

Sammlung Götschen

Deutsche  
**Literaturgeschichte**  
der Klassikerzeit

Von

**Carl Weitbrecht**

Zweite, durchgesehene und ergänzte Auflage

von

**Karl Berger**



Leipzig

**G. J. Göttschen'sche Verlagshandlung**

1910

Alle Rechte, insbesondere das Übersetzungsrecht, von der  
Verlagsabhandlung vorbehalten.

## Inhalt.

Erster Abschnitt:	
	Seite
Die Voraussetzungen . . . . .	5
Zweiter Abschnitt:	
Die einleitenden Geister . . . . .	18
Klopstock. — Der Göttinger „Hain“ . . . . .	20
Winkelmann und Lessing . . . . .	25
Wieland . . . . .	38
Herder. — Sturm und Drang . . . . .	41
Dritter Abschnitt:	
Goethe bis 1794. . . . .	46
Vierter Abschnitt:	
Schiller bis 1794 . . . . .	102
Fünfter Abschnitt:	
Goethe und Schiller . . . . .	139

### Zweiter Abschnitt.

## Die einleitenden Geister.

Was wir die deutschen Klassiker des 18. Jahrhunderts zu nennen gewohnt sind, das ist eine kleine Zahl, gerade ein halbes Duzend von literarischen Persönlichkeiten, die durch Bedeutung und Wirkung aus ihrer Zeit hervorragen, aber im übrigen sowohl nach individueller Geistesart als nach Größe und Dauer ihrer Wirkungen auf die Nation höchst verschieden sind. Genau betrachtet stellen sie selbst und ihre Werke sich auch zum Begriff des „Klassischen“ durchaus nicht gleichmäßig. Klassisch in dem allgemeineren

Sinne, in dem das Wort hier gelten soll, können doch nur die Schriftsteller heißen, die mit ihrer Persönlichkeit und ihren Werken nicht nur sich selbst und ihrer Zeit, soweit sie diese in sich erlebt haben, den denkbar vollkommensten Ausdruck gegeben haben, die vielmehr weit über ihre Zeit hinaus Gültiges und Dauerndes, d. h. lebendig Wirkendes geschaffen haben. Ob sie dabei „klassizistisch“ gerichtet waren in mehr oder minder engem Anschluß an die Antike, an das klassische Ideal in diesem engeren Sinne, ist eine Sache für sich, die für den allgemeineren Begriff des Klassischen zunächst nicht in Betracht kommt. Einen einigermaßen sicheren Maßstab dafür, was in dem genannten Sinne als klassisch gelten dürfe, kann allerdings erst eine relativ große Zeitenferne geben; dennoch wird man das, was schon nach einem oder zwei Jahrhunderten an Wirkung wesentlich eingebüßt hat, während anderes aus derselben Zeit noch nachhaltig fortwirkt, schon nicht mehr im vollen Sinne klassisch zu nennen geneigt und berechtigt sein. Und in dieser Beziehung ist wohl kein Zweifel, daß unter den sogenannten Klassikern des 18. Jahrhunderts heute, am Anfang des 20., nur noch Goethe und Schiller im vollen Sinne lebendig auf uns wirken, außer ihnen am meisten noch Lessing, namentlich mit einigen Dramen; Klopstocks und vollends Wielands Wirkungen sind schon bedeutend zusammengeschrumpft, so viel auch Klopstock als Markstein der Literaturgeschichte bedeutet; Herder aber hat bisher seine großen Wirkungen hauptsächlich indirekt, durch Goethe und Spätere hindurch getan, und wenn es auch möglich, ja wahrscheinlich ist, daß Herders Geist in Zukunft noch einmal eine Art Auferstehung im deutschen Geiste und in der deutschen Literatur feiern wird, so wird sich's dabei doch mehr um seinen Geist handeln, als um seine literarischen Schöpfungen. Goethe und Schiller dagegen stehen mit ihrer Persönlichkeit und mit ihren Werken

noch im vollen Saft der Wirkung auf die Nation, obschon diese mit der Zeit einige Auslese unter ihren Werken getroffen hat; es sind auch noch keine Anzeichen vorhanden, daß ihre Wirkungen so bald absterben werden, ja diese beginnen sich jetzt erst auch auf andere Nationen zu erstrecken. Und wenn auch am Ende des 19. Jahrhunderts gegen Schiller ein enggeistiger oder kurzsichtiger Widerspruch sich erhoben hat, so hat das nur wieder dazu beigetragen, das Interesse für ihn neu zu beleben und den Blick für seine weiterwirkende Bedeutung zu schärfen.

Steht das alles aber wirklich so, so hat auch eine literaturgeschichtliche Betrachtung unserer sogenannten Klassikerzeit das Augenmerk hauptsächlich auf Goethe und Schiller zu richten und kann über die anderen rascher weggehen. Man kann sagen, wie man denn auch schon gesagt hat: Goethes und Schillers Geschichte ist für uns die Literaturgeschichte ihres Zeitalters geworden, die eigentliche Literaturgeschichte unserer Klassikerzeit. Damit aber wird die Geschichte der andern zu einer Geschichte der Vorbereitungen, sie selbst rücken in die Stelle der das Klassische vorbereitenden und einleitenden Geister.

Der erste unter ihnen, und nicht nur der Zeit nach, ist und bleibt der 1724 in Quedlinburg geborene Niederfachse Friedrich Gottlieb Klopstock. Mehr als Lessing, Wieland und Herder war er der geborene Dichter, ursprünglicher und unmittelbarer Dichter, in der Sicherheit des intuitiven Erkennens, mit seiner ungemessenen Erregbarkeit und seiner Fähigkeit, sein Innerstes den Menschen kraftvoll zu offenbaren: so war er, der wie „der Morgenstern aus dem tiefsten Dunkel sich erhob“, von Natur dazu ausgerüstet, seinem Volke und der Welt wieder einmal zu zeigen, was wirkliche Poesie sei; daran wird nichts geändert durch die Tatsache, daß seine poetischen Schöpfungen an sich nur auf seine Zeitgenossen

die volle Wirkung getan haben, uns Heutigen dagegen nur schwer mehr genießbar sind und, gemessen an den Schöpfungen der Größeren, die nach ihm kamen, eine Reihe von schweren Mängeln aufweisen. Dennoch war er ein dichterischer Offenbarer des persönlich Empfundeneu und Erlebten, ein wirklicher Lyriker, auch in unserem heutigen Sinne, ja erst mit ihm beginnt in diesem Sinne die Geschichte der deutschen Lyrik, der subjektivsten und persönlichsten Gattung der Poesie — oder richtiger: mit Klopstock beginnt sie nach langer Unterbrechung wieder, denn in Walther von der Vogelweide war sie schon einmal dagewesen mit samt der ganzen Bedeutung der subjektiven Dichterpersönlichkeit; in dieser Beziehung greift die Entwicklungsgeschichte in Klopstock nicht auf das 16. Jahrhundert, sondern wieder auf die Hohenstaufenzeit zurück. Daß Klopstocks Lyrik trotz ihrer Echtheit heute nicht mehr so tief wie einst auf die deutsche Bildungswelt zu wirken vermag, das hängt zum Teil wohl an der veränderten, dem Überschwenglichen abgeneigten Empfindungsweise, hauptsächlich aber an der schwer einzudeutichenden Odenform, deren antike Maße Klopstock nach seinem Bedürfnis umgemodelt und in der Richtung auf „freie Rhythmen“ gelodert hat. So wurde er der Schöpfer eines neuen Stils, einer neuen Dichtersprache. Einzelne unter seinen Oden allerdings, wie die „Frühlingsfeier“, „Mein Vaterland“, „Die frühen Gräber“, „Der Zürcher See“ u. a. bleiben allen für echte Lyrik empfänglichen Geistern unveraltet und unverloren: aber im übrigen hatte Klopstocks poetische Form ihre Bedeutung doch nur für ihre Zeit: sie hat mit ihrer freieren rhythmischen Bewegung den Bann der französischen Regeltradition gebrochen, die im französisch-gottschidischen Alexandriner ihre besonders charakteristische Vertretung gefunden hatte. Auf Grund dieser durch Klopstock geschehenen Befreiung des Rhythmus haben dann erst

andere, hat vor allem Goethe, zugleich in Anlehnung an die Rhythmik des 16. Jahrhunderts und des Volkslieds, wieder einen deutschen Rhythmus gefunden. Im Wesen lyrisch ist aber auch die Dichtung Klopstocks, durch die er die größte Wirkung auf seine Zeitgenossen getan hat, „Der Messias“ — obwohl dieser sich als ein Epos gibt. Diese Dichtung war Klopstocks Lebenswerk wie der „Faust“ das Goethes. Schon als Schüler von Schulpforta hatte er den Plan dazu gefaßt, als Student in Jena und Leipzig arbeitete er die ersten drei Gefänge aus, zuerst in einer blühenden Prosa, dann in beweglichen Hexametern; im Jahre 1748 erschienen diese drei Gefänge in den „Bremer Beiträgen“, taten aber erst in der Buchausgabe (1749) ihre ungeheure Wirkung: vom Dichter selbst im Innersten empfunden, mit der siegreichen Kraft einer in sich selbst einigen Seele und mit einer unerhörten Sprachgewalt ins Wort herausgeschleudert, schlugen diese Gefänge erschütternd, zündend und erhebend in die dumpfe deutsche Welt, kamen sie allem entgegen, was an Empfindsamkeit und Begeisterungsfähigkeit, an Unendlichkeitssehnsucht und Vaterlandstolz in den Gemütern der Zeitgenossen auf Nahrung und Steigerung harrete; und die rhythmische Form, der Hexameter mit seinen energischen Hebungen und beweglichen Senkungen wurde auch hier wieder von allen Empfänglichen als eine Befreiung und Bereicherung empfunden. Der alte Bodmer in Zürich sah in dem jungen Dichter des „Messias“ den Erfüller aller Hoffnungen für die deutsche Poesie, erlebte allerdings eine wunderliche Enttäuschung, als er Klopstock zu sich eingeladen hatte und in ihm nichts weniger als einen halben Heiligen und fleißigen Weiterdichter, vielmehr einen frischen lebenslustigen jungen Mann fand, der bei aller Begeisterung für seine Dichtung sich doch eben dadurch als echten Dichter zeigte, daß er erst leben und dann dichten wollte und nicht

umgekehrt. Es dauerte dann rund ein Vierteljahrhundert, bis Klopstock in seiner ihm vom König von Dänemark gewährten Muße in Kopenhagen und vom Jahr 1770 an in Hamburg den „Messias“ in zwanzig Gefängen vollendet hatte; und noch bis zu seinem Tode im Jahr 1803 feilte und änderte er unablässig an dem Werke. Aber die Wirkung der ersten drei Gefänge hat alles Spätere nicht mehr erreicht, obwohl noch die ersten zehn sich wenigstens stellenweise auf der Höhe der ursprünglichen Kraft hielten — die zehn weiteren zeigten immer mehr die Abnahme der Kraft. Schritt für Schritt trat dem „Messias“ gegenüber eine Ernüchterung auch der Zeitgenossen um so sicherer ein, je mehr Goethe und dann Schiller auf die deutsche Welt zu wirken begannen; und uns Heutigen sollten zwar die besten Teile des Werkes immer noch nicht so ungenießbar sein, wie die gangbare Rede lautet, aber wir empfinden jetzt doch mit unbehaglicher Deutlichkeit und kritischer Kühle nicht nur das Unepische in diesem geistlichen Epos und das Schiefe seiner dogmatischen Mythologie, sondern auch das Verstiegene, gewaltsam Erhabene, gefühlsmäßig Verschwommene, Unplastische dieser ganzen Art zu dichten. Die Kraft poetischer Gestaltung stand eben bei Klopstock überhaupt noch nicht im angemessenen Verhältnis zu der Stärke der lebendigen Empfindung, dem hohen Gedankensflug und der urwüchsigen Schwungkraft der Sprache; dies leidet noch in bedenklicherem Maße Anwendung auf seine völlig undramatischen Dramen, in denen er teils biblische, teils altgermanische Stoffe verarbeitete; die zweite Art nannte er „Bardiete“. Übrigens hat die Nation so gut wie gar keine Notiz von diesen Dramen genommen — insofern nicht ganz mit Recht, als jene „Bardiete“ doch noch auf eine andere Seite an der Bedeutung Klopstocks für die Nation und ihre Literatur hinweisen: er suchte die Aufmerksamkeit wieder auf die deutsche Vorzeit und ihre Poesie zu lenken,

mit bewußter Begeisterung wollte er den Stolz auf des Vaterlandes Größe weden in einer Zeit, die davon noch wenig oder wenig mehr hatte und im Begriffe war, jener unseligen Weltbürgerei zu verfallen, deren Schwäche später in dem Allerverkliberalismus des 19. Jahrhunderts noch einmal sich deutlich offenbarte. Freilich hatte Klopstock nur unklare Vorstellungen vom deutschen Altertum und unserer nationalen Sagenpoesie, und seine Erneuerungsversuche berühren uns heute fast komisch; aber seine vaterländischen Bestrebungen in Dichtung und Wissenschaft wurden die Quelle einer neuen Strömung im deutschen Geistesleben, die in der Romantik zum ausgleichenden Rückschlag gegen den Klassizismus führte und zur wirklichen Entdeckung und Wiederbelebung der deutschen Vorzeit hinleitete. Das soll Klopstock nicht vergesen sein, und auch darin steht er mit gutem Grund an der Spitze der neueren deutschen Geistes- und Litteraturentwicklung.

Wie stark Klopstocks Einfluß auch in dieser Beziehung war, das zeigte sich namentlich bei einer Gruppe von jüngeren Dichtern, die sich bewußt und ausdrücklich an ihn als ihren Meister angeschlossen und gerade das Deutsche am stärksten betonten, deswegen auch Wieland, den „Sittenberber“ und Förderer gallischer „Espirt“-Kunst, in übertriebener, aber nicht unberechtigter Weise bejubelten: es waren die Dichter des Göttinger „Sain“ und was mit diesem Bunde in näherer oder fernerer Beziehung stand. Schwärmerisch und überstiegen ging's freilich auch in dieser Gruppe zu, und als Dichter kamen die meisten nicht über die Mittelmaßigkeit hinaus. Immerhin war da der kraftvollste, wenn auch zuweilen überschroffe und beschränkte Mecklenburger Johann Heinrich Voß, der zuviel bäuerlich-gefunden Sinn besaß, um in nebelhafter Bardenschwärmerei stehen zu bleiben: mit seinen Jdyllen „Der siebzigste Geburtstag“ und „Luise“ schuf er, voll Behagen an heimlich gemüthlichem Kleinleben, das norddeutsche Gegenstück zu den Klopstockisch angehauchten Rokoko-Jdyllen des Züricher Salomon Gessner; vor allem aber erwarb er sich mit seiner Homer-Übersetzung und anderen Übersetzungen als Oerziermeister der deutschen Sprache und Versform bleibende Verdienste; dann, als bezeichnendster Vertreter des Sain's, der bald reich- und weh-

müthige, bald zartbergnügte, aber ehrliche und formgewandte Lyriker Ludwig Hölty, ein Hannoveraner, ferner der Ulmer Schwabe Johann Martin Miller, der mit seiner tränenreichen Klostergeschichte „Siegwart“ zwar Triumphe der Empfindsamkeit bei den Zeitgenossen erzielte, aber bei der Nachwelt nur eine ans Romische streifende Berühmtheit gewonnen hat; auch die beiden thüringisch-feindlichen Brüder, die Grafen Christian und Leopold Friedrich von Stolberg, die nicht ganz natürlichen Naturburden und besondern Schüßlinge Klopstocks, haben mehr Aufsehen gemacht als poetische Leistungen hinterlassen; und Johann Anton Leisewitz hat mit seinem Drama „Julius von Tarent“, das auf Schiller nicht ohne Einfluß blieb, zwar etwas versprochen aber wenig gehalten. Nur Iose war dem Göttinger „Sain“ der gemüthvolle und volkstümliche „Wandsbeker Bote“, der Holsteiner Matthias Claudius, verbunden mit seinen schlichtmüthigen, treuherzigen, anschaulichen Liedern und humordurchzogenen Betrachtungen, ebenso Gottfried August Bürger, auch er wie die meisten Dichter dieser Gruppe ein Niedersachse; eine Natur von ungewöhnlich kräftiger poetischer Ausrüstung, aber von der Kraft ethischer Selbstzucht zu seinem und seiner Dichtung Unheil in auffallender Weise verlassen; ein Lyriker und Balladendichter, dem die Poesie wie nur den Besten inneres Erleben, zwingende Naturnotwendigkeit war, dem zur Größe eben nur das fehlte, was dem Dichter allein die Größe gibt: die Macht einer ernsten, vom ethischen Willen durchgearbeiteten und auf die Höhe gestellten Persönlichkeit. An ungezügelter Kraft, an ungemachter Natürlichkeit, an Lebenswahrheit fehlte es seinen Gedichten nicht, und mit der äußeren Form nahm er es so gewissenhaft wie möglich; welche starke Wirkungen er zu erzielen mußte, empfindet man heute noch, auch wenn man nur seine „Lenore“ ins Auge faßt. Aber innerlich sind die wenigsten seiner Gedichte durchgeschafft und durchgeformt, und die Spuren seines vergeblichen Kampfes um persönlichen ethischen Halt verleugnen sich auch in seiner Poesie nicht. Schillers vielgescholtene Kritik „über Bürgers Gedichte“, die diesen selbst aufs tödtlichste verletzt hat, erklärt sich leicht aus Schillers im Ästhetischen ursprünglich verwandter, aber im Ethischen um so mehr entgegengesetzter, auch im künstlerischen persönliche Selbstzucht heischender Natur, muß aber leider in allem wesentlichen zu recht bestehen bleiben.

In ganz anderer Weise als mit Klopstock, aber fast gleichzeitig kündigte sich ein Neues an mit Windelmann und Lessing. Hier war es nicht wie bei Klopstock die angeborene poetische Schöpfer-

kräft der Dichterpersönlichkeit, was vom Alten sich losrang und Neues andahnte, vielmehr die im weitesten Sinne wissenschaftliche Tätigkeit in Anwendung auf Kunst und Literatur — teils wissenschaftliche Intuition, teils spondernde Kritik; hieraus erst entwickelte sich bei Lessing auf einem bestimmten Gebiete, auf dem des Dramas, auch eine positiv produktive Leistung, die Neues begründete und allerdings ein gewisses Maß von schöpferischer Begabung notwendig voraussetzt. Und im Unterschied von Klopstocks ausgesprochen deutschnationaler Richtung handelte es sich hier, trotz persönlicher deutschen Gehaltes, für die bewußten Bemühungen um die Kunstform doch mehr um ein wirkliches Verständnis der Antike im Gegensatz zu Gottscheds französisch gefälschter Auffassung des Klassischen; mit Winkelmann und Lessing beginnt der Klassizismus im engeren Sinne und damit wieder ein — geschichtlich betrachtet notwendiger — Umweg, auf dem für die deutsche Literatur zwar vieles gewonnen, aber auch manches verpaßt und verschoben wurde.

Der Irrtum Johann Joachi Winkelmanns, des deutschen Wiederentdeckers der antiken Kunst, des Begründers unserer Archäologie und Kunstgeschichte, des stilvollen Meisters deutscher Prosa — der Winkelmannsche Irrtum, der heute noch nicht ganz überwunden ist, war: das Kunstideal des klassischen Altertums, das überdies als ein durchaus einheitliches betrachtet wurde, habe nicht nur seine hohe Bedeutung und seinen besonderen Wert in sich, könne nicht nur unter gewissen Umständen befruchtend und anregend auch auf andere Zeiten und Völker und deren Kunst wirken — es sei vielmehr als solches das absolute Kunstideal, für alle Zeiten und Völker; auch die deutsche Kunst und Poesie müsse in diesem Ideal ihr erstes und letztes Heil suchen, und das antike Formprinzip, nur richtig gefaßt, müsse sich ohne weiteres auch auf deutsche Kunst, deutsche Poesie übertragen lassen. Dieser Irrtum ist derselbe, der seinerzeit schon der Renaissance Karls d. Gr. und später dem deutschen Humanismus zugrunde lag; er mußte allemal erst wieder überwunden werden, wenn die Entwicklung des deutschen Geistes auf seiner eigenen Bahn weitererschreiten sollte. Und was im besonderen die deutsche Poesie betrifft, so sind ihre dauernden Leistungen immer abseits von der Nachahmung des klassischen oder irgendeines fremden Ideals, höchstens durch sie in bedingtem Maße beeinflusst und etwa bereichert, aus dem eigenen nationalen Boden und der neuschöpferischen Kraft deutscher Dichter-Persönlichkeiten gewachsen — genau wie die griechische Kunst selbst die Wurzeln ihrer Kraft nur eben in ihrem eigenen nationalen Boden hat, während die

römische ihre Schwäche eben darin und soweit hat, daß und soweit sie Nachahmung der griechischen ist. Und zur zeitweiligen Schwäche wurde der Winkelmannsche Irrtum auch der seit Klopstock neu aufwachsenden deutschen Nationalliteratur, wenngleich der auf diesem Irrtum ruhende äußerliche Klassizismus geraume Zeit als die besondere Stärke unserer Klassiker gepriesen wurde. Trotzdem aber, auch in seiner Einseitigkeit hat Winkelmann nachhaltigen, unermesslichen Segen für das deutsche Geistesleben, insbesondere auch für die Dichtung gewirkt: Begeisterung für Kunst und Schönheit, Naturfreudigkeit, Sinn für erhabene Einfachheit, für plastische Anschauung und Gestaltung — sie sind durch ihn erst wieder in Tausenden von Seelen geweckt worden.

Lessing war dem Irrtum nicht so unbedingt verrieben wie Winkelmann und später eine Zeitlang auch Goethe, aber er fand wenigstens eine Schranke an ihm. Die ganze Natur des fünf Jahre nach Klopstock in Kamenz geborenen ober-sächsischen Pfarrerssohns Gotthold Ephraim Lessing war zu kritisch und raslos angelegt, als daß er sich einer noch so großen Autorität für irgendwelche Dauer hätte verschreiben und sich nur auch zeitweilig bei einer Doktrin hätte beruhigen können. Auch sein äußerer Lebensgang war im Grunde von dieser kritischen Raslosigkeit bestimmt, deren einziges Pathos das Suchen nach Wahrheit, aber eben das Suchen war. Schon auf der Meißner Fürstenschule regte sich in dem rasch voraneilenden Schüler ein unerfättlicher Aneignungstrieb, der Leipziger und Wittenberger Student hielt es bei keiner Wissenschaft länger aus, als bis ihm eine andere interessierte, versuchte sich in allen Gattungen der Poesie und strebte in frühzeitigem Drang von den Büchern weg ins Leben und aufs Theater; der Berliner und Hamburger Literat nutzte seine gewandte Feder in mannigfaltiger Beschäftigung als Kritiker, Journalist, Übersetzer und Dichter, er tummelte sich auf allen Gebieten, langte aber immer wieder bei der Bühne und bei der Dramaturgie an — und drunterhinein, in der vielleicht glücklichsten Zeit seines Lebens,

in den fünf Jahren, die er von 1760 an als Gouvernementssekretär in Breslau zubrachte, versuchte er es auch wieder mit dem bewegten Leben des Krieges und der großen Welt; und als er verhältnismäßig spät, im reifen Mannesalter eine scheinbar dauernde Lebensstellung als Bibliothekar in Wolfenbüttel und endlich auch ein kurzes häusliches Glück gefunden hatte, da gab's doch keine Rast und Ruhe, und das auererbte Theologenblut, das in dem vielseitigen Kritiker mit neuer Stärke sich regte, schuf ihm die letzten, zum Teil bitteren Kämpfe seines Lebens, bis endlich dem Zweiundfünfzigjährigen ein schneller Tod die Rast brachte — in Braunschweig im Frühjahr 1781, als eben Schiller sich anschickte, die dramatische Erbschaft des Kritikers Lessing mit andersgearteter, bezwingenderer Macht der dichterischen Schöpferkraft anzutreten.

Lessing ging zunächst von Gottsched und den Franzosen aus, in ihren Geleisen ging er längere Zeit mit seinen dramatischen Versuchen, und auf der unter Gottscheds Patronat stehenden Bühne der Neuberin in Leipzig erzielte er seine ersten dramatischen Erfolge. Auch seine Jugendliryk, die er ohne eigentliches lyrisches Talent mehr als poetische Stilübung betrieb, unterschied sich nicht von der bisher gangbaren Liryk. Aber in fortwährendem Experimentieren und Kritifizieren löste er sich bald praktisch und theoretisch von der Gottschedischen und französischen Autorität los; auch die Antike war ihm keineswegs die absolute Autorität wie einem Winkelmann, sie war ihm nur eine Autorität, auf der er zunächst einmal fußte, um kritisches Licht in den ästhetischen Wirrwarr der Zeit zu bringen und wenigstens einmal mit der Pseudoklassizität der Franzosen aufzuräumen, indem er ihr die wahre Klassizität gegenüberzustellen suchte. Allerdings war ihm das, was ihm als das echte Klassische erschien, eine Schranke auch für seine Kritik; das geringere Maß von Intuition und das

gute Stück Gelehrtennatur, das in ihm lag, wies ihn mehr auf das verständige Feststellen und kritische Sondern als auf das Zusammenschauen des mit Unrecht Getrennten, auf positiv schöpferisches Wiederanknüpfen der zerrissenen Fäden nationalen Lebens. Trotzdem blieb er nicht bei der Antike stehen: im Kampf gegen den Pseudoklassizismus der Franzosen holte er Hilfsstruppen in England und bei Shakespeare; und der männlich trotzige deutsche Geist, der abgesehen von jeder Theorie im Kern seiner Persönlichkeit lebte, gab sowohl seiner Kritik als seinen reifen dramatischen Werken ein gut deutsches Rückgrat. Das Nationale gebärdete sich bei ihm nicht so lebhaft patriotisch begeistert wie bei Klopstock und seinen Anhängern, es rief nicht so laut und hängt sich nicht aus Stoffliche; aber es war da in einer trockenen Herbigkeit als etwas Selbstverständliches, zu Lessings ganzem persönlichen Wesen Gehöriges. Der Verfasser der „Minna von Barnhelm“ war weder ein sächsischer oder preussischer Partikularpatriot, noch ein wässriger Kosmopolit, sondern ein unerschrockener deutscher Mann, der allerdings über die Schlagbäume seiner Zeit hinausschaute und auch an den politischen und sozialen Zuständen seiner Nation Kritik übte wie an den literarischen. Seine „Literaturbriefe“ und verwandte kritische Äußerungen versuchten zuerst grundsätzlich und in überlegenem Geiste mit dem ganzen herkömmlichen Regelkram zu brechen, über den auch die Züricher Gegner Gottscheds nicht gründlich hinausgekommen waren. Sein „Laokoon“, das Erzeugnis seiner frischen Breslauer Zeit, ist zwar noch etwas unfrei gegenüber der antiken Autorität und er kann für uns im einzelnen keine zulängliche ästhetische Erkenntnisquelle mehr sein; aber dennoch hat Lessing in diesem Werke „die Grenzen der Malerei und Poesie“, was das Wesentliche und Grundsätzliche betrifft, in ein für allemal gültiger Weise gezogen und durch die Befreiung der Dicht-

kunst von den ihr unlöslichen Aufgaben des „Malens“ einer Vermischung der Künste vorgebeugt, wie sie ein Grundübel alles bisherigen Poesiebetriebs gewesen war und noch von den Schweigern und Winkelmann verteidigt wurde. Aber trotz des kräftigen Schnitts ist ja dieses Krebsgeschwür immer von Zeit zu Zeit wieder nachgewachsen, bis auf die neueste Zeit und immer als ein Zeichen poetischer Unfähigkeit; aber vor Lessing hatte man das Übel gar nicht einmal erkannt, ja für normale Gesundheitsblüte gehalten, und seither darf und muß man den „Laokoön“ als ein ästhetisches A-B-C-Buch immer wieder den schlechten Schülern vor die Nase halten, welche nicht begreifen können oder wollen, daß die Poesie sich selbst aufgibt, wenn sie im Malen und Beschreiben mit der bildenden Kunst wetzeln will. Sodann ist Lessing mit seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ der eigentliche Schöpfer der deutschen Dramaturgie geworden, sofern er sich nicht damit begnügte, an den Schauspielern des Hamburger „Nationaltheaters“ und etwa auch noch an den aufgeführten Dramen Kritik zu üben, vielmehr in der Unterjuchung dieser Dramen und ihrer Vergleichung mit anderen das Wesen des Dramas und zwar im besonderen des deutschen Dramas zu finden strebte. Allerdings hat er dabei nicht an die deutschen Anfänge des 16. Jahrhunderts angeknüpft — dieser Faden war für ihn nicht mehr zu finden; er ist voy dem französischen Drama und dessen deutschem Abklatsch ausgegangen und hat ehrlich und unbefangen verwendet, was von ihnen technisch zu lernen war. Historisch gerecht konnte er der „tragédie“ von seinem Standpunkt aus nicht werden; aber er hat mit dem Blick auf das griechische Drama und auf Shakespeare alles auszuscheiden gesucht, was spezifisch französische Art und französischer Irrtum war, was dem deutschen Geiste nicht gemäß sein konnte. Wohl hat er dabei der Autorität des Aristoteles mehr Bedeutung eingeräumt, als uns billig

scheinen kann, aber es war ihm dabei eben in erster Linie darum zu tun, die Autorität des französisierten Aristoteles in Deutschland durch Aristoteles selbst zu brechen; und so wenig einwärtsfrei uns auch seine Auffassung des Aristoteles selbst und namentlich seine auf deren Grund gewonnene Auffassung des Tragischen erscheinen mag: die Grundlagen für ein richtiges Verständnis der dramatischen Kunst und ihrer Gesetze sind in der „Hamburgischen Dramaturgie“ so solid gelegt, und im einzelnen findet sich in ihr eine solche Fülle treffender Unterjuchungen und Beobachtungen und fruchtbarer Gesichtspunkte, daß dieses Buch heute noch in seinem Besten ein Lehrbuch deutscher Dramendichtung und Schauspielkunst ist, ganz abgesehen von seiner unermesslichen historischen Bedeutung. Mit ihm und mit Lessings drei reifen Dramen, mit „Minna von Barnhelm“, „Emilia Galotti“ und „Rathau dem Weisen“ beginnt denn auch tatsächlich das deutsche Drama in unserem heutigen Sinne, wie die neuere deutsche Lyrik mit Klopstock beginnt; auf sie vor allem gründet sich heute noch Lessings Geltung als Klassiker, denn sie sind neben Goethe und Schiller das, was aus der Klassikerzeit noch am meisten lebendig wirkt. „Miß Sara Sampson“ gehört noch nicht in diese Reihe, denn dieses Drama hat mehr nur seine geschichtliche Bedeutung als weithin wirkende Tat zur Befreiung von fremdem Joche, als das Zeugnis der entscheidenden Wendung Lessings vom französisch-gottschedischen zum englischen Drama und als der erste folgenreiche wenn auch selbst noch nicht recht gelungene Versuch eines deutschen „bürgerlichen Dramas“. Aber „Minna von Barnhelm“ ist heute noch ein vollgültiges deutsches Lustspiel, das erste seiner Gattung, das leider bis heute noch wenig echte und die Gattung wirklich weiterbildende Nachfolger gefunden hat. Und wenn in irgend einem Drama Lessings deutlich zu erkennen ist, daß er eben doch, wenigstens

auf dramatischem Gebiete, mehr schöpferischer Dichter war, als er selber zugeben wollte, so ist es dieses Drama. Denn es ist in seinem wesentlichen Gehalt nicht erdacht oder irgendeinem fremden Muster nachgeahmt, sondern völlig deutsch und (nach Goethes Wort) „die erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion“: es ist erlebt und insofern echt poetischen Ursprungs — innerlich erlebt natürlich, wenn auch allerlei äußere Erlebnisse und Beobachtungen aus Lessings Breslauer Zeit, aus der Zeit vor und nach dem Schluß des Siebenjährigen Krieges, Motive für Handlung und Charaktere gegeben haben. Die ganze Auffassung der Welt und des Zeitlebens, von der das Drama getragen ist, ist persönlich. Bei aller kritischen Stellung, die Lessing hier zum Krieg überhaupt und im besonderen zum Siebenjährigen Krieg einnimmt, sowenig er der blinde Bewunderer des Fredericianischen Regiments oder gar der preußische Patriot ist, zu dem man ihn schon hat machen wollen, so scharf tritt seine männlich streitbare, schroff ehreliebende Natur, das Soldatische in seinem Wesen heraus; und wo hätte er im Grund in jener Zeit poetisch anregende Männlichkeit als Ausdruck für seine eigene finden sollen als bei den Soldaten und namentlich den Offizieren Friedrichs d. Gr., die nicht nur den Mut hatten, in seinen Schlachten zu sterben, sondern auch den Mut, dem König gelegentlich die Wahrheit zu sagen und ihm den Degen vor die Füße zu werfen? Was waren daneben und unter diesem Gesichtspunkt die Philister der Literatur und Wissenschaft, der Schönegeisterei und philosophischen Aufklärung oder des bürgerlichen Alltagslebens? Und der persönliche Patriotismus Lessings, der sich in seinem Drama kundgibt, liegt nicht in einer bestimmten politischen Stellungnahme, sondern es ist einfach deutscher Patriotismus, der deutsche Geist, der durch das Ganze geht, das nationale Selbstbewußtsein, das deutsche Art allem Fremden gegen-

überstellt und behauptet. Die allgemeine Weltanschauung aber ist in „Minna von Barnhelm“ durchweg die eines in jeder Hinsicht unabhängigen Geistes, eines mutigen Mannes, dem Freiheit und Wahrheit über alles geht, eines Mannes, der auch dem gegenüber, was gerade allen imponiert, nur zweifelnd bewundert und bewundernd zweifelt — und der im übrigen Humor genug hat, um zu sehen und darzustellen, daß auch dem Wichtigsten und Größten, was der Mensch erleben kann, das Bagatell sich anheftet, daß umgekehrt auch die kleinen persönlichen Leiden, Freuden und Sorgenheiten des armen Menschen ein Faden im Einschlag des großen Weltgewebes sind — und daß aus beidem nicht nur die Tragik des Lebens, sondern auch seine reinsten Komik sich webt. In dieser Beziehung haben wir hier eine wirkliche Komödie hohen Stils, deren Humor sich nicht aus den kleinen Verkehrtheiten der alltäglichen Philisterei, sondern aus den großen Widersprüchen des Weltlebens und den damit zusammenhängenden Widersprüchen der Menschennatur entwickelt — in einer weltgeschichtlichen Situation wie die am Ende des Siebenjährigen Krieges, die in mehr als einer Hinsicht für typisch gelten kann. Dazu kommt, daß wir nun nicht mehr, wie in den früheren Anfängen des deutschen Dramas, nur ein gespieltes Epos oder gespielte Narrenlust vor uns haben — vielmehr wird der komische Widerspruch in einer festgefügtten und straffgeführten dramatischen Handlung vor unsre Anschauung gebracht, mit einer Sicherheit, die heute noch unübertroffen dasteht. Und in diese Handlung sind die Charaktere nicht lose hineingeworfen, sie sind vielmehr die eigentlichen Träger der Handlung, aus denen sie mit Notwendigkeit herauswächst; die Charaktere selbst aber haben Fleisch und Blut, sind innerlich wahr und echt, Individuen und Typen zugleich, klar gestaltet und fest untrissen; nur muß man sie freilich richtig zu fassen wissen, wie ihr Schöpfer

sie hingestellt hat, muß namentlich Tellheim und Minna in ihrem inneren Humor begreifen und schauspielerisch darstellen, statt die sentimentalen verschrobene Puppen aus ihnen zu machen, die in der Phantasie von Schulmeistern und leider auch oft genug noch auf der Bühne stehen. Nimmt man zu dem allem noch die dramatische Sprache, die Lessing hier mit einer über alles Bisherige hinausgehenden Schlagkraft und Sicherheit handhabt, so versteht man, daß mit „Minna von Barnhelm“ nicht nur das deutsche Lustspiel, sondern überhaupt das deutsche Drama als wirkliches Drama beginnt, nicht nur literaturgeschichtlich sondern in heute noch anhaltender lebendiger Wirkung. Neben dieser Komödie tut die Tragödie Lessings „Emilia Galotti“ nicht mehr ganz dieselbe klassische Wirkung. Zwar kam ihre straffe dramatische Komposition und gesamte Technik, von der vorzüglichen Exposition bis an die Katastrophe hin, noch heute als ein Muster gelten, es ist alles bis ins einzelne hinein, fast noch mehr als in „Minna von Barnhelm“, niet- und nagelfest, sorgfältig vorbereitet und konsequent durchgeführt; und auch wenn man das Drama als eine sozialethische Anklageschrift betrachtet, die unter den sozialen und politischen Formen der Zeit menschliche Nichtswürdigkeiten und heillose Zustände auch anderer Zeiten mit anderen Formen trifft, so wirkt die Anklage einschneidend genug, und dies um so mehr, als Emilia im letzten Grunde nicht durch die äußerlich brutale Gewalt des Despotismus, sondern durch die alles durchseuchende Verführungskraft einer übermächtigen sozialen und sittlichen Verderbnis innerlich gebrochen und vernichtet wird. Freilich geht Emilia letzten Endes doch an sich selber zugrunde, und darin läge auch eine tragische Wirkung begründet. Aber einmal ist eben dieses Moment nicht so stark herausgearbeitet, daß es auch dem milder geschärfsten Auge klar genug sein müßte; sodann hat Lessing seiner Emilia zu wenig

innere Widerstandskraft geliehen, als daß ihr endliches Zerbrechen uns genugsam tragisch ergreifen könnte, auch der Prinz enthüllt sich am Ende zu sehr als ein Lump, für den der Dolch der Tragödie zu gut ist, und die ganze wie selbstverständliche Wehrlosigkeit auch eines Mannes wie Odoardo, sobald er der Despotenwillkür gegenübersteht, entspricht zwar dem Empfinden der Zeit und vervollständigt die Heillosigkeit der angeklagten Zustände, trägt aber auch dazu bei, unser heutiges Empfinden zu erkälten. Endlich aber, und das ist das Gefährlichste, hat dem kunstverständigen Dramatiker in der Katastrophe das Maß von schöpferischer Dichterkraft versagt, das er gerade hier gebraucht hätte, um nicht nur zur Not verstandesmäßig zu überreden, sondern unmittelbar durch Anschauung und Stimmung zu überzeugen; dem Lessing, der eben einmal kein Volldichter und namentlich kein Lyriker war, fehlten hier die einfachen und wahren Naturlaute, die insatig gewesen wären, auch unter den gegebenen Voraussetzungen noch die Notwendigkeit dieser Katastrophe einleuchtend zu machen. Das alles hängt auch damit zusammen, daß „Emilia Galotti“ nicht in dem Maße von Lessing innerlich erlebt war und sein konnte wie „Minna von Barnhelm“. Mehr Persönliches und Erlebtes kam dagegen wieder im „Nathan“ zur Aussprache.

Lessing war durch die Herausgabe der sogenannten „Wolkenbüttler Fragmente“ in theologische Händel geraten, die ihrem Gegenstand und sachlichen Inhalt nach heute so gut wie veraltet sind, aber eint, gleich seinen früheren philologischen und antiquarischen Streitschriften, für die deutsche Geistesgeschichte fruchtbare Folgen hatten. Daß der Streitbare diesmal gerade an die Orthodoxen als Gegner geriet, war Zufall, denn er hegte gegen die Orthozie keine stärkere Abneigung als gegen die „liebliche Quintessenz“ der landläufigen Aufklärung und die „neumodische Theologie“, seine Tendenz ging viel weiter als die des vulgären Nationalismus, er suchte Dinge schon religionsgeschichtlich zu begreifen, um die sich andere noch eng rationalistisch schlügen, und mit der Veröffentlichung

der Reimarus'schen Fragmente hatte er im Grunde nur eine ehrliche Diskussion in Gang bringen wollen, die ihm weiter zu führen schien. Aber man kam ihm mit unehelichen Waffen, und das brachte ihn allezeit so in Harnisch, daß er rücksichtslos drein und gelegentlich auch daneben schlug, so auch in den stammenden Epitelen, die man unter dem Namen „Anti-Göze“ zusammenzufassen pflegt. Das Ende war, daß man die Staatsgewalt gegen ihn in Bewegung setzte, und nun flüchtete er sich, um doch nicht schweigen zu müssen, auf seine „alte Kanzel“, das Theater.

Aus diesen Kämpfen, aus unmittelbaren Lebensstimmungen heraus ist „Nathan der Weise“ entstanden. Die Zeit, da man dieses Schauspiel als einen Angriff auf das Christentum betrachtete, ist wohl vorbei, eher faßt man es noch als eine Schutzschrift für das Judentum oder als eine allgemeine religiöse Toleranzpredigt. Daß es nichts von dem allem ist, sollte jedem klar sein, der Nathans Erzählung von den drei Ringen anders als nur oberflächlich gelesen und sich die verschiedenen Charaktere, welche die verschiedenen Religionsauffassungen vertreten, etwas schärfer ins Auge gefaßt hat. Die Frage nach der ausschließlichen religiösen Echtheit irgendeiner vorhandenen positiven Religion wird allerdings kurzerhand beiseite geschoben, und wenn man dieses Negative mit dem Ausdruck „Toleranz“ bezeichnen will, mag's ja sein — gesagt ist damit wenig. Der Nachdruck aber liegt darauf, daß der Mensch als solcher in jeder beliebigen unter den historisch gegebenen Religionsformen seine ethisch-religiöse Kraft erst zu erproben habe, wenn er nicht ein „betrogener Betrüger“ sein wolle; und daß im übrigen auch für eine religiöse Weiterentwicklung der Menschheit über die historisch gegebenen Religionen hinaus noch nicht aller Tage Abend sei, daß vielmehr „bei Kindes-Kindeskindern“, „über tausend tausend Jahre“ die lebendige ethisch-religiöse Kraft in der Menschheit noch ungeahntes Neues werde schaffen können. Nicht bloße Duldung, sondern, mehr als dies, Liebe, „un-

bestochene, von Vorurteilen freie Liebe“, die reinste Form edler Menschlichkeit, das ist's was der Dichter den durch „Konfessionen“ Getrennten predigt. Daß der Hauptträger dieser Erkenntnis und dieses Bekenntnisses ein Jude ist, ergibt sich teils sehr einfach aus dem Rohstoff des Dramas, der Novelle des Boccaccio, in der eben einmal ein Jude mit einer Erzählung von drei Ringen gegeben war; teils ist es bei der damaligen Stellung des Judentums nur begreiflich, daß Lessing keinen Anlaß fand, den von seinem Stoff gegebenen Juden durch einen Vertreter einer andern Religion zu ersetzen, vielmehr konnte er glauben, durch den Mund des sonst verachteten Juden um so eindringlicher zu seinen Zeitgenossen zu reden. Er konnte nicht ahnen, daß das Judentum in hundert Jahren eine Macht in Deutschland sein und es vorteilhaft finden werde, aus dem „Nathan“ eine Verherrlichung des Judentums herauszulesen, an die Lessing niemals gedacht hat. Wie verschieden sich „die Kraft des Steins in seinem Ring“ bei einem jeden äußert, das eben ist der geistige Inhalt auch der dramatischen Handlung und ihrer Charaktere; die Mißbildungen auf dem Boden des Christentums hat Lessing in dem „dicken roten freundlichen Prälaten“ und der guten beschränkten Daja nicht mit aufklärerischem Eifer oder christentumsfeindlicher Malice, sondern mit humoristischer Milde dargestellt, in dem Tempelherrn hat er ein ganz erquickliches Bild eines ehrlichen Deutschen und „plumpen Schwaben“ geschaffen, der sich in jugendlichem Ungestüm erst zur geistigen Freiheit hindurchringt, und Recha ist ihm unter der Hand zu einem hübschen Exempel davon geraten, welch duftlose und langweilige Mädchenblüten eine Pädagogik hervortreibt, die aufklärerisch amersziehen will, was nur in der Erfahrung des Lebens persönlich errungen werden kann. Als Drama betrachtet ist der „Nathan“ nicht von der straffen Geschlossenheit wie Lessings zwei andere reife Dramen,

aber in einer neuen dramatischen Kunstform knüpft er doch wieder an den Geist des Dramas im 16. Jahrhundert an: er ist das dramatische Denkmal der Seite in Lessings Tätigkeit, in welcher alles Gute und Notwendige der sogenannten „Aufklärung“ des 18. Jahrhunderts sich energisch zusammenfaßt — nicht ganz ohne ihre bloß verständigen Schwächen, aber nicht von ihnen ins Kleinliche und Dürre gezogen. Das unbestechliche, vor keiner Autorität Halt machende Wahrheitsverlangen, das kein Ergebnis scheut — diese uns heute unerläßlich scheinende Voraussetzung für alle wirkliche Erkenntnis und wissenschaftliche Forschung — das ist das verlorene Erbe Luthers aus seiner besten Zeit, das Lessing wieder auffand und antrat zum Trotz allen denen, welche Luthers Nachfolger zu sein vermeinten, wenn sie, statt weiterzuschreiten auf der von ihm nur erst betretenen Bahn, hinter ihn zurückgingen. Dieses Erbe Luthers war freilich nur ein Teil seines Gesamtbeses, es galt auch noch andere Stücke des Erbes wieder hervorzuholen; aber dieses Stück wenigstens dem deutschen Geist wieder gewonnen zu haben, das ist im 18. Jahrhundert kaum eines anderen Verdienst so sehr wie das Lessings.

Daß Lessing außer Goethe und Schiller heute noch der lebendigste unter unsern „Klassikern“ ist, wird sich nicht bestreiten lassen — nahezu tot dagegen ist Wieland. Unendlich populär zu seiner Zeit, von der Nachwelt im Büchergestell der Literaturgeschichte glänzend untergebracht ist der Name Christoph Martin Wieland doch heute nicht viel mehr als ein Name, den man kennt und nennt und im übrigen auf sich beruhen läßt. Zu den ihre Zeit weiterführenden Geistern gehörte er nicht, er war nur ein seine Zeit begleitender Geist, der ihrer besseren Durchschnittsbildung gab, was sie geistreich unterhielt, ihren Form- und Stilgeschmack allerdings verfeinerte, aber tiefere Bedürfnisse unberührt ließ oder

fälschte. Ein beweglicher Schwabe aus Wiberacher Patriziergeschlecht, 1733 geboren, durchlief und begleitete er die ganze geistige Entwicklung seiner Periode von Klopstock bis zur Romantik und zur deutschen Erhebung von 1813, bei deren Beginn er starb — mit großer Aneignungs-, Verwandlungs- und Anpassungsfähigkeit, liebenswürdig und geistreich, weltmännisch und fein, heiter und lebensfrendig, mit einem leichten Zug ins Philosophische, aber ohne Tiefe und originalen Gehalt der Persönlichkeit, als Dichter ein starkes Formtalent von immerhin mäßiger Gestaltungskraft und allzugroßer Fruchtbarkeit, ein lebenskluger, ja politischer Kopf in einer unpolitischen Zeit, ein gutartiger Mensch und bei aller Läßlichkeit ein braver Familienvater, ein behaglicher, oft höchst antizipanter Spötter, im Alter ein angenehmer Literaturgenieß. In dem Erstling des Achtzehnjährigen, dem Lehrgedicht über die „Natur der Dinge“, traten die größten Gegensätze, mystische Gottseligkeit und Ideen der Aufklärung, noch in harmloser Eintracht vereinigt auf. Dann, in der Zeit, da er den jungen Klopstock im Bodmerschen Hause in Zürich abgelöst hatte, schrieb er in Klopstocks Manier, aber in einem pietistisch-frömmelnden Schwärmertone „christliche“ und pädagogisch-moralische Sachen, durch die er Lessings Spott (in den Literaturbriefen 9—14) herausforderte. Zwischen Wielands Jugendwerken und den Schriften seiner Mannesjahre steht die Gesprächserzählung „Ataspes und Panthea“, ein Markstein und ein Bindeglied. Von der „himmlischen“ wandte er sich ganz der „irdischen Liebe“, von der „ätherischen Sphäre“ seraphischer Schönheit der sinnlichen zu. Als Ratsherr in seiner Vaterstadt kam der Vielleser immer tiefer in die französische Manier und schlug nun jenen Ton an, den er auch später nicht mehr ganz los wurde und der ihm vor allem den Abscheu des Göttinger „Hains“ zuzog: man tut Wieland kein Unrecht, wenn man diesen Ton frivol,

lüstern, schlüpfzig nennt; daß er dem Geschmack der sogenannten gebildeten Gesellschaft in jener Zeit entsprach, macht die Sache nicht besser, und einen frivolen Zeitgeschmack zu fördern, ist noch nie Sache der Großen in der Literatur gewesen. Ob Wieland überhaupt unter die „Klassiker“ gekommen wäre, wenn ihn sein Stern nicht nach Weimar geführt hätte, ist fraglich; als er (1772) dorthin kam, stand er freilich schon am Schwabenalter, war reifer und maßvoller geworden und bestrebte sich jetzt, den Gehalt seiner Schriften pädagogisch-philosophisch zu vertiefen, indem er die Aufklärungsphilosophie mit einer hauptsächlich von Shaftesbury entlehnten Grazienphilosophie anmutig durchsetzte: gesunder Menschenverstand im Bunde mit seinem Geschmack soll den Ausgleich zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden herbei- und zu einer heiteren Lebenskunst hinführen. Aber auch in dem Gewande des Weisen und Erziehers fiel Wieland gerne wieder in seinen früheren Ton zurück, und wenn er in dem französisch-griechelnden Bildungsroman „Agathon“ und sonst über das sinnlich Bridelnde den Schleier des Moralisierens wirft, so macht er auch dadurch nichts besser, erzielt höchstens einige Längeweile; ein andermal ließ er sich auch wieder recht ungeniert gehen, und unter seinen kleineren erzählenden Dichtungen zeichnet sich die vielgerühmte „Musarion“ doch nur durch formelle Vorzüge vor anderen lockeren und leichtem Geschichtchen aus. In Weimar gründete er den „Deutschen Merkur“, und der literarische Einfluß, den er durch diese Zeitschrift übte, hat jedenfalls auch sein gut Teil dazu beigetragen, ihm unter die Ersten der Zeit zu verhelfen. Im „Deutschen Merkur“ erschienen auch die beiden Werke Wielands, die man am ehesten heute noch liest, der satirische Roman „Die Abderiten“, eine in antikes Gewand gekleidete, witzige Verpottung der deutschen Kleinstädtereie und Aftterbildung, und der französisch-romantisch anmutende

„Oberon“. Dieses Heldengedicht hat allen Reiz der Form, der seinem Verfasser zu Gebot stand, und die Art, wie Wieland hier in seinen mit völliger Freiheit behandelten Stanzden den Rhythmus deutsch macht, ist nicht genug anzuerkennen und darf ihm als eines seiner Hauptverdienste angerechnet werden. Auf dem Gebiete der äußeren Form, der Sprache und des Stiles sind diese überhaupt zu suchen, und wenn man schon den einen Klassiker nennen will, der in einer bedeutungsvollen Zeit die sprachliche Form vorwärts geschneilt und beweglicher gemacht hat, so darf man auch den sprachlicheren und formgewandten Schwaben Wieland unter unsern Klassikern stehen lassen. Aber dem Geist und Gehalt nach gingen seine Wirkungen wenig über die Zeit hinaus, und wer vornehmlich der Unterhaltung seiner Zeit dient, wenn auch noch so bedeutend und geistreich, um den pflegen sich spätere Zeiten nicht mehr viel zu kümmern. Übrigens darf Wieland keineswegs, wie man da und dort zu wähnen scheint, als typisch für schwäbische Geistesart gelten: ihre leichteren und flotteren Seiten weist er wohl auf, aber erst wenn man Schiller hinzunimmt und dann noch Uhland und Mörike, hat man das geistige Wesen dieser Art ganz beisammen.

Zwanzig Jahre jünger als Klopstock, fünf Jahre älter als Goethe war der Ostpreuße Johann Gottfried Herder, im Todesjahr Klopstocks ist er gestorben — und von Klopstock zum jungen Goethe leitet der Herdersche Geist. So flach Wielands Wirkungen sind, so tief gehen die Herders, so wenig deutsch jener dem Gehalte nach ist, so grunddeutsch ist Herder. Gibt man sich aber Rechenschaft von seinen Wirkungen als Klassiker, so stößt man auf eigentümliche Beobachtungen: gelesen werden seine Schriften — vom „Cid“ und etwa noch den „Volksliedern“ und einigen eigenen Gedichten Herders abgesehen — heutzutage kaum mehr,

wenigstens nicht außerhalb der sachmännlich literarischen Kreise, und in diesen nicht allzu eifrig; auch zu seiner Zeit hat er im Grunde nicht wie die andern auf breitere Schichten der Nation gewirkt, sondern mehr nur auf einzelne hervorragende Geister, Goethe obenan, und auf literarische Kreise — durch diese eine Zeitlang allerdings sehr stark und zeitlich weit hinaus, aber eben mehr mittelbar und dem Geiste nach, als unmittelbar durch seine Werke. Und die Persönlichkeit, die sich in diesen ausdrückte, war nicht die eines Dichters im vollen Sinn: so uner schöplich Herders Gedanken und Anschauungen quollen, so stark persönlich alles empfunden war — die Fähigkeit, den inneren Gehalt zu selbständigen, in sich fertigen Kunstwerken zu gestalten, war ihm nicht in zureichendem Maße verliehen; nur dazu, vorhandene poetische Kunstwerke mit der feinsten Empfindung aufzufassen und zu erläutern, übersetzend und bearbeitend wiederzugeben, reichte seine poetische Ausrüstung. Er war auch kein Kritiker in der Art Lessings: das Sondern und Scheiden war weniger seine Sache als das Zusammensehauen, und hierin war er Lessing überlegen; aber sein Schauen ergoß sich bei aller Tiefe so ins Weite, drängte so rastlos eine Anschauung aus der andern hervor, daß er wohl an gewissen Punkten zu kräftiger Zusammenfassung einer Ideeengruppe kam, aus der Licht sich ergoß, aber nicht leicht zu einem Abschluß, zu scharf in sich abgegrenzten, als runde Einzelwerke ausgestalteten schriftstellerischen Schöpfungen — das, nicht die Gedantentiefe allein ist's, was Herders Schriften oft so schwer lesbar macht. Nicht einen Dichter und Gestalter, nicht einen Kritiker im strengen Sinn darf man ihn nennen, sondern einen Entdecker und Aareger, einen tief empfindenden, leidenschaftlich fortreisenden Seher — ein solcher aber wird nicht leicht fertig, weiß auch sein Schauen nicht immer klar genug für andere hinzustellen, wenn ihm

nicht zugleich die volle dichterische Gestaltungskraft verliehen ist. Mit dem Auge des Sehers aber schaute er sich die „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ zusammen und umschloß in einer großen Einheit des Gefühls alle Erscheinungen, in denen Natur und Geist im Laufe der Zeiten zum echt Menschlichen sich auswirken wollen; mit dem Auge des Sehers erfaßte er das Wesen der Poesie so klar wie keiner vor ihm, und im Anschluß an den Gedanken des freilich noch ziemlich unklaren Hamann ging er der Poesie als der „Muttersprache des menschlichen Geschlechtes“ überallhin nach, wo sie sich in ihrem eigentlichen Wesen aufzutut, suchte die Zusammenhänge von Sprache und Poesie bis in ihre letzten Gründe zu verfolgen und ebenso die inneren Zusammenhänge der Poesie selbst über die Grenzen der Zeiten und Völker hinüber. Aber mit demselben Seherauge, mit dem er so ins Weite streifte und das Getrennte zusammenschaute, wußte er auch ins Enge zu bringen, was andern Augen ins Unbestimmte zerfloß und auch seither immer wieder zu zerfließen droht: daß alles Große und Echte in der Menschheit und vor allem auch alle große und echte Kunst und Poesie aus nationalem Boden sproßt, seine nationale Beschränktheit, Bedingtheit und Individualität hat und nur in Kraft dieser nationalen Wurzelechteit zu weltbedeutendem Baume wachsen kann — das war eine der fruchtbarsten Grunderkenntnisse Herders, in der ein wesentliches Stück seiner Bedeutung für seine Zeit und für die Zukunft ruht. Mit dieser Erkenntnis fand er den Rückweg zu der deutschen Vergangenheit, wies er der künftigen deutschen Entwicklung den allein heilbringenden Weg, setzte er sich freilich auch in Widerspruch mit dem einseitigen Klassizismus seiner Zeit und mit all den Richtungen, welche seither immer wieder vom nationalen Nährboden deutschen Geistes und deutscher Poesie abgeirrt sind. Schon

als der junge Rigaer Gelehrte in seinen „Fragmenten über die neuere deutsche Literatur“ und in seinen „Kritischen Wäldern“ Ergänzungen zu Lessings Kritik zu geben suchte, nahm er Stellung gegen den Windelmannschen Irrtum, der jene Grunderkenntnis verkannte; als er auf seiner Reise nach Frankreich sich mit dem ihm verwandten Rousseau auseinandersetzte, schied er energisch aus, was an Rousseau romanisch, gallisch war, übersetzte ihn sachlich ins Deutsche und prägte so erst das Rousseauische Schlagwort „Natur“ zu dem Lösungswort, das nun für eine ganze Generation jugendlicher Geister in Deutschland leitend werden sollte. Dann in Straßburg traf er auf den jungen Goethe in einem Augenblick, der für diesen entscheidend war: in ihm erweckte er das Feuer „von deutscher Art und Kunst“, das nun schaffend weiterzündete — seine mächtigsten Wirkungen hat Herder sozusagen durch Goethe geübt. Wenn er in der Stille seines Bücheburger Lebens sich in „die älteste Urkunde des Menschengeschlechts“ vertiefte oder später den „Geist der hebräischen Poesie“ zu fassen suchte und Ergebnisse späterer Forschung ahnend vorwegnahm, so tat er es mit deutscher Phantasie und deutschem Gemüt und, im Widerspruch zu dem undeutlich Plattverständigen des landläufigen Rationalismus, deckte er Luthers echte Spuren wieder auf. In Weimar, wohin er Goethe gefolgt war, gab es längere Zeit ein frisches Zusammenwirken beider, in dem Herder selbst sich von manchen Verengungen wieder befreite, die ihn in Bücheburg angewandelt hatten; was aber später das Verhältnis zwischen beiden störte und löste, waren gewiß nicht bloß persönliche Gründe und Herders für den Umgang immer unbequemer werdender Charakter, sondern auch Goethes klassizistische Wendung, mit der sich Herders aufs Nationale und Volkstümliche drängende Geistesrichtung nicht befreunden konnte; freilich hatte er auch

für das Wesentliche in der Ästhetik der Klassiker, für die Befreiung selbstherrlicher Kunst aus allen Sklavenbänden, nicht das geringste Verständnis, — er sah darin nur ein Überwuchern des ästhetischen Formalismus über das Ethische. So geriet er frühzeitig alternde und mit der Welt zerfallende Mann mehr und mehr in dieser und in sonstiger Opposition gegen die Zeit ins Maßlose und Schiefe, und es ist ein betrübliches Schauspiel, zu sehen, wie wenig sich am Ende Herder mit Goethe verstand und mit Schiller, der ihm doch im ethischen Kern seines Wesens nahe genug stand. Aber was auch an Herders Gesamterscheinung zu wünschen übrig bleiben mag, so sehr auch sie zunächst neben der Goethes und Schillers in den Hintergrund treten mußte: sein Geist ist zum Glück lebendig geblieben über die Klassikerzeit hinaus, hat sich immer wieder geregt und wird sich immer wieder regen, wo es gilt, daß der deutsche Geist und die deutsche Poesie aus den Nachahmungen, aus den fremden Theorien und Idealen zur einfachen gefundenen Natur, zum Rechte der dichterischen Individualität und des starken, ursprünglichen Gefühls, namentlich aber zu den Kraftquellen nationalen und volksmäßigen Lebens zurücklenke.

Wie an Klopstock die Richtung des Göttinger „Gains“, so schloß sich an Herder in seiner und Goethes Jugendzeit die literarische Bewegung an, die wir mit dem Namen „Sturm und Drang“ zu bezeichnen gewohnt sind, jene unklar gärende Literaturrevolution, die wieder einmal deutsch sein wollte um jeden Preis, die sich mannigfach verirrt ins Roke und Wilde einer maßlosen und übersteigerten, schließlich unnatürlich werdenden Natürlichkeit, aber in wirklich starken und klarheit und Maß angelegten Naturen sich zum Großen klären und läutern konnte. Es hat viel Talent in diesem jungen Volk, das meist etwa in Goethes Alter oder etwas jünger war und dessen anerkannter Führer rasch der junge Goethe wurde; aber wenige von ihnen reisten ethisch und ästhetisch aus, manche blieben als Künstler an der Grenze des Dilettantismus; andere kamen ethisch in Zerrüttung, bei den meisten war es nur Schein mit der genialen Stärke der Persönlichkeit, auf welche so nachdrücklich gepocht wurde. Mochte der Liviländer Reinhold Lenz

mit seiner franken Genialität sich in selbstzerstörender Großmannsucht noch so eifrig an Goethes Seite drängen, mochte der Landsmann Goethes Maximilian Klinger in wilder Jugendkraft noch so sehr brausen und stürmen, Goethes Darmstädter Mephistopheles Johann Heinrich Merck noch so viel Geist und Kritik besitzen, mochten dem Maler Müller die verschiedensten Töne der Lyrik und eine Phantasie zu Gebot stehen, die sich an eine Faustdichtung wagen konnte, mochte der gewandte Thüringer Heine sich mühen, der Sinnenbrunst die Schönheit abzugewinnen — es wollte bei keinem hinaufreichen auf jene Höhe, auf der nur groß angelegte Herrennaturen mit sicher reisender ethischer Kraft und ruhig sich flärender Weltanschauung anlangen. Auch der Schwabe Chr. Fr. Daniel Schubart, so manches bei ihm an seinen Landsmann Schiller anklingen mag, so viel feste vollstimmliche Kraft und deutscher Sinn in diesem unstillen Kopfe steckte — er hatte doch weder die Stärke des Talentes, noch die persönliche sittliche Zucht, um aus verschuldetem und unverschuldetem Unglück heraus irgendwo anders zu landen als in der Philisterei. Von anderen nicht zu reden! Wohl spürt man den deutschen Hauch des Herderschen Geistes in dem Ringen dieser Stürmer und Dränger, und das unterscheidet diese Literaturrevolution zu ihrem Vorteil von späteren ewig nach dem Ausland schielenden Bewegungen ähnlicher Art — aber alles in allem war auch hier doch mehr Gärung als dauernde Gestaltung, und für unsere heutige Betrachtung gibt das alles nur den Hintergrund, von dem sich die mächtigen Gestalten Goethes und Schillers abheben.

Tausend Zusammenhänge sind zu erkennen, welche Goethe und Schiller mit ihrer Zeit und deren Gesamtentwicklung verbinden und ebenso mit den anderen aus der Zeit hervortragenden Einzelpersönlichkeiten; aber in diesen Zusammenhängen mehr sehen zu wollen als die von außen kommenden Bedingungen, unter denen das Ungewohrene sich entfaltet, wäre verkehrt, und ohne Goethe und Schiller sprächen wir trotz alles anderen nicht von unserer klassischen Literatur, sie stellen die Geschichte dieser Literatur persönlich dar von ihrem ersten Auftreten bis zu Schillers Tod.