. Der Verleger Conrad Deinet in Frankfurt erwarb Ende 1771 die »Frankfurtischen Gelehrten Zeitungen« – nach kurzer Vorbereitungszeit konnten die »Frankfurter Gelehrten Anzeigen« im Januar 1772 erstmals erscheinen; sie bestanden bis 1790. In hundervier Stücken des Jahrgangs 1772 wurden 396 Rezensionen und sechsunddreißig Nachrichten eher persönlicher Art publiziert. Die erste Nummer vom 3. Januar 1772 wurde mit einer »Nachricht an das Publikum« eingeleitet:

»Um allen unbilligen Beurtheilungen und Forderungen zuvorzukommen, thut man hiemit die nähere Erklärung an das Publikum, daß diese *gelehrte Anzeigen* nicht eigentlich ein Repertorium *aller* in den höheren Wissenschaften neu herausgekommenen Büchern vorstellen werden. Man wird sich vielmehr bemühen, nur die *gemeinnützigen* Artikel in der Theologie, Jurisprudenz und Medicin zu beurtheilen und anzuzeigen, hingegen das Feld der Philosophie, der Geschichte, der schönen Wissenschaften und Künste in seinem ganzen Umfange zu erfassen. Besonders wird man für den Liebhaber der *englischen Literatur* dahin sorgen, daß ihm kein einziger Artikel, der seiner Aufmerksamkeit würdig ist, entgehe, und die Preise der englischen Bücher wo möglich allzeit bemerken«³⁹.

Bedeutsam an dieser Programmatik ist der Verzicht auf das enzyklopädische Prinzip, möglichst alles zu rezensieren, das Auswahlkriterium der »Gemeinnützigkeit«, die besondere Berücksichtigung von philosophischen, historischen und literarischen Neuerscheinungen, nicht zuletzt aber das Versprechen, die englische Literatur besonders aufmerksam zu verfolgen. Sicher waren das zunächst keine revolutionär anmutenden Zielsetzungen. Doch für den damaligen Leser von Rezensionsorganen stellten diese Akzentuierungen ein Versprechen auf Neues dar.

Neu war zunächst schon die Entstehung der Rezensionen. An die Stelle der großen Einzelkritiker wie Lessing, Claudius oder Schubart trat gelegentlich die Gruppe. In dem Darmstädter »literarischen Verein« um Merck wurde über Bücher referiert. Dann wurde über das Werk diskutiert. Einem Protokollführer wurde aufgetragen, die Ergebnisse für eine »Protokoll-Rezension« zusammenzufassen. Nach Goethes Zeugnis fiel ihm diese Aufgabe öfters zu⁴⁰. Dennoch sind die »Frankfurter Gelehrten Anzeigen« insgesamt keine Kollektivarbeit. Für die Zuschreibung einzelner Rezensionen an die Mitarbeiter – vor allem Merck, Schlosser, Goethe und Herder – ergeben sich aus der gelegentlich gemeinsamen Literaturkritik jedoch bis heute kaum überwindbare Schwierigkeiten.

Der Direktor des Unternehmens, Merck, war als Liebhaber und Übersetzer englischer Literatur, Kenner der Schönen Künste, der Ökonomik und Naturwissenschaften der geeignete »Chefredakteur« der »Frankfurter Gelehrten Anzeigen«. Er schätzte die Anonymität – Autorruhm strebte er nicht an. Über Mercks Führung der Redaktionsgeschäfte schrieb Herder im Mai/Juni 1772:

»In Ihren Zeitungen sind Sie immer Sokrates-Addison, Goethe meistens ein übermütiger Lord mit entsetzlich scharrenden Hahnenfüßen, und wenn ich dann einmal komme, so ist's der irländische Dechant mit der Peitsche. Über die hat nun Sokrates sehr acht zu geben, und Sie haben von Anfang an volles Recht bekommen, zu ändern und auszustreichen, was Ihnen gefällt; insonderheit auszustreichen [. . .]«⁴¹.

Mercks Aufgabe als Sokrates-Addison war die Mäßigung, die ihm bei Goethe und Herder (der sich hier mit dem Satiriker Swift vergleicht) nicht immer leichtgefallen sein dürfte. Nach Auseinandersetzungen mit dem Verleger Deinet stellte er im Juli seine Arbeit als »Direktor« ein. An Mercks Stelle versah nun Schlosser, bald Goethes Schwager, die Redaktionsgeschäfte, so daß man ihn bald sogar als Hauptautor der Zeitschrift betrachtete.

Die ersten Lieferungen waren geprägt durch Beiträge Mercks, dann kamen häufiger Rezensionen Schlossers und des Arztes Leuchsenring hinzu. Seit Anfang März wirkte Goethe, seit April auch Herder intensiver mit. In der zweiten Jahreshälfte hatte Schlosser wieder stärkeren Anteil an den Besprechungen.

Unverkennbar ist noch in diesem berühmten Jahrgang der »Frankfurter Gelehrten Anzeigen« die Aufklärung Grundlage aller Wertungen und Urteile, von der sich das Neue nicht immer deutlich abhebt. Lessing und Klopstock, aber auch schon Herder gelten als *die* Autoritäten. Seit Ende Januar 1772 kündigen sich die »neuen Gedanken« im Gebrauch programmatischer Begriffe an. Vom »Blitzstrahl des Genies« bei Klopstock, von einer Dichtkunst, die aus vollem Herzen und wahrer Empfindung ströme, von »Eingebungen des wahren Genies« ist die Rede. Der Roman von Sophie La Roche – *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771) – sei kein Buch, »es ist eine *Menschenseele*«. Am 17. März wird zum erstenmal die wichtigste literarische Bezugsfigur genannt: »Alle Werke Shakespears sind daher fliegende Blätter aus dem großen Buche der Natur, Chroniken und Annalen des menschlichen Herzens, aber keine Tugendlehren in Kapitel gebracht und durch redende Exempel erläutert«⁴².

Von Genie, Gefühl, der Abkehr von der Nachahmung der Alten, vom Schaffen wie die Natur wird immer häufiger gesprochen. Die Geltung der bisher so geschätzten Autoren Gellert, Haller oder Geßner wird relativiert. Die Freimütigkeit und oft forcierte Ehrlichkeit der Kritiken, ihre sachliche Schärfe, der verletzende und provozierende Ton von Herders Rezensionen, in welchen die renommierten Göttinger Professoren Michaelis und Schlözer angegriffen wurden, ließen die »Frankfurter Gelehrten Anzeigen« zum Gesprächsthema unter Gelehrten und Autoren werden. Schlosser mußte sich gegenüber Lavaters Vorwurf verteidigen, der Ton der Zeitschrift sei unmenschlich und unbrüderlich. Ein Beispiel für Übermut und Spott, die die jungen Kritiker in das Rezensionswesen einführten, stellt Goethes Besprechung des zweiten Teils von Schummels *Empfindsamen Reisen durch Deutschland* (1772) dar. Anfang und Schluß lauten:

»Aläss the poòr Yorick! Ich besuchte dein Grab, und fand, wie du auf dem Grabe deines Freundes Lorenzo, eine Distel, die ich noch nicht kannte, und ich gab ihr den Namen: *Empfindsamen Reisen durch Deutschland*. Alles hat er dem guten Yorick geraubt, Speer, Helm und Lanze. Nur schade! inwendig steckt der Herr Präceptor S. zu Magdeburg. [. . .] Ihm träumt, er werde aufgehängt werden neben Pennylaß! Wir als Policybediente des Litteraturgerichts sprechen anders, und lassen den Herrn Präceptor noch eine Weile beym Leben. Aber, ins neue Arbeitshaus muß er, wo alle unnütze und schwatzende Schriftsteller Morgenländische Radices raspeln, Varianten auslesen, Urkunden schaben, tironische Noten sortiren, Register zuschneiden und andre dergleichen nützliche Handarbeiten mehr thun.

Es ist alles *unter* der Kritik, und wir würden diese Maculaturbogen nur mit zwey Worten angezeigt haben, wenn es nicht Leute gäbe, die in ihrem zarten Gewissen glauben, man müsse ein solches junges Genie nicht ersticken [. . .].

– Endlich bekommt der Verf. S. 73 ein *gänzes Bataillon Kopfschmerzen*, weil er was erfinden soll; und wir und unsere Leser klagen schon lange darüber«⁴³.

Mercks Rezension des ersten Teils von Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (1771) gehört zu den berühmtesten Stücken des Jahrgangs. Sie ist im Ton maßvoll; der Rezensent verbirgt seine Achtung vor dem Autor keineswegs. Dieser habe sich jedoch übernommen:

»[. . .] seine Schultern waren zu schwach; er sonderte also ab, was sie nicht tragen konnten [. . .]. Es enthält dieses Buch Nachrichten eines Mannes, der in das Land der Kunst geist

ist; allein er ist nicht in dem Lande gebohren und erzogen, hat nie darin gelebt, nie darin gelitten und genossen. Nur *Observationen*, aber nicht Experimente hat er angestellt.«

Deutlicher kann Sulzers gewichtiger Summe des ästhetischen Denkens der deutschen Aufklärung ihre Verspätung und Konservativität nicht vorgehalten werden. Lessings und Herders Beiträge zur Bestimmung der Grenzen zwischen den Künsten und ihrer spezifischen Bedingungen seien nicht beachtet worden; Wieland, Gleim und Jacobi seien zu Unrecht ständig Gegenstand der Kritik. Bodmers *Noachide* (1752 – 1765) könne schon lange nicht mehr als Inbegriff des Großen und Erhabenen gelten. Angesichts von Sulzers Orientierung an der Dichtung um 1750 ist es verständlich, wenn der sonst von den jungen Autoren nicht unbedingt geschätzte Wieland als relativ fortschrittlicher Autor verteidigt wird: »Kenner des menschlichen Herzens mögen entscheiden, ob eine Leitung und Verfeinerung des Gefühls durch Blumenpfade einer lachenden Landschaft nicht geschwinder zum Ziel führe, als die kürzeste mathematische Linie des moralischen Raisonnements«⁴⁴. Sinnliche Anschauung statt einer Erkenntnis durch Begriffe – in solchen Gegenüberstellungen kündigt sich die Ablösung der jungen Autoren von der aufgeklärten Konvention an.

Die Distanzierung der verschiedenen Rezensenten von den französischen Klassikern – von Corneille, Racine, Molière, Fénelon, Bossuet – weist in dieselbe Richtung. Rousseau, Voltaire und die *Encyclopédie* spielen eine wichtige Rolle. Aber auch hier ist die Zustimmung nicht ungeteilt. Diderot wird im Jahrgang 1772 erstaunlicherweise nicht erwähnt. Hinter Shakespeare, dem Idol der »Frankfurter Gelehrten Anzeigen«, treten Milton, Dryden, Pope, Swift und Samuel Johnson, Young, Richardson, Sterne, Goldsmith, Macpherson und Smollett zurück. Die Beurteilung Richardsons wird allmählich kritischer – Sternes Ruhm bleibt konstant. Obwohl hier vor allem die Rezensionen aus dem Bereich der Literatur interessieren, sind auch Besprechungen von Werken der Altphilologie, Philosophie, Pädagogik, Ökonomie, Jurisprudenz, Medizin und Naturwissenschaft für das neue Programm von Bedeutung. In den »politischen« Rezensionen geht es um die Fürsten, den Adel, Vornehme und Reiche, um die Ungleichheit der Stände, die politische Freiheit und das Vaterland. Von einer revolutionären Gesinnung ist hier nichts zu spüren – gerade Louis-Sébastien Merciers utopischer Roman *L'An deux mille quatre cent quarante – Rêve s'il en fut jamais* (Das Jahr 2440 – Ein Traum aller Träume; 1770) hätte Anlässe genug geboten, um zu aktuellen Problemen Stellung zu nehmen. Mit Recht weist Hermann Bräuning-Oktavio darauf hin, daß die Hungersnot von 1771 und 1772 in vielen Gegenden Deutschlands in den »Frankfurter Gelehrten Anzeigen« kaum zur Sprache kommt. Die »Allgemeine Deutsche Bibliothek« Nicolais setzte sich aktiv für die Opfer der Not ein, die auch in nächster Nähe Frankfurts, in der Wetterau, herrschte.

Kritisiert wurden die »Frankfurter Gelehrten Anzeigen« nicht etwa wegen politischer Äußerungen, sondern, bereits nach Erscheinen der ersten Lieferungen, wegen unorthodoxer Besprechungen theologischer Schriften; die Frankfurter Geistlichkeit erreichte hier später ein Rezensensverbot. Diese und andere Schwierigkeiten mit dem Frankfurter Magistrat führten dazu, daß viele Mitarbeiter zum Ende des Jahrgangs 1772 ihre Mitarbeit einstellten. Sie waren angetreten als Gesellschaft von Kritikern, die »ohne alle Autorfesseln und Waffenträgerverbindungen« dafür sorgen wollte, daß das Publikum nicht »mit unrichtigen oder nachgesagten oder von den Autoren selbst entworfenen Urteilen getäuscht werde«⁴⁵. In der »Nachrede statt der versprochenen Vorrede« geht Goethe auf Vorwürfe ein. Es gebe gewiß bei einigen Autoren Grund zur Klage. Man habe eben das »Handwerk ein bißchen

freyer« als bisher und mit mehr Eifer betrieben. An die Theologen war die Versicherung gerichtet: »Wir wissen uns rein von allen bösen Absichten«⁴⁶. Obwohl vor allem in der Schweiz befürchtet wurde, die »Frankfurter Gelehrten Anzeigen« seien ein »Complot« gegen die Religion, sie würden die Dreistigkeit, den Mutwillen, die dunkle Schreibart zu weit treiben, fanden sie auch dort Anhänger. Von einigen Literaturkennern wurden sie für die beste Zeitung gehalten, die es jemals in Deutschland gegeben habe. Sie befördere die Aufklärung, zeichne sich durch Wahrheitsliebe und Ehrlichkeit der Urteile aus. Lavater schrieb am 14./15. Oktober 1772 an Schlosser, daß er noch keine kritische Schrift kenne, »deren Verf. so viel Genie, Geschmack, Literatur, Freyheit, Witz und Empfindsamkeit hätten«⁴⁷. Goethe spricht in den späten »Tag- und Jahresheften« den Rezensionen der »Frankfurter Gelehrten Anzeigen« die Bedeutung zu, einen »vollständigen Begriff von dem damaligen Zustand unserer Gesellschaft und Persönlichkeit« zu geben. »Ein unbedingtes Bestreben, alle Begrenzungen zu durchbrechen, ist bemerkbar«⁴⁸.

Literatursatiren

Literaturkritische Äußerungen in Form von Satiren waren bereits in der Frühaufklärung verbreitet. Der Streit zwischen Gottsched und Bodmer und Breitinger wurde unter anderem literatursatirisch ausgetragen. In den siebziger Jahren ist mit Vorliebe die dramatische Form der Literatursatire gewählt worden. Damit bleibt sie dem Gespräch nahe. Goethe berichtet von seinem Werk *Götter, Helden und Wieland* (1774), daß er es, von einem Besuch heimgekehrt, in einem Zug geschrieben habe. So zeigt auch die Literatursatire die Bedeutung der Gruppen, ihrer Diskussionen und Abgrenzungen gegenüber bisher anerkannter Literatur. Allerdings konnten nicht alle Literatursatiren als strategische Waffen genutzt werden – einige Texte sind erst aus dem Nachlaß oder aber gegen den Willen des Autors veröffentlicht worden. In solchen Fällen legten die Mitglieder einer Gruppe Wert darauf, ihre literarische Position ex negativo satirisch zu umschreiben. Literatursatiren in dramatischer Form waren für Aufführungen geeignet: Literaturkritik wurde als Kunstform dargeboten.

Goethe nennt *Götter, Helden und Wieland* eine »Farce«. Das Stück entstand im Herbst 1773. Formal knüpft es an die Lucianischen Totengespräche an: Tote aller Jahrhunderte unterhalten sich im Schattenreich miteinander. So war auf Handlung zu verzichten. Das Stück besteht im wesentlichen aus Dialogen über Wielands Singspiel *Alceste* (1773). Zu seinem erfolgreichen Stück hatte Wieland in seiner Zeitschrift »Der Teutsche Merkur« Briefe veröffentlicht, die an Johann Georg Jacobi gerichtet waren. Darin stellte er sein Werk über das gleichnamige des Euripides. Goethe erhob in seiner Literatursatire den Vorwurf, Wieland habe den Alcestis-Mythos modisch adaptiert und die Griechen in Empfindsame verwandelt. Herakles, der bei Euripides als lärmender Zecher erscheine, sei nun ein empfindsamer Gastfreund und Tugendschwärmer. – Wieland und Euripides unterhalten sich in der Satire über die jeweiligen Epochen der Dichtkunst; Alcestis und Admet, die Protagonisten, vergleichen ihre Darstellung durch den antiken und den modernen Autor. Schließlich legt der Satiriker ein emphatisches Bekenntnis zu Shakespeare und zur wahren griechischen Dichtung ab. Wielands Shakespeare-Übersetzungen und seine

Diese Seite aus Heinrich Leopold Wagners »Prometheus, Deukalion und seine Recensenten« (1775) zeigt eine typische Konstellation von Text, Bildchen und den Bemühungen der Literaturwissenschaft, deren Bedeutung zu erhellen. Die handschriftlichen Anmerkungen stammen von dem Gelehrten und Sammler Heinrich Düntzer. Mit der Eule und den Fröschen ist Matthias Claudius gemeint – die Tiere sind auf dem Titelblatt des »Wandsbecker Bothen« zu finden. Der kopflose Reiter ist Albrecht Wittenberg, polemischer Journalist bei der Zeitung »Altonaer Reichspostreuter«.

12



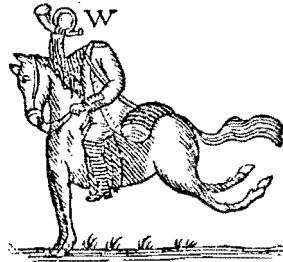
Den flugen Eulen macht ihm das nun viele
Ehre —

Wenn er nur minder Freund von Licht und Feuer
wäre!

Der Adleröblich ins Sonnenlicht ist warlich nicht gut,
Glaubt mir, der arme Tropf ist, eh mans denkt,
caput.



Wie, wenn er eine Reis in unsre Pfüge thäte?^{g)}



* Er war und blieb wie ihr ein Scheusal, eine Kröte;

Anmerkungen dazu werden kritisiert. Sie verraten die Abhängigkeit von der französischen klassizistischen Tragödie. Schließlich erscheint Herakles in ungeheurer Größe. Auf die »Faustrechtszeiten« (wie im *Götz*) wird hingewiesen, in denen ein »großer Kerl« oder gar Halbgott möglich gewesen sei.

Mit dieser Satire wendet sich Goethe gegen die Reduzierung des Heroischen und Kolossalen bei Euripides auf das bescheidene, bürgerliche Maß von Zärtlichkeit, Empfindsamkeit und Tugend. Der »große Kerl« erscheint als Bestandteil des neuen Literaturprogramms. Doch kann von einem radikalen Umsturz bestehender Normen insgesamt nicht die Rede sein. Es handelt sich viel eher um die Korrektur oder Modifikation bisher selbstverständlicher Wertungen.

Dies gilt zum Teil auch für Wagners Literatursatire *Voltaire am Abend seiner Apotheose* (1778). Die Angabe »Aus dem Französischen« ist fingiert. Der Anlaß war Voltaires Rückkehr, kurz vor seinem Tode, nach Paris, wo er der Uraufführung seines neuen Stückes *Irène* (1778) beiwohnte. Schauspieler und Publikum überhäuftten ihn dabei mit Ehrungen. Die satirische Szene zeigt nun den Dichter in seinem Schlafzimmer in Paris. Noch trägt er den Lorbeerkranz auf seiner Allonge-Perücke. Er unterhält sich mit seiner Amme und erklärt, daß er nach einer solchen Apotheose gerne sterben wolle. Als er eingeschlafen ist, versucht ihn die Amme durch Nennung seiner Werktitel und durch andere Mittel zu wecken. Erst als sie sein neues Stück erwähnt, wacht er auf – Voltaire wird als überaus ruhmsüchtiger Autor charakterisiert. Es sei keine Schande, ein Gefühl für Ehre zu haben. Auf dem Gipfel seiner Autorenseligkeit wünscht er sich einen Blick ins künftige Jahrhundert. Die Amme vermag den Genius des 19. Jahrhunderts herbeizurufen, der die Verhältnisse um 1875 überblickt. Voltaire ist bitter enttäuscht, als er in ein Nachschlagewerk dieser Zeit blickt. Er wird dort als Vielschreiber bezeichnet; nur sein *Traité sur la tolérance* (Traktat über die Toleranz, 1763) wird erwähnt. Er habe sich an Shakespeare erbärmlich versündigt und den großen Philosophen Rousseau allenthalben verfolgt. Die Andeutung, daß man Voltaires noch lesenswerte Werke künftig in einer schmalen Anthologie zusammenfassen könnte, stürzt den Autor vollends in Melancholie. In seiner Nachschrift warnt der Übersetzer: »Daß mir ja keiner sich krönen lasse!«

Die Satire auf Voltaire, die seine Leistungen natürlich kolossal verkürzt, ist im Kontext einer in der deutschen Aufklärung wachsenden Voltaire-Kritik zu verstehen. Er gilt als Inbegriff der französischen klassizistischen Literatur, der Tradition von Witz und geselliger Dichtung, der Popularphilosophie und der affirmativen Geschichtsschreibung. Mit Wieland und Voltaire haben sich die Autoren der frühen siebziger Jahre die zentralen Schriftstellerfiguren als Zielscheibe ihres Spottes ausgesucht. In diesen Satiren zeichnet sich das Negativbild gegenwärtiger Literatur, von dem sich die jungen Autoren distanzieren wollen, deutlicher ab als ein eigenes Literaturprogramm im positiven Sinne.

Dies gilt auch für Wagners Literatursatire *Prometheus, Deukalion und seine Recensenten* (1775). Prometheus schickt Deukalion, seinen Sohn (sein Buch: Goethes *Werther*), in die Welt. Der Verleger und Drucker Weygand figuriert als Papagei, der den Namen des Vaters den Rezensenten preisgab, obwohl die »Abstammung« des Sohnes hätte geheim bleiben sollen. Da er nun aber in der Welt ist, treten »Zuschauer« aller Art auf – es sind die Leser und Kritiker des *Werther*. Statt mit den eigentlichen Figuren zu operieren, wählt Wagner typographische Zeichen, meist Tierfiguren. Verleger Deinet, ein Kritiker, erscheint als Gans, Rezensent und Hauptpastor Goeze aus Hamburg als Esel. Es folgen nun Eulen und Frösche, der »Altonaer Reichspostreuter« Wieland als (Teutscher) Merkur, Jacobi als Miss Iris, Nicolai als »Orang-Outang«, der mit seinen *Freuden des jungen Werther* (1775) Deukalion einfach einen anderen Kopf aufsetzt. Ein Hanswurst spricht in Straßburger Dialekt den Epilog.

Die Zuschreibung dieser Literatursatire war lange Zeit umstritten. Goethe, Lenz und Wagner kamen als Autoren in Frage. Die Knittelverse im Prolog und Epilog ähneln der Versifikation Goethes in dieser Phase. Heute ist die Autorschaft Wagners gesichert. Auch in diesem Stück wird kein neuer Programmpunkt durchgesetzt. Die *Werther*-Kritik erscheint in satirischer Perspektive – indirekt wird damit zu einer angemessenen Rezeption aufgerufen. Wiederum bedient sich die Frankfurter Gruppe der Literatursatire, um auf Leser und Autoren zugunsten der neuen Literatur einzuwirken.

Eine Literaturgeschichte seiner Zeit in nuce stellt die »Skizze« von Lenz dar: *Pandämonium Germanicum* (1775). Der erste Akt spielt auf einem steilen Berg – einem Musenberg. Goethe und Lenz sind dabei, den Berg zu erklimmen. »Skribenten«, die auch gerne auf den Gipfel möchten, rutschen immer wieder ab. Goethe ist als erster oben; Klopstock wartet schon. Lenz keucht herauf. Goethe verbrüdernd sich mit ihm. Indessen purzeln Nachahmer, Philister und Journalisten am Fuß des Berges durcheinander. Goethe und Lenz schrecken sie mit Papierknäueln, die wie Felsbrocken aussehen. Schließlich bauen Journalisten ein Luftschiff, das von Goethes »Sturmatem der Genialität« auf den Gipfel gehoben wird. Sie machen ihm zunächst Komplimente, verwandeln sich aber in Schmeißfliegen, dann in kleine Jungen, die auf dem Berg herumtoben. Sie fragen Goethe, ob er mit Alexander, Cäsar, Friedrich dem Großen, Shakespeare, Voltaire, Rousseau, Ovid, Vergil oder Homer verglichen werden wolle. Lenz fürchtet, daß sie ihm so »seinen Goethe« verderben. Dieser schüttelt die Jungen ab, wirft sie den Berg hinunter und ruft ihnen nach, er sei Künstler und verlange nie mehr zu sein. Im zweiten Akt werden im »Tempel des Ruhms« verschiedene Dichter und Dichtergruppen vorgeführt, zunächst Fabeldichter von La Fontaine und Hagedorn bis zu Gellert und Weiße. Französische Autoren – unter ihnen Rousseau – glossieren die deutschen Kollegen herablassend. Es folgen Satiriker wie Rabener und Liscow; Anakreons Leier wird gebracht und Rost spielt auf. Gleim, Wieland, Uz und Jacobi treten hinzu, man spielt mit Schmetterlingen und ihren Bedeutungen, schaukelt in Jacobis Wolke und langweilt sich. Da stürzt Goethe in den Tempel, »glühend, einen Knochen in der Hand«, und ruft: »Ihr Deutsche? – Hier ist eine Reliquie eurer Vorfahren. Zu Boden mit euch und angebetet, was ihr nicht werden könnt«⁴⁹. Es folgt eine Szene, die über Folgen der *Werther*-Lektüre von Frauen berichtet. Wieland wird wegen seiner eitlen Vorrede zu Sophie La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* getadelt, der Dramatiker und Shakespeare-Übersetzer Weiße wegen seiner allzu französischen Prinzipien kritisiert. Schließlich treten »Lessing, Klopstock, Herder herein umarmt, Klopstock in der Mitte, in sehr tief sinnigen Gesprächen, ohne Weißen gewahr zu werden«⁵⁰. Herder ruft Shakespeare herbei. Klopstock begrüßt ihn als Freund, vermißt jedoch »seine Griechen«. Inzwischen hat Lenz, als »Bübchen« angeredet, »originale« Menschen geschaffen:

»Herder: Mensch, die sind viel zu groß für unsre Zeit.

Lenz: So sind sie für die kommende. Sie sehn doch wenigstens ähnlich. Und Herr! die Welt sollte doch auch itzt anfangen, größere Leute zu haben als ehemals. Ist doch solang gelebt worden«.

Klopstock, Herder und Lessing urteilen über die Lenzschen Figuren: »Leistet er nichts, so hat er doch groß gehandelt«. Nachdem Goethe Lenz brüderlich umarmt hat und versichert, »Ich will's leisten. –«, stürmen junge Leute mit »verstörten Haaren« herein, »schmieren Figuren zusammen und rufen: Wir wollen's auch leisten«⁵¹. Die Übersteigerung der Genieforderung und das Ungenügen der meisten »Kraftgenies« wurden selten präziser formuliert. Die neuen Ideale Herders werden als mit den Autoritäten der Aufklärung, Klopstock und Lessing, übereinstimmend vorgestellt. Die Ablehnung der französischen Vorbilder, aber auch deutscher Autoren, die noch zu sehr am Prinzip der geselligen Rokoko-Dichtung hängen, die Apotheose Shakespeares und des »großen«, ja für die Zeit »zu großen Menschen«, der Aktivität überhaupt bilden Umriss einer neuen Literatur, die aus den besten Beispielen der älteren Autoren (wie Klopstock oder Lessing) hervorgeht. Die Schluß-

szene der Lenzschen Literatursatire dokumentiert, daß für den Sturm und Drang von einem radikalen Bruch mit der Aufklärung, die ihn ja erst ermöglicht, nicht die Rede sein kann.

Christoph Kaufmann und die Briefkultur

Es ist wohl das erstaunlichste Phänomen des Sturm und Drang, daß der Taufpate dieser literarischen Richtung, der Schweizer Christoph Kaufmann, so gut wie nichts geschrieben hat. Während seiner fünfjährigen literarisch-öffentlichen Existenz schien er im Leben zu praktizieren, was die jungen Autoren als papierne Träume entwarfen. Er galt im literarischen Deutschland – von Zürich, Straßburg über Darmstadt, Weimar bis nach Königsb-berg – als Apostel des Sturm und Drang, als der wandernde Prophet der neuen Literatur. Maler Müller nannte ihn »Gottesspürhund«, während er selbst nur Gottes »Hundejunge« sei – der Literarhistoriker August Sauer hielt ihn allerdings für den »Hanswurst des Sturmes und Dranges«⁵².

Kaufmann wurde am 14. August 1753 in Winterthur als Sohn eines Gerbers geboren, der später auch Spitalschreiber und Schultheiß war. Er begann eine Apothekerlehre und machte sich, kaum zwanzigjährig, 1772 unter Autoren bekannt – seit 1776 empfohlen und gewiß überschätzt durch Lavater. Mit dem alsbald für »Genies« selbstverständlichen Knotenstock, wehendem langem Haar und bis zum Nabel offenem Hemd zog er als erster Bohemien der deutschen Literatur durch die Lande. Ohne die bewundernden Freunde, viele »Freundschaftsbünde« und sympathetische Gemeinschaften war er nicht denkbar. 1777 schrieb Hamann, Kaufmann spiele beinahe die Rolle im bürgerlichen Leben wie er in der Autorenwelt⁵³. Nach fünf Jahren brach er zusammen; er mußte sein Leben gleichsam noch einmal beginnen. Er fand schließlich als Arzt eine neue Heimat in der Brüdergemeine und starb 1795 in Herrnhut.

Kaufmann hat außer Briefen und kurzen pädagogischen oder popularphilosophischen Artikeln, die teilweise verlorengingen, nichts geschrieben. Seinen Freunden Lavater, Herder, Goethe, Klopstock, Hamann, Miller, Klinger und Lenz konnte er es bei aller Toleranz nicht nachsehen, daß sie Autoren waren. Um unbekannt zu reisen, maskierte er sich einmal als Schiffer, ein andermal als Fakir. Er schien eine seltene Gabe der Verwandlung zu besitzen – sein Freund Mochel warf ihm vor, er sei ärger als ein Chamäleon – »bey Göthe sind Sie Göthe; bey Iselin Iselin, bey Schlossern Schlosser, bey Lavatern Lavater; und ich habe die beste Hoffnung, daß Sie bey Basedow in kurzer Zeit auch Basedow seyn werden«⁵⁴.

Dem Maß des Verständnisses, das Kaufmann den Freunden entgegenbrachte, entsprach deren anfängliche Verehrung. Maler Müller konzipierte seinen *Faust* (1778) nach dem Kaufmannschen Typus, Klinger nannte das erste Zusammentreffen »einzig wie der Mensch selbst«⁵⁵, Johann Martin Miller schrieb am 5. Februar 1776 an einen Freund nach einem Besuch Kaufmanns, seine hochgespannten Erwartungen seien noch übertroffen worden:

»Ich habe noch keinen Menschen gefunden, den ich gleich vom ersten Augenblick an so ganz und er mich verstanden hätte. Überall trafen wir uns auf *einem* Wege; [. . .]. Er ist Abgesandter Gottes an die Menschen; bevollmächtigter Erforscher des Guten, Schönen, Großen, an jedem Ort und in jedem Stand. So viel Wahrheit, Kraft ohne Affektation, tiefen

Lavater hat in den »Physiognomischen Fragmenten« (im »Dritten Versuch«, 1777) Christoph Kaufmann durch die Wiedergabe von vier Bildern und Deutungen ein ungewöhnliches Denkmal gesetzt. Diese weitere Abbildung eines unbekanntens Meisters zeigt Kaufmann im Gegensatz zu den Profil-Darstellungen in Lavaters Sammlung *en face*. Die Unterschrift dürfte von Lavater selbst stammen. Wahrscheinlich hat er dieses Porträt nicht in seine »Fragmente« aufgenommen, weil ihm das Haar den Gesichtsausdruck zu sehr idealisierte. Aber der »Blick passiven Genies« schien ihm hier wohl besonders gelungen. Über Kaufmanns Maxime »Was der Mensch will, das kann er« spottete Kant in der »Anthropologie« (1798), der Satz sei »nichts weiter als eine hochtönende Tautologie: was er nämlich auf den Geheiß seiner moralisch gebietenden Vernunft will, das soll er, folglich kann er es auch tun (denn das Unmögliche wird ihm die Vernunft nicht gebieten)«.



Blick passiven Genies im weitwütenden Auge –

Jede Verfolgung des Plans im stillbemerkennden Ganzen

L

Scherblick, der auf *einmal* den ganzen Menschen durchschaut und versteht, so viel Güte, Liebe, kurz alles, was ich mir aus einem Engel, der nicht fern vom Throne Gottes steht, denke, hab ich noch in keinem Menschenbild vereint gefunden. Und seine Allgegenwart, um Gutes aufzulocken und zu würken, alles Unvollkommne wegzusengen. Unglaublich war mir's, hätt ich's nicht selbst gesehen und erfahren. Der Zuruf eines solchen Menschen muntert auf wie unmittelbarer göttlicher Beruf«⁵⁶.

Lavater, Maler Müller und Miller sprachen vom »Einzigen«, wenn sie Kaufmann erwähnten. Lavater reproduzierte in seinen vierbändigen *Physiognomischen Fragmenten*

(1775 – 1778) vier Bilder Kaufmanns. In den Bildlegenden erkennt er in der Nase »innere, tiefe, ungelernete Größe und Urfestigkeit«, im Gesicht »Drang und Kraft«, »Adel und Freyheit«. Es sei dies die Physiognomie eines »außerordentlichen Mannes, der schnell und tief sieht, fest hält, zurückstößt, würt, fliegt – darstellt«. Eine der Abbildungen ist mit Kaufmanns Maxime »Man kann, was man will; Man will, was man kann!« unterschrieben⁵⁷.

Kaufmann war begeisterter Anhänger Rousseaus, und Herder war sein »Held«. Theologen wie Spalding oder Teller nannte er »schwache Kerle« – im Hingerissensein von heftigen Empfindungen war er ihnen zweifellos überlegen. Er vertrat ein empfindsames Ideal der Menschenliebe, Natürlichkeit, Einfachheit und leitete daraus die Forderung nach Aufhebung der Klassenunterschiede ab. 1774/75 war er in Straßburg noch enthusiastischer Philanthrop gewesen. Die Lehre von einer Erziehung ohne Drill und Zwang verknüpfte er mit einem vegetarischen Ernährungsprogramm, womit er den Karlsruher Hof schockierte. Kaufmann wollte seinen Rousseauismus nicht als Theorie oder Literatur, sondern im Leben und in der Tat verwirklichen. Solche Radikalität verband sich wohl – in Ermangelung von Konkretisierungen seiner hochfliegenden Projekte – mit einer Überheblichkeit, zu der Lavaters unangemessene Einschätzung wesentlich beigetragen hat. Gegen Ende der siebziger Jahre wandte sich ein Freund nach dem anderen von ihm ab, zuerst der tief enttäuschte Maler Müller. Klinger veröffentlichte 1780 eine Satire, an der auch Lavater und dessen Basler Freund Jakob Sarasin beteiligt waren. Im zehnten und elften Kapitel wird die Anspielung von *Plimplamlasko* – *Der hohe Geist* auf Kaufmann besonders deutlich⁵⁸.

Wie Kaufmann war Franz Michael Leuchsenring weniger durch eigene Schriften bekannt als durch seinen weitgespannten Briefwechsel mit zahlreichen Schriftstellern in Deutschland und Frankreich und durch entsprechende Verbindungen, die er auf zahlreichen Reisen knüpfte. Im Kreis der Darmstädter Empfindsamen spielte er eine nicht immer glückliche Rolle. Goethe porträtierte ihn als Pater Brey in einem »Fastnachtsspiel« zu Herders Polterabend. Als Hofmeister und Prinzenzieher – zuletzt in Berlin –, als Journalist und Herausgeber eines »Journal de Lecture« und als Politiker und Anhänger der Französischen Revolution hat Leuchsenring viel versucht und wenig erreicht. Er starb völlig verarmt in Paris.

Leuchsenring war zu Beginn der siebziger Jahre wohl *der* Anwalt einer intensiven literarisch-empfindsamen Kommunikation in Briefen. Er galt als Genie des Briefkultes. Durch Briefe standen die Mitglieder der einzelnen Gruppen (auch nach ihrer Auflösung) miteinander in Verbindung, Briefe übermittelten den neuesten literarischen Klatsch, enthielten Hinweise auf neue Bücher, Mitteilungen aus Briefen anderer Freunde. Darüber hinaus besaßen sie einen Selbstwert als Seelendokumente. Goethe berichtet, daß Leuchsenring immer mehrere Schatullen mit sich geführt habe, die den »vertrauten Briefwechsel mit mehreren Freunden enthielten«; darunter seien manche Schätze gewesen. Leuchsenring las in Gesellschaft gern daraus vor. Die Wertschätzung des Briefes und die des Briefromans findet in solchen Lesungen ihren geselligen Ausdruck. Herder kritisierte allerdings, Leuchsenring zeige nur immer die Empfindungen, die sich für ihn selbst mit den schönen Heiligtümern seiner Briefe und Bänder verbänden. Für den Unbekannten handle es sich aber um nichts als um Briefe und Bänder⁵⁹.

Der »sittliche und literarische Verkehr« dieser »allgemeinen Offenherzigkeit« in Briefen, der durch keinerlei Zensur-Gefahr behindert wurde⁶⁰, beförderte einen Stil, der sich seit Gellert literarischen Maßstäben näherte. Seit 1760 verlangten die neuen »Briefsteller« das

»Bestimmte«, »Echte«, »Ursprüngliche«, den »seelenvollen Ausdruck«, Sprache des Herzens und der Natur⁶¹. Der Brief sollte zum Spiegel des Individuums werden; »seelenvoller Ausdruck« ohne jede Fessel durch die früher gelehrten Formalien – das war die Losung der Korrespondenzen der siebziger Jahre. Die Erforschung der eigentümlichen Briefstile etwa Hamanns oder Herders, Goethes oder Klingers steckt noch in den Anfängen.

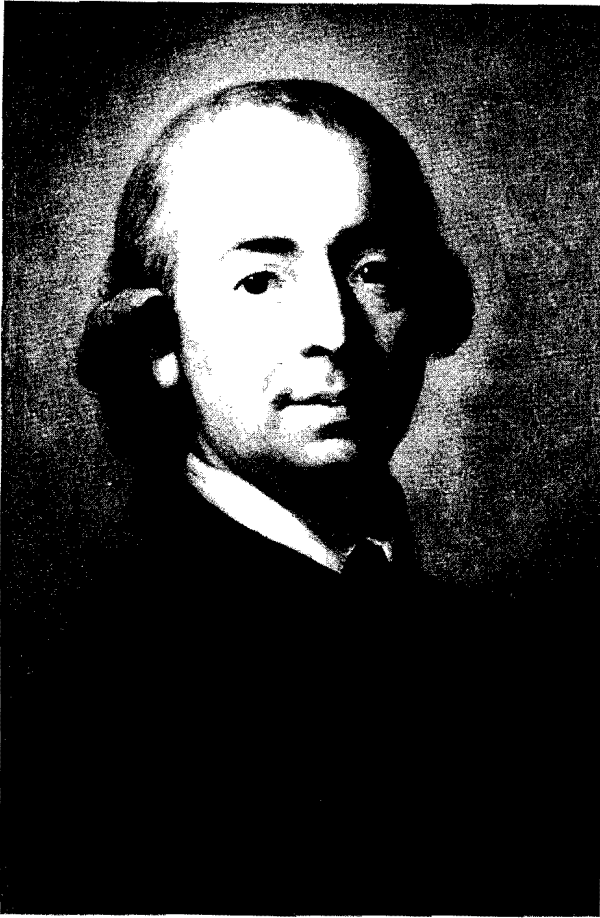
Herder und die Literaturtheorie des Sturm und Drang

Ein Programm der neuen Literatur haben die Autoren des Sturm und Drang nicht fixiert. Was ihnen wichtig erschien, wurde in Gesprächen verhandelt, in Rezensionen und Literatursatiren ex negativo und eher punktuell als mit dem Anspruch einer umfassenden Darlegung der Grundpositionen formuliert. Wenn es aber einen Programmatiker der frühen siebziger Jahre gegeben hat, der für diese Literatur von außerordentlicher Bedeutung war, dann ist Herder nahezu allein zu nennen.

Das *Journal meiner Reise im Jahr 1769* wäre gewiß zum Grundbuch der neuen Literatur geworden, hätte er es damals veröffentlicht. Es erschien erst 1846, lange nach seinem Tode. Dieses *Journal* entfaltet wie keine andere Schrift die Voraussetzungen und die Notwendigkeit eines neuen Literaturmodells. Bereits die Motivation, den bisherigen Wirkungsort Riga zu verlassen und nach Frankreich zu reisen, darf metaphorisch im Kontext des postulierten literarischen Neubeginns gelesen werden: Von einer »faulen, oft ecklen Ruhe«, dem Verlust einiger Jahre vom »*Menschlichen* Leben«, dem »engen, vesten, eingeschränkten Mittelpunkt« ist die Rede⁶². Die Reise ist Ausbruch aus einer Konvention, die den jungen Gelehrten mit früher Vergreisung bedroht. Die »Wortgelehrsamkeit«, in der er sich eingerichtet hat, die Degeneration aller lebendigen Erfahrung mit der Furcht, zum »Tintenfaß von gelehrter Schriftstellerei«⁶³ zu werden, legen ihm Distanz zum »Geist der Schriftstellerei« überhaupt nahe. An seine Stelle sollen Praxis, Erfahrung, Tätigkeit treten. Wer seine Sinne nicht gebrauche, verliere seine Jugend; die Wiederherstellung der Jugend der menschlichen Seele durch Erziehung sei *die* Forderung der Zeit:

»O Jugend der Seele, die so stark spricht, als sie siehet und fühlet! Mit jeder Wiederholung schwindet ein Zug der Aufmerksamkeit; mit jeder Wiederholung schwächt sich Bild, es wird nur Nachbild, Nachabdruck, und endlich ists die geschwächste Gestalt der Seele!«⁶⁴

Eine »ewige Jugend der Seele« ist nur dann zu bewahren, wenn das Viellesen, das anschauungslose Lernen eingeschränkt wird. Neue Erziehung soll Sprache nicht mehr zum abstrakten Schattenbild, als »Nominalerklärung«, als elende »Worterzählung« mißbrauchen⁶⁵. Der notwendige Rückgang zum »Ursprung«, zu den Anfängen, die allein die Richtung erkennen lassen, wo der Weg der Erneuerung zu suchen wäre, ist für Herder vor allem ein sprachkritischer. »Sachenvoll«, »voll Bemerkungen und Erfahrungen«, gesättigt von »lebendigen Begriffen«, will er den »Geist in eine Bemerkungslage setzen«: »Viele, starke, lebhaft, getreue, eigne Sensationen, auf die dem Menschen eigenste Art, sind die Basis zu einer Reihe von vielen starken, lebhaften, getreuen, eignen Gedanken, und das ist das Originalgenie [. . .]«⁶⁶.



Johann Gottfried Herder war bereits in den siebziger Jahren ein renommierter Schriftsteller. Aber er hatte offenbar das »Leben« vergessen. Auf seiner Reise nach Nantes 1769 beklagt er den Lebensverlust durch gelehrte Studien: »Ich wäre nicht ein Tintenfaß von gelehrter Schriftstellerei, nicht ein Wörterbuch von Künsten und Wissenschaften geworden, die ich nicht gesehen habe und nicht verstehe: ich wäre nicht ein Repositorium voll Papiere und Bücher geworden, das nur in die Studierstube gehört«. In einem Brief vom 1. Mai 1771 an Caroline Flachsland, seine Braut, schreibt er: »O Gott, ich bin Ihrer Güte nicht werth; ich bin [. . .] ein verstudirter Mensch, ein gelehrtes Unthier, Ihrer edlen Seele unwürdig . . .«.

Herder gewinnt seine kritische Distanz zu seinem eigenen Schatten-Dasein inmitten trockener Gelehrsamkeit in der Polemik gegen die französische Literatur und Philosophie. Ihr Reichtum an Abstraktionen sei gelernt und hindere die »Philosophie der Gedanken«. Die Lust an Sammlungen aller Art, Enzyklopädien, Wörterbüchern, Auszügen aus umfänglichen Werken verrate den Mangel an Einfällen, an »Originalwerken«⁶⁷. Die Regelmäßigkeit des Französischen sei eine »Barriere für den Geist«, das »innre Gefühl«, jedenfalls ungeeignet dafür, die »Sprache des Sturms der Wahrheit und Empfindung« zu sein⁶⁸. Nur der Gebrauch der Sinne befähige auch zu großen Taten – Herder träumt sich in die Rolle eines »Genius Lieflands« oder Kurlands. Die Rückkehr zu den in der Aufklärungskultur verlorenen Ursprüngen der »Bemerkung« und »Erfahrung« hilft, die gelehrte Tatenlosigkeit zu überwinden; »jedes Datum ist Handlung; alles übrige ist Schatten, ist Raisonement«⁶⁹. Herders *Journal* enthält eine Fülle von Projekten politischer, pädagogischer, philosophischer und literarischer Aktivitäten. Von erwünschten Gesprächen mit Gerstenberg über Hamann,

Sturz, Klotz, Klopstock ist die Rede, von der Hoffnung, »Funken zu schlagen, zu einem neuen Geist der Litteratur, der vom Dänischen Ende Deutschlands anfangt und das Land erquicket«⁷⁰.

Mit der Orientierung an »Jugend«, Taten und erneuerter Kraft der Literatur sah sich Herder durch Ideen unterstützt, die Heinrich Wilhelm von Gerstenberg in den *Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur*, den sogenannten *Schleswiger Literaturbriefen* (1766 – 1770), gleichzeitig entwickelte. Als Verehrer Hamanns, den auch der Königsberger Herder seinen Lehrer nannte, forderte er vom Genie die »Kraft der Beobachtung«, Erfindung, Neuheit, Originalität. Für Herder waren überdies Gerstenbergs Hinweise auf die Vorbildlichkeit von Shakespeare, Percy und die skandinavischen Volkslieder von nachhaltiger Bedeutung.

Die literarisch Interessierten waren auf Herder als Verfasser der Fragmente *Über die neuere deutsche Literatur* aufmerksam geworden. Zwei Sammlungen dieses Titels erschienen im Herbst 1766, die dritte zu Ostern 1767 in Riga. Mit den Fragmenten stellte sich Herder in die Tradition aufklärerischer Literaturkritik – sie waren zunächst als »Beilage« zu den kritischen *Briefen, die neueste Literatur betreffend* (1759 – 1765) von Lessing, Nicolai, Mendelssohn und Abbt gedacht. In der Umarbeitung der ersten Sammlung wurden allerdings die Anspielungen auf diese Literaturbriefe getilgt.

Erneuerung der Literatur ist für Herder schon in diesem frühen kritischen Werk nur durch Rückgang auf die Ursprünge der Sprache und die Wiederentdeckung des Ausdrucks von Leidenschaften und Empfindungen möglich. Der Genius einer Sprache wird mit dem Genius der Literatur einer Nation gleichgesetzt. Wie bei Hamann in der *Aesthetica in nuce* (1762) ist Poesie lange vor der Prosa die menschliche Ursprache der Sinne und Leidenschaften. Deshalb müsse das »kühne Genie« sie bis in ihre Eingeweide erforschen, um die Sprache der Konvention durch »Idiotismen« zu verjüngen. Das Postulat der Aufklärung, selbst zu denken, ergänzt Herder durch die Forderung nach einer individualisierten Sprache. Das Genie hat keinen Vorläufer nötig, der ihm den Weg bahnt. Es erlangt herkulischen Ruhm, wenn es dessen Taten vollbringt: »Berge abtragen, Ungeheuer ausrotten, Schwierigkeiten überwinden und Ziele ereilen [. . .]«⁷¹.

Gerstenberg wie Herder verstanden ihre literaturkritischen Schriften zunächst als Fortsetzungen der *Briefe, die neueste Literatur betreffend*. Herder hatte 1770 dem Verleger Bode versprochen, die nach der dritten Sammlung stockenden *Schleswiger Literaturbriefe* Gerstenbergs durch eigene Beiträge zu unterstützen. Sein Shakespeare- und Ossian-Aufsatz waren dafür bestimmt, doch kam die für 1772 geplante Fortsetzung der Zeitschrift nicht zustande. Mit Goethes Aufsatz *Von deutscher Baukunst* (1772), einer Übersetzung von Paolo Frisis wenig bedeutendem Beitrag *Versuch über die Gothische Baukunst* (1766) und Justus Möasers *Deutscher Geschichte* (1768) erschienen nun diese Beiträge in Herders Sammlung *Von deutscher Art und Kunst*. Sie gilt – in Ermangelung einer anderen programmatischen Äußerung der Sturm-und-Drang-Autoren – als erste Programmschrift der neuen Literaturtendenz. Die anthropologische Begründung der Poesie als Gabe jeden Volkes, als gesellige und gesellschaftliche Angelegenheit, als Medium der Erinnerung und Identität eines Volkes, führt zu einer bisher unbekanntem Wertung von »Volk« und »deutsch«. Dieser Volksname hat für Herder neben der engeren nationalen Bedeutung noch andere, im heutigen Gebrauch nicht mehr lebendige Anklänge: »volksmäßig«, die Amts- und Rechtsprache im Unterschied zum Latein, »germanisch« oder »nordisch«⁷². Das in den früheren Schriften schon zu wachsender Bedeutung gelangte »Ursprungsdenken«, das Sprache und

Geschichte als hermeneutische Möglichkeiten nutzt, um die Gegenwart und die Zukunft aus den verschütteten Anfängen heraus zu erneuern, führt zur Forderung von »Ganzheit« für historische Reflexion und gegenwärtige Menschheit. Die Wiedergewinnung des *ganzen* Menschen, seiner im Prozeß der Zivilisation immer stärker zurückgedrängten Empfindungen, Sinne und Leidenschaften, findet ihre Entsprechung in dem ästhetischen Prinzip der Erfassung des Ganzen eines Werkes: Aber nur das Gefühl kann die Mannigfaltigkeit im Ganzen erfassen. Mit der Wiedergewinnung der sinnlichen Dimension der Erfahrung, der Aufwertung der Empfindungen und Leidenschaften in der Poesie und der Betonung von Ganzheit und Einheit dichterischer Produktion und Rezeption knüpft Herder (und mit ihm Goethe) an Grundprinzipien Hamanns an, die dieser schon zu Beginn der sechziger Jahre formuliert hatte.

Herder hat in seiner Sammlung von Volksliedern, die in zwei Teilen 1778 und 1779 veröffentlicht wurde und später den Titel *Stimmen der Völker in Liedern* erhielt, aus allen ihm zugänglichen nationalen Traditionen Beispiele für »ursprungsnahe« Poesie gesammelt. Die Orientierung an »Volk« und Sprache erfuhr eine philosophische Begründung in der *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772). Mit anthropologischen Grundsätzen vom Menschen als dem »besonnenen«, dem »horchenden, merkenden Geschöpf« vertritt Herder gegen Vertreter der Lehre vom göttlichen Ursprung der Sprache die These, der Mensch habe sich die Sprache selbst erfunden, sie schreite mit der Vernunft voran. In seinem geschichtlichen und geschichtsphilosophischen Denken – etwa in *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774) – entfaltete er in den siebziger Jahren zwei Möglichkeiten des Verstehens: das historische und das aktualisierende Verstehen. Historisches Verstehen folgt dem Imperativ des Fühlens von Ganzheiten und ihrer Entstehung. Tradition, Zeitumstände und ihre Wirkungsgeschichte gehören zu einem geschichtlichen Horizont. Das Vergangene ist allerdings auch das nicht ausgeschöpfte Zukünftige. Jede Gegenwart muß die Tradition befragen dürfen – das Unwiederholbare muß als solches erkannt werden und darf die Gegenwart nicht auf fraglose Imitatio verpflichten⁷³.

Herder beteiligte sich gegen Ende der siebziger Jahre wiederholt an Preisfragen von Akademien. Untersuchungen über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in Altertum und Gegenwart oder über den Einfluß von Regierungen auf die Wissenschaften und der Wissenschaften auf die Regierungen konnten als verschlüsselte Kritiken der gegenwärtigen politischen Verhältnisse gelesen werden. Mit diesen Arbeiten begründete Herder eine Methode historischer Analogiebildung auf der Grundlage breiter kulturhistorischer Skizzen, wobei der gesellschaftlich-politische Aspekt zu beträchtlicher Bedeutung gelangte.

Verglichen mit den meist umfangreicheren und theoretisch differenzierten Arbeiten Herders beschränken sich die übrigen Autoren des Sturm und Drang auf meist kurze, nur einen Aspekt oder eine Gattung behandelnde Schriften. Auf die Funktion der Rezensionen für die Bestimmung der neuen literarischen Position ist schon hingewiesen worden.

Goethes Aufsatz *Von deutscher Baukunst* erschien zunächst als Einzeldruck und wurde dann in Herders Sammlung *Von deutscher Art und Kunst* als Formulierung der neuen Programmatik aufgenommen. Vordergründig geht es um die Zurückweisung der geltenden negativen Beurteilung gotischer Kunst als »barbarisch« und um die Stilisierung des Meisters Erwin zur schöpferischen Persönlichkeit. Der Aufsatz entfaltet jedoch eine Ästhetik, die sowohl der Gotik wie dem Klassizismus ein historisches Recht einräumt. Die Beschreibung des Kunstwerks mit Bestimmungen wie »notwendig«, »wahr«, »lebendig«, »zum Ganzen zweckend« gipfelt in der produktionsästhetischen Einsicht, daß *eine* Empfindung in der

»karackteristischen Kunst« das »karackteristische Ganze« hervorbringe. Gleichzeitig ergibt sich daraus die wirkungsästhetische Konsequenz, die Verschmelzung unzähliger Teile zum lebendigen Ganzen sei in einem großen Eindruck, einer Empfindung aufzunehmen. Im »Anhang aus Goethes Briefftasche« von Wagners Übersetzung des Mercierschen Essay *Du Théâtre* (Über das Theater, 1773) unter dem Titel *Neuer Versuch über die Schauspielkunst* (1776) wird die Fassungskraft des Publikums erneut mit der des Künstlers korreliert – was der Schöpfer eines Werkes selbst »übersehen« kann, wird auch ein anderer Kopf fassen können. Im Prinzip der »inneren Form«, die alle Formen in sich begreift, ist die Bindung an die ewig in sich bewegte und sich ewig neu erschaffende Natur vollzogen. Das »Gefühl« ist das Medium der »inneren Form« – es ist die »Harmonie«. Was im Künstler zum Ausdruck drängt, ist nicht durch die Erkenntniskraft »durchgegangen«.

Lenz' *Anmerkungen übers Theater* (1774), deren erste Fassung möglicherweise schon im Winter 1771/72 in der Straßburger »Société de Philosophie et de Belles Lettres« vorgetragen wurde, stellen die ausführlichste Äußerung eines Dramatikers des Sturm und Drang zum dominierenden Genre dar. Doch wäre es verfehlt, darin die Poetik des Sturm-und-Drang-Dramas sehen zu wollen. Die *Anmerkungen* sollten stilistisch – in der Ablehnung der konventionellen Form eines poetologischen Traktats – und inhaltlich provozieren. Lenz wollte keine fertigen Regeln mitteilen, wohl aber eine Beschreibung seiner Suche danach. Auf der Grundlage der Einsichten von Gerstenberg, Herder und Goethe polemisiert er gegen Aristoteles, gegen die Franzosen als die perfekten Aristoteliker, indirekt auch gegen Lessing. Shakespeare wird vorbehaltlos anerkannt. Unter Verzicht auf die für Lessing noch zentrale wirkungsästhetische Argumentation reflektiert Lenz die Bedingungen einer Wiedergabe der »Wirklichkeit«. Sie ist ihm nur als spezifisch gedeutete, von *einem* Standpunkt aus wahrgenommene denkbar. Der Künstler soll durch sich den Gegenstand »zurückspiegeln« – eigenes »Machen«, nicht »Nachmachen« sei zu fordern. Lenz treibt das »Charakteristische« Goethes bis zur Karikatur; sie soll jedoch der Realität verpflichtet bleiben.

Wenn der Zweck des Schauspiels die Darstellung des Charakters handelnder Personen ist, nimmt es nicht wunder, wenn vor allem der große, sich im einzigartigen Handeln darstellende Mensch das Drama beherrschen soll. Eine Synthese aus dieser Forderung und der Einsicht in die Bedingtheit der Individualität durch ihre spezifische Umwelt ist Lenz nicht gelungen – er hat kein Stück geschrieben, das sich in der Wahl des Helden dem Götz vergleichen ließe.

Die Einsicht in die Ungleichheit der Gesellschaft, die Unterschiede des Bildungsniveaus führen Lenz zu einer Gattungsmischung: Nur die Tragikomödie könne sowohl den Erwartungen eines gebildeten als auch denen eines weniger gebildeten Publikums entsprechen. Dabei sollte die reine Komödie einer Begebenheit, Sache oder Hauptidee, die Tragödie einer Person als Schöpferin ihrer Begebenheiten den Vorrang einräumen. In seiner Praxis konnte Lenz diese Projekte nicht realisieren – seine *Anmerkungen übers Theater* waren experimenteller Natur. In seinen Stücken war er der Tradition des bürgerlichen Trauerspiels stärker verpflichtet, als es seine Überlegungen verraten⁷⁴.

Als Wagner seine *Briefe die Seylerische Gesellschaft und ihre Vorstellungen zu Frankfurt am Mayn betreffend* (1777) schrieb, stand ihm wohl zunächst das Vorbild von Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* (1767–69) vor Augen. Doch er hatte bescheidenere Ziele. Wagner berichtet über die achtzehn Stücke, die zwischen dem 14. Mai und dem 14. Juni 1777 von der Gesellschaft gespielt wurden. Die Kritiken sind in Form von Briefen geschrie-

ben – jeweils andere fingierte Absender schreiben an immer neue Adressaten. Der Spielplan darf als repräsentativ für eine Gesellschaft gelten, die durchaus gewillt war, der neuesten Literatur eine Chance zu geben. Aus dem deutschen Bereich wurden Lessings *Emilia Galotti* (1772), Wielands Singspiel *Alceste* (1773; Musik von Anton Schweizer) und Engels *Der dankbare Sohn* (1771) neben einer Reihe wenig bedeutender Werke gespielt – das einzige Stück der neuen Richtung, Klingers *Sturm und Drang*, erhielt zwar eine sehr umfangreiche Besprechung, war jedoch eine der am schlechtesten besuchten Aufführungen dieses Monats. Werke von Voltaire, Goldsmith, Goldoni und Shakespeare (allerdings nur in Bearbeitung, teilweise sogar als Oper) demonstrierten den Standard des europäischen Theaters. Die wenigen eher theoretischen Bemerkungen, die Wagner in seine Charakteristiken der Stücke und der schauspielerischen Leistungen einfließen ließ, taugen keineswegs zu einer Grundlage der neuen Poetik.

Diese hätte vor allem dem Drama, dem favorisierten Genre, gelten müssen. Im Bereich des Romans waren die Veränderungen in den siebziger Jahren kaum spektakulär. Nach der Diskussion über den *Werther*, an der sich unter anderem auch Lenz mit einer klugen Rezension beteiligte, konnte Merck zu Recht *Ueber den Mangel des Epischen Geistes in unserm lieben Vaterland* (1778) klagen. Von der neuen »teutschen« Literatur habe sich die »verfeinerte Welt der höhern Stände« gelangweilt wieder abgewandt – das proklamierte »Teutsche« allein genüge offensichtlich nicht. Zum Romanschreiben gehören nach Merck »wackre Sinnen«, die »Naivetät des gemeinen Mannes, des wirklich sinnlichen Menschen«. Da für diesen das Gegenwärtige immer groß und anziehend sei, verfüge er über eine Erzählgabe, die dem Skribenten völlig abgehe, der vieles nur vom Hörensagen oder Lesen kenne. Zu bedenken sei nicht zuletzt, daß viele Romanleser aus ihrer Praxis genau beurteilen könnten, was ihnen die Verfasser an Realitäten vorsetzten – diese Leser seien weit mehr zu respektieren als die »gemeinen Feld- und Feuerschreyer des gelehrten und schreibenden Theils«⁷⁵.

Was Merck den Romanautoren empfiehlt, hält Bürger in seinem *Herzensausguß über Volkspoesie* (*Aus Daniel Wunderlichs Buch*, 1776) auch für die Erneuerung der Lyrik geboten. Wie in den ersten theoretischen Äußerungen Herders taucht erneut der Gegensatz von bloßem Wissen sowie Gelehrsamkeit und Gefühl der Natur beziehungsweise »Naturkatechismus« oder Volk auf. Die Rousseau-Anklänge sind unüberhörbar. Die Natur habe der Poesie das Gebiet der Phantasie und Empfindung zugewiesen. Wenn es notwendig sei, die Poesie »volksmäßig« zu machen, dann sei es am leichtesten, bei den Volksliedern als »Ausgüssen einheimischer Natur«, bei Balladen und Gassenhauern anzusetzen. Popularität könne die Poesie wieder zum »lebendigen Odem« werden lassen, »der über aller Menschen Herzen und Sinnen hinweht!«⁷⁶

So machten sich die Autoren der siebziger Jahre die Gedanken Hamanns, Herders und Gerstenbergs zu eigen, die eine Wiederentdeckung des »Ganzen«, das Recht der Sinne und die Vorbildlichkeit ursprünglicher Kunstformen bis hin zur *Bibel* empfahlen.

Das Genie – neue Vorbilder

Das Fehlen einer verbindlichen Poetik des Sturm und Drang hat in den meisten Darstellungen der Periode dazu geführt, begriffsgeschichtliche Synthesen einzelner thematischer Zentren zu konstruieren. Zugunsten der zweifellos vorhandenen Übereinstimmung in manchen Aspekten wird jedoch meist darauf verzichtet, individuelle Abweichungen zu verzeichnen. In der älteren Forschung wurde beispielsweise Hamanns Genie-Verständnis als verbindlich für den Sturm und Drang betrachtet – heute ist seine religiöse Konzeption dieses Begriffs unbestritten, und es ist vor jeder weiteren Verallgemeinerung zu warnen. Während die meisten produktionsästhetischen Äußerungen der Sturm-und-Drang-Autoren in Rezensionen und Aufsätze eingebunden sind, hat Friedrich Leopold Graf zu Stolberg diesen fundamentalen Aspekt der neuen Literatur zum Leitthema einer improvisierten Rhapsodie gewählt: *Über die Fülle des Herzens* (1777). Der metaphorische Titel geht auf eine pietistische Prägung mit der Bedeutung »Erfülltsein von Gott« zurück und meint »Empfindungsfähigkeit« und »Drang des Gefühls«, wobei der säkulare Sinn nun dominiert. Nicht die »leidende Reizbarkeit« der Empfinderei, sondern »Fülle des Herzens« ist die Quelle aller edlen Empfindungen, der Wissenschaften, Dichtkunst und Religion. Stolberg stellt dem »kalten Vernünftler« und dem »Schwachempfindenden« den »Gefühlsmenschen« und »Starkempfindenden« gegenüber, der »Schneckenexistenz« das Leben des »Feuervollen«. »Fülle des Herzens« ist noch immer Gabe Gottes, die den Blick in die Zukunft und »Ahnungen« verleiht. Der »Fülle des Herzens« entspricht die »Fülle Gottes in der Natur«, die ganz »Harmonie« sei. So schafft der vom »Feuergeist« der göttlichen Natur inspirierte Dichter Neues; wie »auf Adlersflügeln erhebt sich da der Geist, und zündet, wie Prometheus, seine Fackel an himmlischem Feuer an«⁷⁷. Die »Fülle des Herzens« ermöglicht, als »Intuition« verstanden, in einem Augenblick der Empfindung vielfältigste Wahrnehmungen. Schnelligkeit, Leichtigkeit und Einmaligkeit zeichnen den Akt der Schöpfung aus, der den »ersten Wurf« hervorbringt. Die elementare Zeugungspotenz wird mit der Kraft von Stier, Hengst und Hirsch versinnbildlicht.

Die Diskussion über den inspirierten Künstler, das Genie, wurde in den europäischen Literaturen seit 1750 im Rahmen der Fragestellungen der »Querelle des anciens et des modernes« geführt. Es ging vor allem um die Verhältnisbestimmung von »ingenium« und »studium«: Was trägt das Erlernte, die Gelehrsamkeit zu einer Schöpfung bei – was bringt göttliche Begabung und Inspiration aus sich selbst hervor? Braucht das Genie Regeln und Vorbilder oder kann es die Natur unvermittelt und aus eigener Kraft in ihrer schöpferischen Qualität nachahmen?

Analog zu dem bereits in der Antike gebräuchlichen Topos »Gott als Baumeister« oder als bildender Künstler wurde der Dichter als »creator« par excellence, als »alter deus«, Schöpfer einer möglichen Welt nach dem Bilde der göttlichen Schöpfung betrachtet. Doch spielte auch das religiöse Genie-Mythologem eine Rolle: Der römische »Genius« als persönlicher Schutzgeist wurde im 18. Jahrhundert als Schutzgeist, Schutzengel, Dämon oder Gott im Menschen verstanden. Erneut wurde auf das Göttliche im Menschen und die Beseelung der Welt verwiesen, wobei sich antike und christliche Vorstellungen – wie etwa bei Shaftesbury – mischten.

Neuere Forschungen erlauben es, von einer spezifisch religiösen Genie-Theorie zu sprechen. Sie wurde früher als weitgehend repräsentativ für den Sturm und Drang angesehen. Hamann galt als der Anwalt des Genies. Seine Rede vom Daimonion des Sokrates hat

jedoch mehr mit der Genius-Tradition als mit dem literarischen Genie-Begriff zu tun. Hamann deutet das Genie radikal christlich. Der »Genius« ist Chiffre für Gottes Wirken in der Welt; das Genie beziehungsweise der Genius des Autors ist nicht er selbst, sondern Christus. Damit verbindet Hamann die Annahme menschlicher Geschöpflichkeit und die Erkenntnis ihrer Bedingtheit. In anderer Form hat Lavater die Genius-Tradition durch Verschmelzung des platonischen Enthusiasmus-Begriffs mit zeitgenössischen Vorstellungen christianisiert. Auch für ihn ist Genie »Genius«, durch »Epiphanie« und »Apparition« charakterisiert. Das Genie ist ein Mensch gewordener Gott neben Christus. In solcher Steigerung der »Göttlichkeit des Genies« gerät Lavater in die Dimension des Schwärmerischen, ja der Blasphemie.

In England wurde über die Theorie des Genies früher als in Deutschland diskutiert. Im Hinblick auf den englischen Stand der Auseinandersetzungen waren Edward Youngs *Conjectures on Original Composition* (Gedanken über die Originalwerke, 1759) nicht innovativ. Aber die bereits 1760 erscheinende deutsche Fassung war für die erste Phase der Genie-Diskussion in Deutschland von großer Bedeutung, faßte sie doch alle wesentlichen Thesen zusammen. Zwischen 1760 und 1770 wurde Youngs Schrift durch Herder, Hamann, Goethe und Wagner besonders intensiv rezipiert. Youngs Wendung gegen die Nachahmer der Alten und der Neueren fand den Beifall dieser Autoren. Das Original ähnele der Natur der Pflanzen, es wachse von selbst; das Genie erringe höchsten Ruhm durch Verachtung der Gelehrsamkeit. Young übertrug Bacons Originalitätsforderung auf das poetische Genie. Selbsterkenntnis, Selbstachtung ermöglichten es auch dem »modernen Menschen«, sich aus eigener Kraft zum Genie zu erheben. Wie aber solche allseitige Ausbildung des Individuums in einer Welt der politischen Unmündigkeit, der in Deutschland herrschenden Einschränkung und Unterdrückung, des dauernden Anpassungszwangs wirklich werden sollte, wurde nur am Rande diskutiert⁷⁸.

Wenn auch die Berufung auf das Genie programmatisch mit einem Verzicht auf Vorbilder verbunden wurde – es gab sie doch. Mit dem zeitlosen Modellcharakter von Homers Epik hatte sich bereits die »Querelle des anciens et des modernes« befaßt. Nun wird Homer zu dem antiken Autor, der als bislang unerreichtes Vorbild eines konkreten und bildreichen Erzählens immer wieder beschworen wird. Der neue Hymnen- und Odenstil Goethes orientiert sich an Pindar. Herder hat wiederholt auf die ursprüngliche Erzählweise von Büchern des *Alten Testaments* hingewiesen. In seiner Schrift über das Buch Hiob (*Vom Geist der Hebräischen Poesie*, 1782/83) betrachtet er dessen Metaphorik als »alte Naturpoesie der Erde«; er bewundert Personifikationen und Allegorien als Mittel einer Poesie, die dem Menschen Augen gebe, die Schöpfung und sich selbst als Kosmos zu sehen. Die Poesie des Buches Hiob besteht für Herder in der Belebung der Gegenstände für den Sinn, der Auslegung der Natur fürs Herz, in Plan und Komposition im Gedicht wie in der Schöpfung für den menschlichen Verstand.

Herder hat die älteren Phasen der Weltliteratur durchforscht, um Zeugen von »Ursprünglichkeit« zu entdecken. Wenn er das Wesen des Liedes als Gesang verstand, das seine Vollkommenheit »im melodischen Gange der Leidenschaft oder Empfindung« habe, dann mußte ihm, nach dem Vorbild von Percys Sammlung, vor allem mittels der »Volkslieder« literarische Erneuerung gelingen. Für die Ballade erhoffte er sich dies durch den Hinweis auf nordische Balladen. War hingegen von der französischen Literatur überhaupt noch etwas zu erwarten? Die Kritik der Sturm-und-Drang-Autoren bezog sich vor allem auf das klassizistische Selbstverständnis und den daraus abgeleiteten Superioritätsanspruch. Selbst

die große *Encyclopédie* wurde eher skeptisch beurteilt, reihte sie sich doch in die jeder Originalität ermangelnden Sammelwerke, Auszüge und Kompendien ein, die nach Herders Urteil papierne Gelehrsamkeit in einer anderen Form wiederholten. Aber Diderots Dramatik und Ästhetik, seine Romane und philosophischen Abhandlungen fanden gerade wegen ihrer antiklassizistischen Haltung in den siebziger Jahren begeisterte Leser. Goethe berichtet über die emphatische Aufnahme im Kreis seiner Freunde. Merciers Stücke wurden geschätzt und übersetzt (so etwa durch Wagner); sein Essay *Du Théâtre* demonstrierte in Wagners Übersetzung den Autoren des Sturm und Drang, wie sich bürgerliche Moral, neue ästhetische Theorie und gesellschaftliches Engagement verbinden konnten, um das Theater zum Tribunal über soziale Ungerechtigkeit werden zu lassen. In der Ablehnung von Regelpoetik und Nachahmung antiker Muster, aber auch in der Shakespeare-Verehrung war man sich in Deutschland mit Mercier einig. In seinen politischen Zielsetzungen konnten und wollten ihm die jungen Autoren größtenteils nicht folgen; seine Wirkung bezog sich auch wesentlich mehr auf die Entfaltung des kritischen bürgerlichen und historischen Trauerspiels als auf eine neue Dramaturgie⁷⁹. Doch ist Merciers Wirkung auf Lenz, Wagner und den jungen Schiller nicht zu unterschätzen.

Obwohl die Bedeutung Rousseaus für den Sturm und Drang bislang nur in Umrissen bekannt ist, dürfte sie der Shakespeares in manchen Bereichen an Intensität gleichkommen. Wären erst einmal die pädagogischen Ambitionen der jungen Autoren erforscht, würde noch klarer zutage treten, was sie dem *Emile* (1762), aber auch den kulturkritischen Schriften verdankten. Bereits der Herder des *Journals meiner Reise im Jahre 1769* hat von Rousseau – dank der Vermittlung durch Hamann und Kant – eine hohe, wenn auch nicht ganz unkritische Meinung. Rousseau-Reflexe finden sich im *Götz* und im *Werther*. Bürger und der »Göttinger Hain« rezipierten Rousseausche Gedanken. Lenz stellt Rousseau neben Shakespeare. Für Klinger war *Emile* das Haupt- und Grundbuch. Die Anregungen, die von Rousseaus Werk ausgingen, wobei wiederum die gesellschaftspolitischen Schriften weniger diskutiert wurden, waren so komplex, daß eine Wirkungsgeschichte mangels eindeutiger Belege schwer zu schreiben ist⁸⁰.

Noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist deutsche Literatur ohne Auseinandersetzung mit der französischen kaum denkbar – nicht zu reden von der gesellschaftlichen Geltung der französischen Sprache und Kultur im gehobenen Bürgertum und im Adel. Die Höfe waren noch immer eher französisch als deutsch orientiert. Aber für die jungen Autoren der siebziger Jahre verliert Frankreich trotz Rousseau und Diderot literarisch seine bislang prägende Kraft. Neuerungen sind in der Literatur im wesentlichen englischen Autoren zu verdanken. Youngs *Night Thoughts on Life, Death and Immortality* (Nachtgedanken über Leben, Tod und Unsterblichkeit, 1742–1745) und seine *Conjectures on Original Composition*, die Romane von Goldsmith, Fielding und Sterne, Percys *Reliques of Ancient English Poetry* (Fragmente altenglischer Poesie, 1765) und vor allem Macphersons Gedichte, die er einem mythischen altschottischen Sänger Ossian unterschob und als *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland, and Translated from the Galic or Erse Language* (Fragmente der alten Dichtkunst von den Hochländern in Schottland, aus der alten Gallischen oder Ersischen Sprache übersetzt, 1760) veröffentlichte, erleichterten in Deutschland die Entwicklung eines neuen poetischen Paradigmas beträchtlich. Konturen einer durch Orientierung an alter Dichtung und den »Liedern des Volks« zu regenerierenden deutschen Literatur machte Herder in seinem *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (1771–1773) sichtbar. In Ossian und den gesammelten Liedern

hob er »Würfe und Inversionen«, »lebhaft Sprünge« und Wendungen, eine starke und abgebrochene Rede, Elisionen, den sinnlichen Rhythmus der Sprache, überhaupt die Wildheit und ihren Ausdruck bei den Alten hervor:

»Sehen Sie, in welche gekünstelte Horazische Manier wir Deutsche hie und da gefallen sind – Ofsian, die Lieder der Wilden, der Skalden, Romanzen, Provinzialgedichte könnten uns auf beßern Weg bringen, wenn wir aber auch hier nur mehr als Form, als Einkleidung, als Sprache lernen wolten. Zum Unglück aber fangen wir hiervon an, und bleiben hiebei stehen, und da wird wieder nichts«⁸¹.

War Rousseau als Philosoph und Pädagoge, als Romancier und Kulturkritiker für die Autoren des Sturm und Drang in vielen Bereichen Anreger, so mußte Shakespeare als Vorbild eines genialen Schöpfers wie als Dramatiker die Begeisterung der jungen Generation in noch höherem Maße auf sich ziehen. Er war für sie wirklich ein »Stern der ersten Größe«, ein Genie aus der Hand der Natur, wie ihn Young apostrophiert hatte. In Goethes Rede über Shakespeare heißt es, dieser »wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in kolossalischer Größe [. . .]«⁸². Im Verständnis Shakespeares als Prototyp des Naturdichters, in der Verehrung Pindars und Homers offenbarte sich eine Beziehung zur Tradition, die über die schematischen Positionen »für die Neuen« und »gegen die Alten« hinausführte. Mit ihren Huldigungen an Shakespeare verbanden Herder und Goethe die Forderung, Mut zur Gegenwart und Darstellung der eigenen geschichtlichen Welt aufzubringen. Für sie war, mit Unterstützung Rousseaus, ihre unreglementierte Welt-sicht eine Rückkehr zur »Natur«: »Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen«⁸³.

Goethes Rede auf Shakespeare hat Manifestcharakter. Sie ermahnt die Gleichgesinnten, den »größten Wanderer« dadurch zu ehren, daß sie selbst zu »wandern« wagen. Dies bedeutet vor allem Verzicht auf die tradierten theatralischen Prinzipien und die Suche nach den Elementen, die Shakespeare befähigten, seine Stücke zu einem »schönen Raritätenkasten« werden zu lassen, worin uns die Geschichte der Welt vor Augen geführt werde. Goethe bewunderte wie Herder Shakespeares Kraft, die scheinbar chaotische Geschichte in scheinbar planlosen Stücken zu fassen. Er glaubte, dessen »geheimen Punkt« dort gefunden zu haben, wo individuelle Freiheit und »notwendiger Gang des Ganzen« zusammenstoßen. Herder begründete seine Verehrung Shakespeares mit der in seinen Stücken so weit getriebenen Individualisierung und dem Schicksal des Individuums in der geschichtlichen Welt. Die paradoxen Strukturen der Stücke waren ihm wohl schon vor Goethe aufgegangen: Das völlig Disparate, das Individuelle, die einzelnen »im Sturm der Zeiten wehenden Blätter«, die »Pläne der Trunkenheit und Unordnung« lassen dennoch Kontinuität, Notwendigkeit und Zusammenhang durchscheinen. Shakespeare habe »das verschiedenartigste Zeug zu einem Wunderganzen« zusammengesetzt, was »Begebenheit« oder »großes Eräugnis« genannt zu werden verdiene⁸⁴.

Tendenzen der Sturm-und-Drang-Dramatik

So wenig es eine verbindliche Poetik des Sturm und Drang gegeben hat, so wenig kann *ein* Stück als Paradigma der gesamten Dramatik der siebziger Jahre gelten. In der Forschung hat sich diese Einsicht sehr langsam durchgesetzt: Während in den zwanziger Jahren noch der Versuch unternommen wurde, aus den verschiedenen Ansätzen heraus eine Einheitsdramaturgie zu konstruieren oder Klingers *Zwillinge* (1776) als relativ reinste und intensivste Verwirklichung des Sturm-und-Drang-Dramas zu interpretieren, sind die neueren Darstellungen außerordentlich zurückhaltend in der Konstruktion angeblich repräsentativer Prinzipien einer Sturm-und-Drang-Dramaturgie⁸⁵.

Statt affirmativer Wiederholungen von häufig durch die Autoren gestellten Forderungen an das neue Drama behauptet sich heute mit Recht die Analyse der Inkongruenz formulierter Poetik und Dramatik. Die Hoffnung auf Dramen, die den »großen Kerl«, den »Selbsthelfer« und das »Machtweib« zum Zentrum haben sollten, verband sich schlüssig mit der Produktionsästhetik des Genies. Aber kein Drama hat diese Vorstellungen tatsächlich zu konkretisieren vermocht. Zwar wird viel »gehandelt«, aber es ist meist nur »Sprachhandlung«. Lenz nannte in seiner *Götz*-Besprechung das Handeln die Seele der Welt; Platz zum Handeln müsse man sich in dieser entfremdeten Gesellschaft suchen; das Stück solle vor allen gespielt werden, die noch »Kraft, Geist und Leben um mit Nachdruck zu handeln« in sich fühlen⁸⁶. Aber im *Pandaemonium Germanicum* findet sich schon die selbstkritische Einsicht, die konstruierten Figuren seien zu groß für diese Zeit. Der Vorsatz, Dramen mit »Selbsthelfern« zu produzieren, wurde durch die gesellschaftlichen und historischen Erfahrungen der jungen Autoren früh desavouiert. Die »großen Kerle« waren alle zum Scheitern verurteilt. Auf die Rolle der Handlungshemmung in einer Konzeption, der Handlung im Drama mehr galt als der Charakter, hat Gert Mattenklott in seiner Melancholie-Interpretation ausgewählter Stücke hingewiesen.

Aus dieser Perspektive ist die Sortierung der Sturm-und-Drang-Stücke in Dramen des »großen Kerls«, die in der Vergangenheit oder in fernen Ländern spielen (*Götz*, *Faust*, *Die Zwillinge*, *Sturm und Drang*), und realistische Zeitstücke (*Der Hofmeister*, *Die Soldaten*, *Die Kindermörderin*) wenig überzeugend: Beide Typen werden so intensiv durch die Erfahrungen von der deutschen Realität und Misere bestimmt, daß die geplanten Versuche, zumindest im Drama Befreiung als möglich erscheinen zu lassen, in den historischen wie in den Zeitstücken von vornherein mißlingen mußten. Die Nähe der Zeitstücke zur Tradition des bürgerlichen Trauerspiels zeigt überdies – bei aller Radikalisierung der kritischen Darstellung von Adligen und Bürgern –, daß der von Lenz erhoffte »Platz zum Handeln« einfach nicht zu erobern war⁸⁷.

Konnte in der älteren Forschung wenigstens Goethes *Götz* als Realisierung des Dramentypus mit dem »Selbsthelfer« verstanden werden, so haben neuere Interpretationen selbst bei diesem scheinbar mit sich selbst völlig identischen Helden Zweifel an der Gültigkeit dieser Deutung angemeldet. *Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel* ließ Goethe 1773 im Selbstverlag erscheinen. Reaktionen der Zeitgenossen bis hin zu Friedrich II. dokumentieren, in welchem Maße das Vorbild Shakespeares für seine eigenwillige Struktur verantwortlich gemacht wurde. Herder warf dem jüngeren Freund nach der Lektüre der ersten Fassung vor, Shakespeare habe ihn ganz verdorben. Obwohl sich schon Lessing gegen die sklavische Befolgung der aristotelischen Einheiten gewandt hatte, waren über fünfzig Szenen, die unbestimmte Zeitdauer, der schnelle Wechsel oft kurzer und

kurzester Szenen und die mehrsträngige Handlungsführung für die deutsche Literatur eine Herausforderung. Goethe bekannte nach Herders Kritik an der ersten Fassung selbst, er habe nicht nur auf die drei Einheiten, sondern auch auf eine »innere Einheit« verzichtet. In der Umarbeitung bemühte er sich, eine nach Lessings Vorbild zu sehr »gedachte« Sprache durch Anlehnung an das »Altdeutsch« von Luther und Hans Sachs zu verändern. Die zahlreichen Figuren werden sprachlich präzise charakterisiert – sie repräsentieren die soziale Realität vom Kaiser bis hin zu den Bauern, Reitknechten und Zigeunern. Die verschiedenen Sprachregister – vom Hochdeutsch der Adligen über das Gelehrtendeutsch der Juristen bis zur eher bürgerlich-privaten Sprache Weislings und Marias und zur oft derben und kernigen Ausdrucksweise bei Götz und der haßerfüllten Idiomatik der Bauernführer –, die auch durch häufigen Szenenwechsel oft miteinander kontrastierten, sprengten die Konvention einer höflichen und wohlstandigen Bühnensprache.

Gegenüber der ersten Fassung, *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisiert*, die Goethe nach eigener Angabe 1771 in sechs Wochen schrieb, wurden in der zweiten Fassung außer der Sprache in den vier ersten Akten einzelne Szenen verändert; der fünfte Akt wurde weitgehend neu konzipiert. Zwar entstand auch jetzt keine einheitliche Handlungsführung, aber die Figur des Götz rückte stärker in den Mittelpunkt. Allerdings eliminierte Goethe in den verschiedenen Fassungen – bis hin zur Bühnenfassung von 1804 – immer mehr die sozialkritischen Züge. Das Negativ-Bild der Bauern in den Bauernkriegsszenen des fünften Aktes entstand erst durch die Bearbeitungen. Die sogenannte Helfenstein-Szene der ersten Fassung zeigt bei aller Grausamkeit immerhin, was die Bauern zu ihrem Haß getrieben hat. Während sie sich in den späteren Fassungen vor allem durch Rohheit und Brutalität auszeichnen (ohne daß ihre Unterdrückung durch den Adel erwähnt würde), sollte sich Götzens Rechtlichkeit und Redlichkeit, Unabhängigkeit und Überparteilichkeit um so leuchtender davon abheben. Daß Goethe in ihm die »Gestalt eines rohen, wohlmeinenden Selbsthelfers in wilder anarchischer Zeit«⁸⁸ erstehen lassen konnte, war nur durch wachsende Entfernung von der historischen Realität möglich. Der Gegensatz zwischen den Rechten des freien Ritterstandes, die Möser in seinem Aufsatz *Von dem Faustrecht* (1770) als »Kunstwerk des höchsten Stils« bewunderte, und der Einführung der abstrakten Normen des römischen Rechts, die den Prozeß der Territorialisierung für die mächtigen Fürsten beschleunigen helfen sollten, ist als Spiegelung von Verhältnissen im 18. Jahrhundert gedeutet worden: Der Handlungsspielraum des einzelnen wurde durch die absolutistische Herrschaft in ähnlicher Weise eingeschränkt. Das ausgehende Mittelalter, in das doch auch Hoffnung auf eine andere Zeit projiziert wurde, das zum Untergang verurteilte Rittertum und Götzens letzte, scheiternde Versuche, »Freiheit« zu bewahren, sind Zeichen der Ambivalenz des Stückes. Die fehlende rechte Hand des Titelhelden, seine Verstümmelung, wird zum Zeichen seiner Lebensunfähigkeit trotz aller Vitalität, trotz allen Handlungsreichtums und Mutes⁸⁹. Seine Handlungen sollen die ihm selbst abhanden kommende Identität stabilisieren – aber immer deutlicher zeigt ihm die Umwelt, wie wenig Autonomie des Handelns ihm geblieben ist. Die rebellischen, antihöfischen Reden der Freiheit, die Götz führt und die im 18. Jahrhundert sehr wohl auf gegenwärtige Verhältnisse bezogen wurden, sind im Gefängnis – als Versprechen wahrer Freiheit im Jenseits – bescheiden geworden.

Klinger läßt sein Schauspiel *Sturm und Drang* im Amerika der Befreiungskriege spielen, als wolle er seinen jugendlichen Protagonisten die Möglichkeit zu großen Handlungen eröffnen. Doch bleibt der Schauplatz völlig Hintergrund; zu »großen Taten großer Kerle«

fehlen auch hier die Anlässe. Das Jahr 1776 ist jedoch für den Sturm und Drang im Drama das bedeutendste – neun Schauspiele der Tendenz sind erschienen. An allen ließe sich die Diskrepanz zwischen der hochgespannten Erwartung der jungen Dramatiker und dem in ihren Stücken tatsächlich realisierten neuen Paradigma demonstrieren. *Sturm und Drang* ist kein Drama der Handlung, sondern der Affekte. Es wird mit folgenden Worten des Protagonisten Wild eingeleitet:

»Heyda! nun einmal in Tumult und Lermen, daß die Sinnen herumfahren wie Dach-Fahnen bey dem Sturm. Das wilde Geräusch hat mir schon so viel Wohlseyn entgegen gebrüllt, daß mir's würrklich ein wenig anfängt besser zu werden. So viel Hundert Meilen gereiset um dich in vergessenden Lermen zu bringen – Tolles Herz! du sollst mirs danken! Ha! tobe und spanne dich dann aus, labe dich im Wirrwarr! – Wie ists Euch?«

Das angesprochene Herz, das »tolle Herz«, soll sich in Tumult und Lärm austoben und laben. Das Bild der Wetterfahne, die Anakoluthe und Ellipsen bis zu der Frage, die den Dialog mit dem »Herzen« erweitert zum Gespräch mit La Feu und Blasius, enthalten die Tendenz des Stücks in Abbriviatur. In fünf Akten mit siebenunddreißig Szenen und zahlreichen Kontrasten (etwa Tag/Nacht, Haß/Liebe, Affektsturm/Schläfrigkeit) und kontrastierenden Parallelhandlungen werden die Antagonismen allmählich durch mehrere Anagnorisis-Szenen aufgehoben. Klinger läßt drei Paare ihre Liebe entdecken und zweimal die sich hassenden Kontrahenten aus Zerrissenheit zu Freundschaft und Harmonie finden. Zuneigung und Abneigung, Liebe und Haß trennen und verbinden die Personen dieses Stücks von- und miteinander. Ihr Unglück verstehen sie nur partiell als gesellschaftlich bedingt – Wild meldet sich freiwillig bei der Armee –, es kommt aus ihnen selbst. Es macht die Schwäche des Stückes aus, daß der Autor das Kalkül der kontrastierenden Affekte in mehreren Paaren zu offenkundig demonstriert – am Ende ist aller Haß begraben. Politische Fragen sind (wie meist im Sturm und Drang) moralische Fragen und lassen sich durch Wiederherstellung der Sympathetik zumindest scheinbar lösen. Doch fehlt es nicht an erstaunlichen Wendungen des Resignierens und der Verzweiflung, der Zerrissenheit und Verstörung, die auf Büchner vorausdeuten.

Konnte *Sturm und Drang* schon durch den Titel die Übermacht der affektiven Zustände verkünden und den oder die Protagonisten gerade durch das Prinzip der kontrastierenden Parallelhandlungen der Einmaligkeit berauben, das Typische im Individuellen zeigen, so ging Lenz in seinem Stück *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung. Eine Komödie* (anonym erschienen 1774, Uraufführung 1778) noch einen Schritt weiter: Der Titel ist nur noch ironisch zu verstehen; der Hofmeister Läufer ist sowenig Zentrum der Komödie wie die Privaterziehung. Läufer handelt kaum, er kann meist nur auf Zwänge reagieren. Die typischen Vater-Sohn-Gegensätze des Sturm und Drang, auf deren biblische Fundierung Albrecht Schöne hingewiesen hat, und die Entfaltung der Erziehungsproblematik sind sekundär angesichts der theatralischen Evokation der Lage junger Akademiker im schlechten Gesellschaftszustand der siebziger Jahre in Deutschland. Die Hauptakteure, die Lenz in der Liste der Personen nach Stand und Beruf aufführt, repräsentieren eine völlig unheroische Alltäglichkeit. Dem entspricht die offene Form, die Themen-, Szenen- und Ortsvielfalt. Ohne eine Zeiteinheit oder einen finalen Handlungsverlauf, ohne positiven Helden führt diese Komödie in fünfunddreißig Szenen mit rasantem Ortswechsel (siebzehn Schauplätze) die Verhältnisse bürgerlicher Intelligenz in Einzelbildern vor. Das Geld – meist als fehlendes

Die
Kindermörderinn
 ein
Trauerspiel.



II Aufzug pag 115

Leipzig,
 im Schwikert'schen Verlage.
 1776.

Die Titel-Illustration zeigt die Szene im sechsten Akt der »Kindermörderinn«, in der Evchen das Gesicht in Kissen verbirgt, da sie ihren Vater kommen sieht. Kurz zuvor hat sie ihr Kind mit einer Nadel getötet. Der Auftritt des Vaters ist um so darstellungswürdiger, als er seiner Tochter verzeihen und auch das Kind wie sein eigenes lieben will. Wie so oft im bürgerlichen Trauerspiel und im Drama des Sturm und Drang ist der Vater mitleidig und stellt schließlich väterliche Liebe und Nachsicht über die Konventionen der Gesellschaft. Die Requisiten eines bürgerlichen Interieurs sind auf der Bühne des Bildes versammelt: zwei Stühle, ein Tisch, ein Spiegel, das Bett, in dem Evchen sich und ihr totes Kind verbirgt. Aber auf diesen letzten Versuch einer Verbergung wird die völlige Entdeckung folgen. Der Vater erfährt alles, und Frau Marthan eilt zur Polizei, um den Kindesmord anzuzeigen.

– bestimmt die soziale Existenz fast aller Figuren. Der Hofmeister Läufer und der Dorfschullehrer Wenzeslaus sind beide so geknechtet, daß die Kastration des einen ihr Pendant in der Verinnerlichung der Misere beim andern findet. Der ironische Schluß – er kritisiert alle Personen der Komödie durch schönen Schein – zeigt, daß die Vernunft ohnmächtig ist, aber auch, daß es keine Alternative zu ihr gibt⁹⁰.

Für das bürgerliche Trauerspiel, aber besonders das Drama des Sturm und Drang ist das Motiv der »verführten Unschuld« zentral. Schon Lessing hatte gezeigt, daß Verführung die wahre Gewalt sei, gehe sie doch immer von den Mächtigen und Adligen aus. Lenz kehrte im Sinne seiner kritischen Darstellung von Bürgern und Adligen dies Verhältnis um –

Läufer verführt das adlige Fräulein, das aber, dank des ironischen Schlusses, sein Kind in die Ehe mit einem anderen einbringen kann. Wagner greift in *Die Kindermörderin* noch einmal auf das alte Muster zurück: Der adlige Offizier verführt die Tochter des Metzgers Humbrecht. Sie wartet vergeblich darauf, geheiratet zu werden, und tötet aus Verzweiflung ihr Kind. Noch breiter als Lenz – aber durch Verzicht auf den raschen Szenen- und Ortswechsel (Bordell, Haus Humbrechts und Haus der Frau Marthan) wesentlich stärker auf Einheit der Handlung mit erneuter Paralleltechnik bedacht – zeichnet Wagner mit Hilfe bedeutsamer Requisiten und markanter sprachlicher Charakterisierung (unter anderem Straßburger Dialekt) vier gesellschaftliche Gruppen: Die kleinbürgerliche Familie des Metzgers Humbrecht, die religiös-gelehrte Welt des Magisters, die Ordnungshüter der Stadt und die adligen Offiziere. Das gewählte Thema, der Kindesmord, wirkt geradezu als Katalysator, um gesellschaftliche Moral und Scheinmoral ebenso wie Gewaltverhältnisse zwischen den Klassen ans Licht zu bringen. Die sechs Akte dieses Stücks, an dessen Beginn die Verführung auf der Szene und an dessen Ende der Kindesmord auf der Szene demonstriert werden (wobei die Handlung gerade neun Monate währen soll), haben die Zeitgenossen außerordentlich provoziert. Selbst eine schwache Umarbeitung durch Karl Lessing wurde in Berlin 1777 nicht zur Aufführung freigegeben. Eine Neufassung Wagners wurde 1778 in Frankfurt, andernorts auch später noch mit Erfolg aufgeführt.

Auf Mitleid pochten diese Stücke nicht – sie forderten Erkenntnis der Lage, Einsicht. Ihre moralisch-didaktische Wirkung veranschlagten die Autoren selbstkritisch nicht gerade hoch. Sie wünschten sich eine Rezeption, die dem Produktionsvorgang entsprechen sollte: Erfassung eines »Ganzen«, ein Ergriffensein, Übersicht vom Standpunkt des Dichters aus. Die »dramatische Welt« und ihre »innere Form« sollte der Zuschauer mit dem Blick der Gottheit in die Welt wie der schaffende Dichter-Prometheus wahrnehmen⁹¹.

Lyrik des jungen Goethe

Der Leipziger Student Goethe machte sich mit den Grundlagen der Jurisprudenz und dem Standard der Rokokolyrik und Anakreontik vertraut. Es war die Dichtung gelehrter Konvention, geselligen Charakters, auf Pointen gerichtet; auch Lehrhaftigkeit und das Spiel mit Rollen wurden gepflegt. Eine begrenzte Zahl von Motiven erlaubte es jungen Poeten, falls sie talentiert waren, das Variationsspiel dieser Literatur rasch zu lernen. Das »Ich« oder die »Natur« blieben hinter den einmal vereinbarten Formeln verborgen; die Natur wurde erotisiert oder idyllisiert. Diese Poesie konnte, dank ihrer Konventionalität, noch mit einer überschaubaren Leserschaft rechnen.

Von Straßburg aus erschien Goethe das Leben in Leipzig allzu »abgezirkelt«. Nach der Begegnung mit Herder und angeregt durch den Volksliedton, durch Klopstock und Ossian, versuchte er, gegen die ihm lästig werdende lyrische Konvention anzuschreiben. Statt der rhetorischen Zierlichkeit der Rokoko-Sprache suchte er den Lakonismus, die alltagssprachliche Wendung. Dadurch wurde ihm eine individualisierte Redeweise möglich, die der Ausdehnung des eigenen Lebensanspruchs »ins Weite« entsprach. Seine neuen Gedichte waren Ausdruck eines gesteigerten Selbstgefühls. In der häufigen Vermittlung von Vergangenheit und Gegenwart und der Potenzierung verschiedener Rollen in einem Gedicht entstand eine Lyrik, die mit der Etikette »Erlebnislyrik« nicht zureichend umschrieben

wird. Vor allem zwei Möglichkeiten des Gedichts hat Goethe zu Beginn der siebziger Jahre entfaltet: das Lied (etwa in den Sesenheimer Liedern) und die hymnen- und odenartigen Gedichte in freien Rhythmen nach Pindars und Klopstocks Vorbild (*Wandrer's Sturmlied*, 1772; *Prometheus*, entstanden 1774, Erstdruck 1785). Wenn sich die Autoren des Sturm und Drang auch in erster Linie im Drama zu artikulieren versuchten und auch die Reflexion über diese Gattung bei weitem überwog, so war doch der Lyrik die breiteste Wirkung beschieden – romantische und nachromantische Lyrik baut auf den lyrischen Entdeckungen auf, die dem jungen Goethe zunächst in Straßburg, dann in Frankfurt gelangen. Das *Mayfest* gilt als eines der gelungensten Gedichte dieser Zeit:

I Wie herrlich leuchtet Mir die Natur! Wie glänzt die Sonne! Wie lacht die Flur!	IV O Lieb' o Liebe, So golden schön Wie Morgenwolken Auf ienen Höhn;	VII So liebt die Lerche Gesang und Luft, Und Morgenblumen Den Himmels Duft,
II Es dringen Blüten Aus iedem Zweig, Und tausend Stimmen Aus dem Gesträuch,	V Du seegnest herrlich Das frische Feld, Im Blütendampfe Die volle Welt.	VIII Wie ich dich liebe Mit warmem Blut, Die du mir Jugend Und Freud und Muth
III Und Freud und Wonne Aus ieder Brust. O Erd o Sonne O Glück o Lust!	VI O Mädchen Mädchen Wie lieb' ich Dich! Wie blinkt dein Auge! Wie liebst du mich!	IX Zu neuen Liedern Und Tänzen giebst! Sey ewig glücklich Wie du mich liebst! ⁹²

Das 1771 entstandene Gedicht – später erhielt es den Titel *Mailied* – evoziert und vollzieht eine Erfahrung von Natur, Liebe und Schreiben, die in solcher Sprache und Fügung bislang unerhört war. Mit wenigen Vokabeln und der Nutzung der verschiedenen Funktionen des »wie«, mit wiederholten Vergleichen, zahlreichen Rückverweisen und Korrespondenzen innerhalb des Gesamttextes entwickelt Goethe das Gedicht als Gewebe aus Naturevokation, der ihr entsprechenden Empfindung der Liebe bis zur Anrede an das Mädchen. Es verhält sich zu dem sprechenden Ich wie die Natur: Die ganze Natur ist von Liebe erfüllt. In den Strophen VII bis IX wird diese Liebe selbst zum Thema und durch den Naturvergleich in den vorausgehenden Kontext eingebunden. Angestrebt ist zwar ein Gleichmaß von Liebe und Geliebtwerden. Doch ist das Mädchen (wie in vielen Sesenheimer Liedern) stumm – Muse, die diesem männlichen Ich Jugend, Freude und Mut zu neuen Liedern schenkt. Ist nicht dies Ich am meisten beschenkt, erscheint diese Liebe nicht wie ein »Naturverhältnis«, in dem Treue und Verantwortung unbekannt sind?⁹³ Jedenfalls klingt das Sprechen von Liebe durch das kunstvolle Vergleichen mit der Natur in aller Knappheit neu und eröffnet in der Lyrik bisher nicht formulierte Dimensionen eines Ich-Du-Verhältnisses.

Während sich in den Liedern das lyrische Subjekt in Natur und Liebe erweitert und in der individuellen Perspektive doch schon ein Ganzes wahrnimmt, nehmen die Hymnen und Oden einen menscheitsgeschichtlichen Aspekt auf, der sich durch mythische Bilder und Gestalten versinnlichen läßt. In *Prometheus*, dem mythischen Prototyp der Genialität, verbinden sich zahlreiche Interessen der Zeit. Als Licht- und Feuerbringer ist er auch

Aufklärer. Die Gewalttätigkeit des Feuerraubs steht für eine revolutionäre Haltung. Als Bildhauer, Schöpfer des Menschengeschlechts und Förderer seiner Kultur repräsentiert er in einem kaum überbietbaren Maße die schöpferischen und selbstschöpferischen Fähigkeiten des Menschen. Die geistesgeschichtliche Deutung der *Prometheus*-Ode hat in ihr vorwiegend die Verkörperung eines pantheistischen Weltgefühls (Spinoza) und den Kampf um die metaphysische Freiheit des Menschen gesehen. Marxistische Interpreten verstehen die Ode und das *Prometheus*-Fragment als Manifestationen einer »geistigen« Emanzipation des Bürgers in einer gesellschaftlichen Lage, die eine politische Emanzipation zum Citoyen verhindere.

Der übersichtlich gegliederte Text der Ode in freien Rhythmen bringt durch eine erneute Vermittlung von Gegenwart und Vergangenheit das Ich in Übereinstimmung mit Prometheus. Nach der Anrede an Zeus, in welcher dessen Schwäche offenbar wird, spricht das Ich das eigene Herz an: »Hast du's nicht alles selbst vollendet/Heilig glühend Herz?« Die Absonderung von den Göttern, das »dulddende Widerstreben« gegenüber der Obergewalt läßt erneut einen »Selbsthelfer« erstehen, der von seiner Werkstatt aus eine Welt bevölkert. Mit den Worten »Hier sitz ich forme Menschen/Nach meinem Bilde« kündigt sich die Ausdehnung dieser Selbstvollendung auf ein neues Geschlecht an. Von der Strafe, die von den Göttern über Prometheus verhängt wurde, ist nicht die Rede. Eine Lektüre des Gedichts aus der Perspektive der »Dialektik der Aufklärung« wird das böse Ende heute allerdings nicht vergessen wollen.

Lyrik des »Göttinger Hain«

Die Universität Göttingen galt in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts als modernste und attraktivste in Deutschland. Sie hatte sowohl in den Naturwissenschaften als auch in der Geschichtswissenschaft und Theologie bedeutende Gelehrte aufzuweisen. Ihre Bibliothek war wohl die beste in Europa.

Der Freundschafts- und Dichterbund, den am 12. September 1772 unter anderem Miller, Hahn, Hölty und Voß in einem Eichengrund in der Nähe von Göttingen gründeten, schien wenig in diese akademische Atmosphäre zu passen. Nicht nur Lichtenberg machte sich über die »Nonsenssänger« lustig. Aber der Bund, dem bis zu seiner Auflösung im Jahre 1775 auch die beiden Grafen Stolberg, ihr Freund Karl Friedrich Cramer, Christian Hieronymus Esmarch und Johann Anton Leisewitz angehörten, war die konsistenteste Gruppe junger Autoren in der Phase des Sturm und Drang überhaupt. Sie waren fast alle Studenten – die Theologen überwogen zeitweise –, verstanden den »Bund« unter Einschluß religiöser Bedeutungen als Zusammenschluß von Freien und Gleichberechtigten. Im Gegensatz zu den Göttinger Studentenorden und Maurerlogen legte der Hainbund keinen Wert auf Geheimhaltung. Für die Bundesfeiern und Zusammenkünfte gab es ein festes Ritual; Bundesbuch und Bundesstube gehörten dazu. Das Zusammengehörigkeitsgefühl seiner Mitglieder verdankte sich einem schwärmerischen Freundschaftskult und gemeinsamen poetischen Prinzipien und wurde verstärkt durch die Anerkennung Klopstocks als »Zentralsonne«. Nach dessen Ode *Der Hügel und der Hain* (1767) hatte man sich benannt.

Nach außen trat der Bund durch den »Göttinger Musenalmanach« in Erscheinung. Nach französischem Vorbild wurde er zuerst 1770 von Boie und Gotter herausgebracht. Der »Göttinger Musenalmanach auf das Jahr 1774« brachte der neuen Lyrik – nicht nur der

Göttinger – den Durchbruch. Er enthielt Gedichte von etwa dreißig Beiträgern, darunter Klopstock, Goethe, Bürger, Herder und Claudius. Der berühmteste Text des Bandes ist Bürgers Ballade *Lenore*. Das Wir-Gefühl der Hainbündler spiegelt sich in einer großen Zahl von Widmungsgedichten: Miller war in diesem Genre besonders produktiv und wurde auch häufig angedichtet. Aber auch Stolberg, Voß, Hahn, Boie, Esmarch und Hölty widmeten sich zahlreiche Gedichte. Auf Klopstock bezogen sich eher poetologische Texte der Göttinger Poesie.

In ihrer Lyrik hatten die Hainbündler zunächst – wie alle Poeten ihrer Generation – die Formen und Motive der Anacreontik erprobt. Wenige Monate nach Gründung des Bundes wurde Klopstock zu ihrem einzigen Muster. Doch gab es auch das Vorbild des »Volkstones«, wie ihn Bürger feierte, und das englische Vorbild der Ballade (Percy). Thomas Grays *Elegy Written in a Country Church-Yard* (Elegie, geschrieben auf einem ländlichen Friedhof, 1751) erschien in Gotters Übersetzung unter dem Titel *Elegie. Auf einem Dorfkirchhofe geschrieben* im »Göttinger Musenalmanach auf das Jahr 1771«. Nicht geringzuschätzen ist die Nachbildung des Minnesangs. Besonders »Minnehold« Miller schrieb eine Reihe von Liedern in Anlehnung an Walther von der Vogelweide und andere Minnesänger.

Die Mittelalterbegeisterung führte zur Ablösung der griechischen Mythologie durch germanische »Bardenmythologie«. Ein abstrakter Tyrannenhaß und die Rede von »Sklavenfesseln« verband sich mit der für den Sturm und Drang typischen Ablehnung des »welschen« Nachbarlandes, Voltaires, Wielands und Friedrichs II. Zu den gängigen lyrischen Sujets wie Natur, Wald, Mond, Jahreszeiten und Liebe traten nun zahlreiche »Deutsche Lieder«. Die Deutschtümelei gehört gewiß nicht zu den herausragenden Leistungen der Bündler. Aber die durch den Bund institutionalisierte Gemeinsamkeit der literarischen Bemühungen, die intensive Diskussion einzelner Gedichte von Mitgliedern und anderen Autoren förderte die Vielfalt lyrischer Formen. Unter den bewährten pflegte man besonders die Ode, die Elegie, die Idylle und Hymne bis hin zu Hexameter- und Prosa-Hymnen. Von den neuen Formen erwiesen sich die Ballade und das Lied als die fruchtbarsten. Die erstrebte Volkstümlichkeit (Bürger, Miller, Hölty) war wirkungsvoller als die gelegentlich sozialkritischen Texte (Voß). Durch Vertonung sind manche Lieder gleichsam zu Volksliedern geworden, deren Biederkeit und bürgerliches Ethos bis in das 20. Jahrhundert hinein geschätzt wurden, so zum Beispiel Millers *Zufriedenheit* (»Was frag ich viel nach Geld und Gut«, 1776), Höltys *Der alte Landmann an seinen Sohn* (»Üb immer Treu und Redlichkeit«, 1774(?)) und Overbecks *Fritzchen an den Mai* (»Komm, lieber Mai, und mache/Die Bäume wieder grün«, 1776).

In der Beschränkung auf eine Gattung, die Lyrik, haben die Mitglieder des Hainbundes als Gruppe im Sturm und Drang gemeinsam mehr erreichen können als die Autoren der Straßburger und Frankfurter Zirkel, die sich auch schneller auflösten.

Roman und Erzählung im Sturm und Drang

Innerhalb der einzelnen Gattungen fanden Veränderungen vorhandener Schemata in unterschiedlicher Intensität statt – die fiktionale Prosa blieb zumindest im formalen Bereich weitgehend traditionell. Meist knüpften die jungen Autoren an die damals modernste, durch Rousseaus *Nouvelle Héloïse* (1761) wie zuvor durch Richardson empfohlene Form des Briefromans an, ließ sich doch mit ihrer Hilfe eine »innere Geschichte« am besten

entfalten. Doch verlangte der Versuch, auch im Roman das »große Ich« darzustellen, Abweichungen von der Norm des Briefromans: Der »große Kerl« kann nicht in gewohnter Weise mit anderen »korrespondieren« – als Außenseiter wird er sich seiner schwierigen Kommunikationssituation inne und schließt sich im Extremfall (*Werther*, *Allwill*) aus dem Kreis sympathetischer Kommunikation aus.

Die Überzeugungskraft der *Leiden des jungen Werthers* beruht nicht zuletzt darauf, daß Goethe auf die Polyperspektive des Richardson-Modells verzichtet. Neben den Möglichkeiten des Herausgebers (Vorrede, Anmerkungen) setzt er alle Mittel der Leserlenkung ein, um die innere Geschichte eines Individuums zur empfindsamen Lektüre werden zu lassen. Appelle an bestimmte Reaktionen, die Empfehlung des Buchs als Trost und Freund sind in der Literatur der siebziger Jahre ein Novum. Die Topoi der moralischen Zärtlichkeit und Empfindsamkeit finden sich über den ganzen Text verteilt; literarische Titel ermöglichen eine verkürzte emotionale Verständigung zwischen Lotte und Werther. Im Gegensatz zu den Romanen empfindsamer Tradition, die sich auf Prüfungssituationen für die Tugend konzentrieren, drängt Goethe die Empfindsamkeit als »Fähigkeit sittliche Empfindungen zu haben«⁹⁴ zurück. Werthers Herz, sein »einziger Stolz«, die Quelle »aller Kraft, aller Seligkeit und alles Elendes«, widerspricht als »schauderndes«, aus sich selbst brausendes und stürmisches affektives Zentrum der konventionellen Regulierung der Affekte.

Die Befreiung des »Herzens« von der Sozialisationsnorm macht aber auch seine Ambivalenz aus. Der Versuch, mit dem »vollen, warmen Gefühl« die ganze Natur zu umfassen, scheitert so schnell wie der affektive Selbstgenuß – die Natur wird zum »lackierten Bildchen«, die »eigentliche Gewißheit« des Daseins geht verloren. Der Plan für ein neues Leben, das Gegenwärtige zu genießen, das Vergangene vergangen sein zu lassen, läßt sich nicht realisieren. Die Gegenwart erweist sich als verzehrende Macht, so daß die anfangs kritisierte Einbildungskraft nun zum göttlichen Geschenk erhoben wird, da nur sie die Fülle vergangener Empfindung bewahren kann. Stets wird die »Fülle des Herzens« gesucht, um alle Kräfte und Fähigkeiten des Subjekts ohne Einengung zu entfalten. Natur, Kunst und zuvörderst die Liebe zu Lotte sind die Bereiche solcher Erfahrung. Nur in Lotte sieht Werther seine Existenz noch begründet und kann sich doch eine gewisse Egozentrik seiner Liebe nicht verhehlen. Die Sexualität wird empfindsam sublimiert und bricht in der Abschiedsszene um so »wütender« durch.

Werthers Bemühungen, die Einengung des Herzens zu sprengen, treffen allenthalben auf »Einschränkung«. Mit dem häufig verwandten Begriff wird Arbeit als bloße Bedürfnisbefriedigung und Beschaffung des Lebensnotwendigen denunziert. »Subordination« ist Werther ein Greuel. Die Standesunterschiede im Absolutismus erkennt er an. Dennoch spricht er von den »fatalen« und »wunderbaren« »bürgerlichen Verhältnissen«, wobei für »bürgerlich« heute »gesellschaftlich« stehen müßte. Werther ist kein Revolutionär oder Sprecher eines in sich ja keineswegs konsistenten Bürgertums. Seine Kritik am »glänzenden Elend« des Adels und des Hofes, sein »Verdruß« in der »noblen Gesellschaft« des Grafen von C. richten sich gegen Formen spezieller Beschränkung. Häufig bekundet Werther seine Liebe zum »Pöbel« oder zum »gemeinen Volk«. Aber er ist weit davon entfernt, einen Gedanken zur Veränderung der Verhältnisse zu formulieren. Seine Gesellschaftskritik ist rousseauistisch, nur dem Schein nach radikal.

Exzesse des Gefühls, die ihm Lotte vorwirft, sind nur metaphorisch als »Rebellion« zu deuten. Werther beruft sich auf das Ausnahmerecht »außerordentlicher Menschen«, bleibt aber die Auskunft darüber schuldig, was er außer der Pflege seines »Herzens« und seiner

»wachsenden Leidenschaft« Großes vollbracht habe. So erscheint die Selbsttötung als letzter Versuch, den Widerspruch von Natur und Zivilisation – als Zentralübel aller Entfremdung – aufzuheben, die »Einschränkung« zu durchbrechen. Die unterlegte Folie der Passion Christi verdeutlicht immerhin Werthers Einsicht in die Unmöglichkeit, einen Opfertod zu sterben. Er stirbt für sich; kein religiöser Trost hat ihn begleitet⁹⁵. Selten hat ein Roman so verschiedenartige Reaktionen provoziert wie der *Werther*. Sie reichen von der völligen Identifikation bis hin zum Verbot des Buches.

Während fast alle Wertheriaden Goethes Roman nur von weitem nacheiferten, dürfen Friedrich Heinrich Jacobis Romane als originelle und zugleich kritische Beiträge zur *Werther*-Rezeption gelten. Jacobi komponierte seinen Briefroman *Eduard Allwills Papiere* (1776) noch einmal polyperspektivisch. Das Vorbild der *Nouvelle Héloïse* ist spürbar. Wie bei Rousseau herrscht Seelenverwandtschaft in einem Zirkel von Verwandten und Freunden – deren Denken, Empfinden und Ausdruck werden immer mehr eins. Eduard, der Protagonist mit dem sprechenden Genie-Namen, gilt als »Besessener«, »unbändiger Mensch« und »zweifaches Wesen«. In seiner Kritik an Konventionen beruft er sich wie Werther auf die Gewißheit seines Herzens; Entfaltung aller Fähigkeiten garantiere die Natur. Der Forderung nach »sincérité« (Aufrichtigkeit) bei Rousseau vergleichbar, ist die erhabenste Tugend für Allwill die »durchgängige Wahrhaftigkeit«. Im letzten Brief des Romans kritisiert Allwills Freundin seine Position. Er empfinde Empfindungen, statt zu handeln. Sie fordert den Ausgleich von »Kopf und Herz« und verteidigt die Empfindsamkeit gegen die Prahlerei mit einem Libertinismus des Herzens. Die Beachtung von Verhaltensnormen ist für sie unverzichtbar – wer nur auf das Herz vertraut, verwildert.

Der Roman *Eduard Allwills Papiere* zeigt eine empfindsame Gesellschaft gut situierter Bürger und Adliger. Der Hofbeamte, Titelfigur von Jacobis zweitem Roman *Woldemar* (1779), wird in eine Familie begüterter Kaufleute eingeführt. Erneut wird ein sympathetischer Zirkel von Verwandten und Freunden vorgestellt, die alle durch Liebe verbunden sind; erneut ist der Charakter der Hauptfigur »außer der gemeinen Ordnung«. Woldemar und Henriette erproben eine grenzenlose Seelenfreundschaft, die bisweilen durch Mißverständnisse gefährdet ist. In diesem auktorial erzählten Roman wird noch einmal die Frage gestellt, ob der außerordentliche Mensch des Sturm und Drang lebensfähig sei. Woldemar hat outrierte Vorstellungen von Freundschaft und Kommunikation überhaupt. Ihm selbst, nicht der »Seelenfamilie«, wird es zugeschrieben, wenn er als eine »Seltenheit aus der Naturgeschichte« (so der Untertitel) erscheint.

Den 1776 entstandenen Roman *Der Waldbruder* – wieder ein Briefroman – deklariert Lenz ausdrücklich als Pendant zu *Werther*. Der »Held« Herz, der sich in die Mooshütte im Odenwald geflüchtet hat, um seiner unglücklichen Liebe zu einer Gräfin Stella nachzuhängen, nimmt wie Werther die Freiheit der individuellen Entfaltung für sich in Anspruch. Herz akzeptiert schließlich eine Stelle beim Militär, nachdem ihn Freunde ironisch von seiner Liebesmelancholie geheilt haben. Selbstmord wäre für ihn wegen religiöser Bedenken keine Lösung gewesen.

Johann Martin Millers berühmtester Roman, *Siegwart. Eine Klostersgeschichte* (1776), ist lange als *Werther*-Nachahmung mißverstanden worden. Es gibt gewiß gemeinsame Motive. Doch überwiegen die Abweichungen vom Modell-Roman der Epoche, wie ja auch der Hainbündler Miller keineswegs ein Imitator Goethescher Lyrik war, sondern eigene Wege zu gehen suchte. Unter den hier besprochenen Texten ist *Siegwart* der konservativste. Da der Briefroman nur beschränkte Möglichkeiten bietet, den Leser zu beeinflussen, wählte

Miller für seine empfindsame Geschichte einen auktorialen Erzähler, der stark wertend und moralisierend agiert. Viele Stileigentümlichkeiten des weltlichen Erbauungsbuchs sind aus theologischen Erwägungen des Autors zu erklären. Überdies wollte er speziell für ein süddeutsches Publikum schreiben, das im Hinblick auf Romanlektüre einigen Nachholbedarf hatte. Miller sucht nicht die Distanz schaffende ästhetische Fiktion, sondern will durch Rührung die affektive und moralische Identifikation des Lesers mit dem oder den positiven Helden herbeiführen. Siegwarts Stationen zwischen Liebes- und Klosterleidenschaft führen zwar auch zu exzessiven Gefühlsausbrüchen. Der Erzähler vermag daraus jedoch keine Folgerungen für die Differenzierung der Figuren zu ziehen. Sie schwanken zwischen Typ und Person, wie sich der Roman selbst zunächst eher zu einem »Sittengemälde« entwickelt und erst gegen Ende mehr romaneske Züge gewinnt. Die Erzählweise Millers ist in vielen Bereichen dem Romanstandard vor 1774 verpflichtet.

Die Autoren, die den Sturm und Drang voranzutreiben versuchten, haben zweifellos in den Prosaschriften die zentrale Thematik der neuen Literatur vorgestellt und, wie es Jacobis Romane zeigen, auch kritisch diskutiert. Den neuen Sujets entsprach jedoch kaum eine formale Innovation – der *Werther* ist auch in dieser Hinsicht die große Ausnahme. Klingers schon erwähnter *Plimplaplasko* ist eine nicht immer luzide Satire auf die Illusionen des Genies. Wagner veröffentlichte 1776 den heute nahezu verschollenen Roman *Leben und Tod Sebastian Silligs*, der bereits durch den Titel die Anlehnung an Sternes *Tristram Shandy* (1759–1767) verrät. Das Buch sei für kleinbürgerliche Leser bestimmt, an die bisher kaum ein Autor gedacht habe. Die sozialkritischen Implikationen von Wagners Dramatik treten in dieser Funktionsbestimmung seines Erzählens zutage. Bei einem kleinbürgerlich-bäuerlichen Personal wäre Empfindsamkeit fehl am Platz. Im Sinne des Sturm und Drang sollte der Held im zweiten Band handelnd gezeigt werden – er ist nicht erschienen. Wagners Roman verarbeitet Erfahrungen des Autors als Hofmeister in Saarbrücken. Dabei lernte er aus der Perspektive eines hohen Beamten, dessen Sekretär er gleichzeitig war, die Verhältnisse in einem deutschen Duodezfürstentum bis ins Detail kennen. Davon profitiert seine Kritik an solchen Verhältnissen. Wagner näherte sich im Roman der Volks-Programmatik Bürgers.

Die bedeutenden autobiographischen Schriften der späten siebziger und achtziger Jahre werden gelegentlich noch mit dem Sturm und Drang in Verbindung gebracht⁹⁶, obwohl gravierende Unterschiede in wesentlichen Bereichen bei Jung-Stilling oder die Tatsache nicht vorhandener direkter Verbindung mit den Zirkeln der Tendenz unbestritten sind. *Johann Heinrich Jung's, genannt Stilling Lebensgeschichte* (1777), Moritz' *Anton Reiser*, Heines *Ardinghello* oder Bräkers *Lebensgeschichte und natürliche Ebentheuer des Armen Mannes im Tockenburg* (1789) gehören bereits in andere Kontexte, wenn sie auch ihre partielle Inspiration durch den Sturm und Drang nicht verleugnen. Lichtenbergs und Mercks Forderung an die jungen Autoren, Beobachtung und Anschauung statt der immer abstrakter werdenden Subjektivität der Empfindungen zu pflegen, haben diese Autoren teilweise mit außerordentlichem Erfolg erfüllt.



Wilst du dein Maul halten? wilst
das Violoncello am Hirnkasten wif-
sen? Kabale und Liebe.
I. Aufz. 2. Auftr.



Mir vertraue dich. Ich will mich
zwischen dich und das Schick-
sal werfen. I. Aufz. 4. Auftr.



Ich liebe Mylady — Liebe
ein bürgerliches Mädchen.
II. Aufz. 3. Auftr.

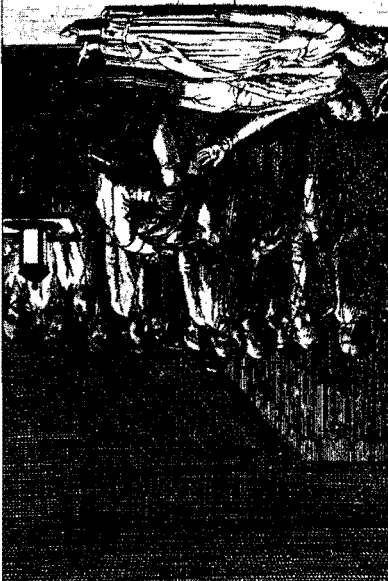


Wem der Teufel ein Ey in die
Wirtschaft gelegt hat, dem wird
eine hübsche Tochter geboren.
II. Aufz. 4. Auftr.

Tochter! Tochter! gib acht daß du Got-
tes nicht spottest, wenn du seiner an mei-
nem von Nothen kage.
11. Aufz. 1. Aufz.



Hyäthopf und Schöpfer verlassen
mich, soll kein Bölic mehr zu mei-
ner Engnickung fallen?
11. Aufz. 1. Aufz.



Ohrfeig um Ohrfeig — das ist so
Tax bey uns — Stalten zu Stra-
den.
11. Aufz. 6. Aufz.



Och verpfeck euch meine guten,
Lebe wohl. Lebe ewig wohl.
11. Aufz. 9. Aufz.



Literaturhinweise

- Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680 – 1789. Hg. v. R. Grimminger. München, Wien 1980.
- G. G. Gervinus: Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen. Vierter Theil: Von Gottsched's Zeiten bis zu Göthe's Jugend. Leipzig ²1843.
- H. Hettner: Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert. Bd. 2. Textrevision v. G. Erler. Berlin 1961.
- W. Hinck (Hg.): Sturm und Drang. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch. Kronberg/Ts. 1978.
- A. Huyssen: Drama des Sturm und Drang. Kommentar zu einer Epoche. München 1980.
- G. Kaiser: Von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang 1730 – 1785. Gütersloh 1966.
- Ders.: Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang. München ²1976.
- H. Kindermann: Durchbruch der Seele. Literarhistorische Studie über die Anfänge der »Deutschen Bewegung« vom Pietismus zur Romantik. Danzig 1928.
- A. Köster: Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit. Fünf Kapitel aus der Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts mit einem Anhang: Die allgemeinen Tendenzen der Geniebewegung. Heidelberg 1925.
- H. A. Korff: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. Teil I: Sturm und Drang. Darmstadt ¹⁰1977.
- H. Nohl: Die deutsche Bewegung. Vorlesungen und Aufsätze zur Geistesgeschichte von 1770 – 1830. Hg. v. O. F. Bollnow u. F. Rodi. Göttingen 1970.
- R. Pascal: Der Sturm und Drang. Stuttgart ²1977.
- F. J. Schneider: Die deutsche Dichtung der Geniezeit. Stuttgart 1952.
- Sturm und Drang, Klassik, Romantik. Texte und Zeugnisse. Hg. v. H.-E. Hass. 2 Bde. München 1966.
- Sturm und Drang. Weltanschauliche und ästhetische Schriften. Hg. v. P. Müller. 2 Bde. Berlin, Weimar 1978.
- H. Thomke: Sturm und Drang. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 4. Berlin, New York ²1980. S. 278 – 296.
- Zwischen Absolutismus und Aufklärung: Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang 1740 – 1786. Hg. v. R.-R. Wuthenow. Reinbek bei Hamburg 1980.



Chodowiecki hat zu Schillers »Kabale und Liebe« (1784) eine Serie von Kupfern geliefert, die bedeutende Szenen dieses Stückes (das nicht unmittelbar zur Sturm- und Drang-Dramatik gehört) außerordentlich prägnant vorstellen. Er realisierte die Forderungen, die Lichtenberg in seinem »Vorschlag zu einem Orbis Pictus für deutsche dramatische Schriftsteller, Romanen-Dichter und Schauspieler« (1780) stellte. Das Werk sollte bei verschiedenen Ständen im menschlichen Leben zeigen, worauf zu achten sei. Auch bei diesen Kupfern gilt den Dienern und dem kleinbürgerlichen Musiker Miller, einem Pendant zum Metzger Humbrecht in der »Kindermörderin«, die besondere Aufmerksamkeit. Wie die Figuren ihren Hut halten oder tragen, wie sie sich verbeugen oder schweigend jemandem zuhören, verrät eine scharfe Beobachtungsgabe. Es ist zu befürchten, daß die Schauspieler, die dieses Stück aufführten, nicht über die körperliche Beredsamkeit verfügten, mit welcher Chodowiecki seine Figuren ausstattete. Kleidung, Körperstellung und Mimik werden hier auch für die Zeichnung sozialer Unterschiede eingesetzt.

Anmerkungen

- 1 Aus: Fragmente einer Lebensgeschichte aus den Jahren 1775 bis 1780. In: Olla Potrida. 1. Stück. 1785. S. 106.
- 2 Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Hg. v. E. Trunz. Bd. 9. Hamburg ⁵1964. S. 490.
- 3 G. G. Gervinus: Geschichte der poetischen National-Literatur. Vierter Theil. S. 413, 7, 10; H. Hettner: Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 2. S. 14, 7, 15.
- 4 W. Scherer: Geschichte der Deutschen Literatur. Vollständige Textausgabe. Berlin o. J. S. 550.
- 5 Vgl. H. Nohl: Die deutsche Bewegung. S. 10 f., 91; H. Kindermann: Durchbruch der Seele. S. 12.
- 6 H. A. Korff: Geist der Goethezeit. I. Teil. S. 99 f.
- 7 G. Kaiser: Von der Aufklärung bis zum Sturm und Drang. S. 74; ders.: Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang. S. 176.
- 8 W. Hinck (Hg.): Sturm und Drang. S. IX, 1 f.
- 9 Sturm und Drang. Hg. v. P. Müller. Bd. 1. S. XVI, XXI f.
- 10 A. Köster: Die deutsche Literatur der Aufklärungszeit. S. 237 f.
- 11 F. J. Schneider: Die deutsche Dichtung der Geniezeit.
- 12 R. Pascal: Der Sturm und Drang. S. 7.
- 13 Sturm und Drang. Hg. v. P. Müller. Bd. 1. S. XXII, XXVII.
- 14 A. Huyssen: Drama des Sturm und Drang. S. 15 ff., 19.
- 15 H. Thomke: Sturm und Drang. S. 279 f.
- 16 In der »Litteratur- und Theater-Zeitung« Nr. 33 (Berlin, den 12. August 1780) erschien S. 528 die Notiz »Todesfall«.
- 17 R. Quabius (Generationsverhältnisse im Sturm und Drang. Köln, Wien 1976) verliert über die historischen Bedingungen kein Wort.
- 18 Vgl. O. Dann: Epoche - sozialgeschichtlicher Abriß. In: Zwischen Absolutismus und Aufklärung. Hg. v. R.-R. Wuthenow. S. 12 - 26.
- 19 Ebda. S. 26.
- 20 Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 9, S. 416.
- 21 Vgl. H. Stolpe: Die Auffassung des jungen Herder vom Mittelalter. Ein Beitrag zur Geschichte der Aufklärung. Weimar 1955. S. 228 - 332.
- 22 Zur Kritik an dieser These vgl. auch A. Huyssen: Drama des Sturm und Drang. S. 34 ff.
- 23 Vgl. G. Mattenklott: Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang. Stuttgart 1968. S. 57, 81.
- 24 Vgl. W. Lepenies: Melancholie und Gesellschaft. Frankfurt/Main 1969. S. 79 ff., 200.
- 25 Vgl. H.-J. Schings: Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1977. S. 7 ff.
- 26 Vgl. O. Dann: Die Leseesellschaften des 18. Jahrhunderts und der gesellschaftliche Aufbruch des deutschen Bürgertums. In: Buch und Leser. Hg. v. H. G. Göpfert. Hamburg 1977. S. 160 ff., 178, 185 ff.
- 27 Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 9, S. 373.
- 28 Ebda. S. 483. Die zitierten Verse stehen im »Urfaust« (V. 197 f.).
- 29 J. H. Jung-Stilling: Lebensgeschichte. Vollständige Ausgabe, mit Anmerkungen hg. v. G. A. Benrath. Darmstadt 1976. S. 263 f.
- 30 Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 9. S. 402.
- 31 Ebda. S. 409.
- 32 Ebda. S. 451.
- 33 Ebda. S. 495.
- 34 Jung-Stilling: Lebensgeschichte. S. 285.
- 35 Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 9. S. 482, 486 f., 490, 492, 494.
- 36 Der Teutsche Merkur, November 1774. Zitiert nach: P. Müller (Hg.): Der junge Goethe im zeitgenössischen Urteil. Berlin 1969. S. 57.

- 37 Vgl. J. Froitzheim: Zu Strassburgs Sturm- und Drangperiode 1770–1776. Urkundliche Forschungen . . . Straßburg 1888. S. 12 ff.; E. Genton: La Vie et les Opinions de Heinrich Leopold Wagner (1747–1779). Frankfurt/Main, Bern, Cirencester 1981. S. 21 ff.
- 38 Vgl. J. Froitzheim: Zu Strassburgs Sturm- und Drangperiode. S. 47; Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 9. S. 415.
- 39 Frankfurter Gelehrte Anzeigen vom Jahr 1772. Hg. v. B. Seuffert mit einer Einleitung v. W. Scherer. Heilbronn 1883. S. 3 (auch im folgenden zitierte Ausgabe).
- 40 Vgl. H. Bräuning-Oktavio: Herausgeber und Mitarbeiter der Frankfurter Gelehrten Anzeigen 1772. Tübingen 1966. S. 259 ff.
- 41 Briefe an Johann Heinrich Merck. Hg. v. K. Wagner. Darmstadt 1835. S. 37. Zitiert nach Bräuning-Oktavio. S. 73.
- 42 Frankfurter Gelehrte Anzeigen vom Jahr 1772. Nr. 22 vom 17. März 1772. S. 144.
- 43 Ebda. Nr. 18 vom 3. März 1772. S. 118 f., 121. – Mit »Pennylaß« ist »Peter Pennyless Empfindsame Gedanken bey verschiedenen Vorfällen. Leipzig 1770« gemeint, mit »Morgenländische Radices« der Begriff der Sprachlehre »Stammsilbe«, mit »tironische Noten« die altrömische Kurzschrift nach dem römischen Grammatiker Tiro.
- 44 Ebda. Nr. 12 vom 11. Februar 1772. S. 75 f., 80.
- 45 Aus Mercks erstem Programm für die »Frankfurter Gelehrten Anzeigen«. Zitiert nach: H. Bräuning-Oktavio. S. 77.
- 46 Frankfurter Gelehrte Anzeigen vom Jahr 1772. Nr. 104 vom 29. Dezember 1772. S. 689 f.
- 47 Zitiert nach: H. Bräuning-Oktavio. S. 506. Vgl. die Übersicht über das Urteil der Zeitgenossen: S. 499 ff.
- 48 Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 10. Hamburg 1966. S. 430.
- 49 J. M. R. Lenz: Werke und Schriften. Bd. 2. Hg. v. B. Titel und H. Haug. Stuttgart 1967. S. 266.
- 50 Ebda. S. 273.
- 51 Ebda. S. 276. Vgl. den Überblick von W. Rieck: Literatursatire im Sturm und Drang. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Pädagogischen Hochschule Potsdam 13 (1969), S. 545–556.
- 52 Vgl. W. Milch: Christoph Kaufmann. Frauenfeld, Leipzig 1932. S. 70, 14, 65 f.
- 53 Ebda. S. 15.
- 54 Zitiert nach: Ebda. S. 39.
- 55 Ebda. S. 69.
- 56 Miller an (Philipp Christoph) Kayser. Zitiert nach: Sturm und Drang. Hg. v. H.-E. Hass. Bd. 2. S. 1719.
- 57 J. K. Lavater: Physiognomische Fragmente. Leipzig/Winterthur 1775–78. VI. Abschnitt. XII. Fragment. S. 158–161. Vgl. W. Milch: Christoph Kaufmann. S. 49 ff.
- 58 F. M. Klinger: Plimplaplasko. Der hohe Geist. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1780. Mit einem Nachwort v. P. Pfaff. Heidelberg 1966. Vgl. bes. S. 42 ff., 48 ff.
- 59 Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 9. S. 558; Herder an Caroline, 1. Mai 1771. Zitiert nach: Herders Briefwechsel mit Caroline Flachsland. Hg. v. H. Schauer. Bd. 1. Weimar 1926. S. 189.
- 60 Goethes Werke. Ebda.
- 61 Vgl. R. M. G. Nickisch: Die Stilprinzipien in den deutschen Briefstellern des 17. und 18. Jahrhunderts. Mit einer Bibliographie zur Briefschreiblehre (1474–1800). Göttingen 1969. S. 194, 234; R. Brockmeyer: Geschichte des Briefes von Gottsched bis zum Sturm und Drang. Diss. Münster 1959.
- 62 J. G. Herder: Journal meiner Reise im Jahr 1769. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. K. Mommsen unter Mitarbeit v. M. Mommsen und G. Wackerl. Stuttgart 1976. S. 7, 9, 12.
- 63 Ebda. S. 9.
- 64 Ebda. S. 150; vgl. S. 139 ff., 145.
- 65 Ebda. S. 12, 132, 46.
- 66 Ebda. S. 10, 35, 42, 33, 144.

- 67 Ebda. S. 91 ff., 109, 115.
- 68 Ebda. S. 115, 108.
- 69 Ebda. S. 12.
- 70 Ebda. S. 118 f.
- 71 Herders Werke in fünf Bänden. Ausgewählt und eingeleitet v. W. Dobbek. Bd. 2. Berlin, Weimar ⁴1969. S. 65.
- 72 Vgl. das Nachwort zu: Herder, Goethe, Frisi, Möser: Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Hg. v. H. D. Irmischer. Stuttgart 1973. S. 165 f.
- 73 Vgl. H. D. Irmischer: Johann Gottfried Herder. In: Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk. Hg. v. B. von Wiese. Berlin 1977. S. 533 ff.
- 74 Vgl. F. Martini: Die Einheit der Konzeption in J. M. R. Lenz' »Anmerkungen übers Theater«. In: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 14 (1970), S. 159–182; E. M. Inbar: Shakespeare in Deutschland: Der Fall Lenz. Tübingen 1982.
- 75 J. H. Merck: Werke. Ausgewählt und hg. v. A. Henkel. Mit einer Einleitung v. P. Berglar. Frankfurt/Main 1968. S. 388 ff.
- 76 Zitiert nach: Sturm und Drang. Hg. v. P. Müller. Bd. 2. S. 336.
- 77 F. L. Graf zu Stolberg: Über die Fülle des Herzens. Frühe Prosa. Hg. v. J. Behrens. Stuttgart 1970. S. 11.
- 78 Vgl. meine Darstellung »Genie und Gesellschaft«. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. v. R. Grimminger. Bd. 3: Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680–1789. Hg. v. R. Grimminger. München, Wien 1980. S. 334 ff. Dort auch weitere Literatur.
- 79 Vgl. F. Boubia: Theater der Politik – Politik des Theaters. Louis-Sebastien Mercier und die Dramaturgie des Sturm und Drang. Frankfurt/Main, Bern, Las Vegas 1978.
- 80 Vgl. R.-R. Wuthenow: Rousseau im »Sturm und Drang«. In: W. Hinck (Hg.): Sturm und Drang. S. 15–54.
- 81 Herder, Goethe, Frisi, Möser: Von deutscher Art und Kunst. S. 57. Vgl. S. 53, 39, 25, 19, 49.
- 82 Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 12. München ⁸1973. S. 227.
- 83 Ebda. S. 226.
- 84 Herder, Goethe, Frisi, Möser: Von deutscher Art und Kunst. S. 77. Vgl. die Textsammlung: Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. Bd. 1: Ausgewählte Texte von 1741–1788. Mit einer Einführung, Anmerkungen und bibliographischen Hinweisen hg. v. H. Blinn. Berlin 1982.
- 85 Vgl. S. Melchinger: Dramaturgie des Sturms und Drangs. Gotha 1929; K. May: Beitrag zur Phänomenologie des Dramas im Sturm und Drang. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 18 (1930), S. 260–268; F. Martini: Die Poetik des Dramas im Sturm und Drang. Versuch einer Zusammenfassung. In: Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland. Hg. u. eingeleitet v. R. Grimm. Bd. 1. Wiesbaden ²1978. S. 123–166; A. Huysen: Drama des Sturm und Drang. S. 95.
- 86 J. M. R. Lenz: Werke und Schriften. Bd. 1. S. 382.
- 87 Vgl. A. Huysen: Drama des Sturm und Drang. S. 78 ff.
- 88 Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 4. Hamburg 1967. S. 413. Vgl. H. Brackert: Bauernkrieg und Literatur. Frankfurt/Main 1975. S. 120 ff.
- 89 Vgl. die Interpretation von R. Nägele. In: W. Hinderer (Hg.): Goethes Dramen. Neue Interpretationen. Stuttgart 1980. S. 67 ff.
- 90 Vgl. die »Hofmeister«-Interpretation von P. Ch. Giese (Das »Gesellschaftlich-Komische«. Zur Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts. Stuttgart 1974. S. 172 ff.) und F. Werner (Soziale Unfreiheit und »bürgerliche Intelligenz« im 18. Jahrhundert. Der organisierende Gesichtspunkt in J. M. R. Lenzens Drama »Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung«. Frankfurt/Main 1981), der unabhängig von Giese zu teilweise ähnlichen Ergebnissen kommt.

- 91 Vgl. H. Müller-Solger: Die Rezeptionsauffassung in der Dramaturgie des Sturm und Drang. In: Lessing Yearbook 6 (1974), S. 179 – 198.
- 92 Nach dem Erstdruck in: Iris. Des Zweyten Bandes erstes Stück. Jenner 1775. S. 75 – 77.
- 93 Vgl. die Interpretation von K. Weimar: Goethes Gedichte 1769 – 1775. Interpretationen zu einem Anfang. Paderborn, München, Wien, Zürich 1982. S. 32 – 39.
- 94 Vgl. Campes Definition in: Empfindsamkeit. Theoretische und kritische Texte. Hg. v. W. Doktor u. G. Sauder. Stuttgart 1976. S. 15.
- 95 Vgl. meine ausführlichere Darstellung: Subjektivität und Empfindsamkeit im Roman. In: W. Hinck (Hg.): Sturm und Drang. S. 163 – 174; H. R. Jaufß: Rousseaus »Nouvelle Héloïse« und Goethes »Werther« im Horizontwandel zwischen französischer Aufklärung und deutschem Idealismus. In: ders.: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt/Main 1982. S. 585 – 653.
- 96 Vgl. zuletzt G. Buhr: Goethe. Die Leiden des jungen Werthers und der Roman des Sturm und Drang. In: Handbuch des deutschen Romans. Hg. v. H. Koopmann. Düsseldorf 1983. S. 226 – 243.