

Addison seine Gestalten gezeichnet, so daß sie an die des Dickwiddflubs des späteren Dickens gemahnen, und wie ist doch in den englischen Wochenschriften alles im Interesse Englands geschrieben! Der „Patriot“ aber erklärt gleich in seiner ersten Nummer, „daß er zwar in Oberjaschen geboren und in Homburg erzogen worden sei, aber die ganze Welt als sein Vaterland, ja als eine einzige Stadt und sich selbst als einen Verwandten oder Mitbürger jedes anderen Menschen ansehe“. Bei dieser weltbürgerlichen Gesinnung ließ sich von den Wochenschriften für die Förderung deutscher Eigenart nur wenig erwarten.

Übrigens darf nicht unerwähnt bleiben, daß die freie Bewegung der Zeitschriften in Deutschland durch die bestehenden staatlichen Verhältnisse und durch die Zensur gehindert, jeder freie Flügelschlag durch die Polizei beschnitten wurde. Um Verdrießlichkeiten dieser Art zu entgehen, schränkten sich die moralischen Zeitschriften immer mehr auf das literarische Gebiet ein; so des Gottschedianers Johann Joachim Schwabe *Belustigungen des Verstandes und Wises* (1741) und das von dessen Gegnern herausgegebene Literaturblatt *Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Wises*, die nach dem Verlagsorte gewöhnlich als *Bremer Beiträge* angeführt werden (1744). (Beilage 86.) Eigentümlich ist diesen literarischen Zeitschriften das Streben, den Frauenzimmern zu gefallen. Damit wurde eine schon durch Harsdörffers Gesprächspiele unternommene Aufgabe aufs neue zu lösen versucht und auf verschiedene Art, wie z. B. durch Ratschläge zur Anlegung von Bibliotheken, für die bisher vernachlässigte Frauenbildung Sorge getragen. Auch die Engländer hatten in ihren Zeitschriften der Hebung des guten Geschmacks der Frauen ihr Auge zugewendet.

Trotz aller Mängel haben die deutschen Sittenschriften bis etwa zu Beginn des Siebenjährigen Krieges einen überaus großen Einfluß auf die allgemeine Volksbildung und insbesondere auf die Literatur ausgeübt. Durch die Behandlung pädagogischer Fragen wurde der Umgestaltung des Erziehungswesens, wie sie dann Rousseau, Basedow, Pestalozzi durchführten, vorgearbeitet; die Liebe zu feineren Sitten wurde geweckt, die Schönheit der Tugend empfohlen, das Religiöse aber im Sinne der Aufklärung vorgetragen, deren Verbreitung die Wochenschriften eifrig förderten. Wie in England, erstanden auch in Deutschland Gesellschaften, die sich zur Besprechung und Befolgung der in diesen Zeitschriften vorgetragenen Mahnungen und Ratschläge vereinigten. Zuschriften und Anfragen kamen von allen Seiten. So wurden die Wochenschriften zu Organen des wiedererstandenen Bürgertums, für das sie obendrein eine Literatur schufen. Denn leichter als die dickeibigen Bücher der Gelehrten bahnten sich die dünnen Hefen den Weg in die Familien des Mittelstandes und mit ihrer leicht faßlichen und eindringlichen Behandlung idealer Fragen führten sie die Literatur wieder in das Leben ein. Durch die Wochenschriften erst wurde es den führenden Geistern auf dem Gebiete der Poesie möglich, ihre Anschauungen zu verbreiten und zu verteidigen, Kritik zu üben und jene literarischen Bewegungen einzuleiten, nach deren Beilegung endlich die Zeit schöpferischer Dichtung anbrach.

7. Sieg der englischen Kunstanschauung über den französischen Klassizismus. Die Schweizer und Gottsched.

Seit Opitz hat es an Unterweisungen für angehende Poeten nicht gefehlt; keine aber von ihnen ging über Begriffsbestimmungen und technische Regeln für die einzelnen Dichtungsarten hinaus; erst Gottsched warf die Frage nach dem psychologischen Ursprung der Kunst und der Kunstgesetze auf. Während er jedoch ihre Beantwortung oberflächlich umging, drangen die Schweizer Bodmer (geb. 1698) und Breitinger (geb. 1701), beide Professoren in Zürich, zumeist durch die Untersuchungen der Franzosen und Engländer angeregt, zum Urquell der Phantasie vor, der über und vor den Regeln steht, und erfassen die Kunstlehre, wie ihr glücklicher Ausdruck lautet, als Logik der Phantasie. Und vermochten sie auch noch nicht, wie einige Jahrzehnte später Lessing, alle Fäden der überlieferten Vorurteile zu durchschneiden, so gehört ihnen doch das hohe Verdienst, daß sie für den Anfang und das Ende aller Dichtung, für das Wesen der dichterischen Gestaltbildung, bereits die sinnigste Einsicht und Empfänglichkeit hatten.

Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger waren berufen, den Sinn ihrer Landsleute für Poesie und Literatur zu wecken, Zürich zu einem Mittelpunkt der Kritik und des Buchhandels zu machen und ihm eine Zeitlang in der Entwicklung des gesamten deutschen literarischen Lebens eine maßgebende Führerrolle zu erwerben. Beide Männer werden gewöhnlich zusammen genannt und in der Tat sind sie, wenigstens als es in der Fehde mit Gottsched einen gemeinsamen Feind zu bekämpfen galt, Hand in Hand gegangen, in Treue einander ergänzend.

Denn beide waren nach Anlage und Bildung verschiedene Persönlichkeiten; Bodmer leicht erregbar, von einer unermüdlischen, überhastenden Tätigkeit, die sich oft auf viele Dinge zugleich erstreckte und nach allen Seiten anregend wirkte. Nicht zufrieden mit dem Ruhme eines Kunsttrichters, wollte er trotz seiner trockenen Natur auch als Dichter glänzen und entwickelte in Epen und Dramen eine unheimliche Betriebsamkeit bis zu seinem Lebensende. Mit zunehmendem Alter wurde er rechthaberisch und verbittert, zumal da er sah, daß die Mitwelt mit ihren neuen Anschauungen über ihn hinweg ging und in ihm nur mehr einen Mann der Vergangenheit erblickte. Er hatte es veräumt, von der Zeit, in die er sich nicht mehr finden konnte, im rechten Augenblick Abschied zu nehmen, während sein Freund Breitinger von der Bühne abtrat, als verschiedene Anzeichen den Anbruch einer neuen Kunstströmung ankündigten. (Abb. S. 605.) Die Klugheit, die Breitinger dadurch zeigte, leitete ihn auch im Kampfe; obgleich streitbar, wenn der Angriff es erforderte, war er doch im allgemeinen minder erregbar als sein Freund, kühl, nüchtern, überall der maßvolle, bedächtige und gründliche Gelehrte, der umfassende Kenner des klassischen Altertums wie der neueren deutschen und französischen Literatur, dabei ein „Weltmann und Erzpölitikus“, heiterem Genuße des Lebens nicht abgewandt wie der ungesellige Dichter der Noachide. Mit hoher Achtung spricht Lessing von Breitinger, seinem Vorgänger auf dem Gebiete der Kunstlehre, und noch Goethe rühmt die Tüchtigkeit des Mannes, dessen Anteil an dem Kampfe mit Gottsched, wenn er darin auch von Bodmer zurückgedrängt erscheint, dennoch größer ist, als gewöhnlich angenommen wird.

Schon das erste literarische Unternehmen, mit dem sie in die Entwicklung der deutschen Literatur eingriffen, zeigt beide Freunde vereint. Es sind dies die schon oben genannten Diskurse der *Mahlern*, eine Wochenschrift, zu der eine französische Übersetzung des *Spectator* die Anregung und das Vorbild gegeben hat. Tugend im täglichen Leben und Geschmack in literarischen Dingen sollten damit in der Schweiz eingeführt werden.

Wie die Diskurse mit diesen Genrebildern aus dem Züricher Leben die Freude an der psychologischen Zeichnung der Charaktere wecken und damit die Vorbedingung für das Erwachen einer gelunden und lebenswahren Poesie zu erfüllen sich bemühen, so begründen sie auch die eigentliche literarische Kritik in Deutschland, wo die Schriftsteller bisher nur gelobt werden wollten und alles Kritizieren als persönliche Beleidigung auffaßten. Die Diskurse aber, so beschränkt auch ihre Auffassung noch war, nehmen gleich ganze Richtungen, wie die zweite schlesische Schule, hart mit und weisen gegenüber deren Unnatur, Übertreibung und Verfliegenheit, mit ungeteilter Anerkennung auf den alten Epiz hin, weil er die Natur mit den ihr zukommenden Farben und der ihr eigenen Gestalt male. Naturwahrheit, starke Empfindung, wohlkultivierte Einbildungskraft („*Imagination*“) werden als Lösungsworte ausgegeben, Vergnügen und Nutzen als Zweck der Poesie bezeichnet, die Fabel als besonders hohe Dichtungsart empfohlen, der Reim als Hemmnis guter Gedanken verbannt und schon hier findet sich der alte und später oft wiederholte Vergleich der Malerkunst und Dichtung hinsichtlich ihrer Wirkung.

Die Diskurse wurden wegen der Teilnahmslosigkeit des Publikums, des Mangels an Mitarbeitern und Zwistes mit den Zensurbehörden bereits 1723 aufgelöst, erschienen aber 1746 hochdeutsch als Buch unter dem Titel *Der Mähler der Sitten*, vermehrt mit verschiedenen Zusätzen, darunter einem Verzeichnis von deutschen Büchern für Frauenzimmerbibliotheken. Auf dem eingeschlagenen Wege der Kritik, die sie auch an den ersten Anfängen der deutschen Wochenschriften übten, weiter schreitend, planten die beiden Züricher Professoren die Abfassung eines Buches, das die Grundsätze ihres kritischen Verfahrens im Zusammenhang begründen und rechtfertigen sollte. Von dem versprochenen, auf fünf Teile berechneten Werke einer kritischen Dichtkunst erschien aber nur wenig; so zunächst die Schrift *Von dem Einfluß und Gebrauch der Einbildungskraft* (1727).

Diese wird mit dem Philosophen Wolff als die Fähigkeit bestimmt, die Sinnesindrücke festzuhalten und zu erneuern; ihrer bedürfen die Dichter und Redner. Aufgabe des Dichters ist es, seine Einbildungskraft mit allem, was die Kunst hervorgebracht hat, zu erfüllen, denn nur so werde er ein poetisches Werk mit lebhaften Bildern und Gemälden derartig befeelen, daß der Leser die Dinge selbst vor sich zu sehen glaubt. Die Dichtkunst ist ja ihrem ganzen Wesen nach Beschreibung, indem der Dichter die in sich aufgenommenen Eindrücke dem Leser vormalte, und daher der Malerei verwandt. Je mehr es dem Poeten gelinge, durch seine Bildnisse und Gemälde die Empfindungen zu erzeugen, die das Urbild selbst erregt, desto größer sei die Wirkung. In den Fortsetzungen der genannten Schrift wird der gute Geschmack als eine scharfsinnige



Aus der Kupferstichsammlung der Familienfideikommiss-Bibl. zu Wien.

Fertigkeit des Verstandes erklärt, das Wahre vom Falschen zu unterscheiden und auch bei der Besprechung der Lust am Tragischen betonen die beiden Züricher die Seite des überlegenden Verstandes; indem der Zuschauer einer Tragödie erkenne, daß das hervorgerufene Leiden und der Schrecken nur Illusion sei, folge auf den Schmerz die Lust.

Gewissermaßen eine praktische und geschichtliche Ergänzung zu diesen ästhetischen Schriften bildet die kleine Literaturgeschichte, Charakter der Deutschen Gedichte (1734), worin Bodmer die Dichter seit Opitz charakterisiert, und deren Fortsetzung, Die Drollingerische Muse (1743). Haller, Hagedorn und Drollinger gelten ihm als die größten Dichter seit Opitz; das Wesen des poetischen Kunstwerkes ist ihm nicht mehr Nachahmung der Natur, sondern deren Vollendung; die Phantasie des Dichters beschwöre, wie der Stab des Zauberers, das große Spiel vom Lauf der Welt vor unsere Augen. Bodmer hatte sich von den Franzosen abgewendet und an den Engländern geschult. Eine innere Verwandtschaft der Geistes- und Geschmacksrichtung mag ihn diesen genähert haben; vielleicht hat auch die Ähnlichkeit der historischen Schicksale der beiden Republiken die Blicke der Schweizer auf die englische Literatur gelenkt, deren gedanken-ernste, fast schwermütige und resignierten Erzeugnisse, wie sie nach der Beilegung der religiösen und politischen Zwistigkeiten entstanden, gefielen in der Schweiz, wo die Religion, da die Aufklärung noch nicht eingedrungen war, einen mächtigen Einfluß hatte und lange behauptete (Haller, Salomon Gessner, Lavater). Kein Wunder daher, daß Bodmer, sobald er den Spectator im Original kennen lernte, für jenen Dichter sich begeisterte, dessen Lob Addison mit so großer Wärme verkündete. Es war der Puritaner John Milton (1608—1674), der 1667 sein gewaltiges, an erschütternden Schönheiten und ergreifenden Szenen überreiches Gedicht Das verlorene Paradies (Paradise lost) veröffentlicht hatte und damit Bodmers lebhafteste Phantasie heftig bewegte und seinen von Jugend an auf das Biblische gerichteten Sinn völlig gefangen nahm. (Beilage 87.)



Joannes Jacobus Breitingerus.
L. Casp. Flüessli pinx., J. Jakob Haid
sculp. et exc.

In dem Gedichte des Briten sah Bodmer sein poetisches Ziel verwirklicht, einen großen und heiligen Stoff mit sittlicher Hoheit und Anmut und zugleich im Geiste des Altertums behandelt, das Glück der Natureinfalt, für die er schwärmte, in reizenden Gemälden von dem Naturzustande der Menschheit dargestellt. Dazu war der Verfasser ein glühender Republikaner, ein Vorkämpfer für die Freiheit auf allen Gebieten; was Wunder, wenn Bodmer sich sofort (1723) daran machte, das Werk in deutsche Prosa zu übertragen, und an seiner Bearbeitung bis in sein hohes Alter herumbesserte, um ihr eine wirklich deutsche und poetische Form zu geben. Zwar hatte Ernst Gottlieb von Berge schon 1682 das Gedicht Miltons übertragen und dabei des Versmaßes, des Originals, des reimlosen fünffüßigen Jambus, sich bedient, aber erst durch Bodmers Übersetzung wurde es in Deutschland in weite Kreise verbreitet. Es folgte Übersetzung auf Übersetzung, so die von Gruner aus Burgdorf, Simon Grynäus, Zacharia; auch andere Werke Miltons, wie „Das wieder eroberte Paradies“, „Samson“, und Gedichte anderer Briten wurden von Grynäus verdeutschte. An Milton entzündet sich Bodmers Begeisterung zu eigener poetischer Produktion, zu seinen religiösen Epen; an Bodmers verdeutschtem Milton schulte sich das Genie des jugendlichen Dichters des Messias. Milton bildete fortan die Grundlage für die kunsttheoretischen Schriften der Züricher und einen Hauptpunkt in der Fehde, in die sie mit Gottsched, dem Vertreter einer neuen literarischen Strömung, um 1740 gerieten. (Abb. S. 613.)

Geboren am 2. Februar 1700 zu Juditten, bezog Johann Christoph Gottsched, erst 14 Jahre alt, die benachbarte Universität Königsberg, um Theologie zu studieren, verwandte aber seinen Fleiß mehr auf Sprachen, Philosophie und die sogenannten schönen Wissenschaften. In der Dichtkunst wurden Johann Jakob Rohde und Pietisch seine Lehrer; in der Philosophie hielt er sich an Christian Wolff, dessen „Bemühtige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen“ alle seine Zweifel allmählich lösten, „mit denen er sich vorher gequält hatte“. „Ich hub an, Ordnung und Wahrheit in der Welt zu sehen, die mir vorher wie ein Labyrinth und Traum vorgekommen war“ (1719). Bereits Magister und Privatdozent, entzog

er sich der Gefahr, wegen seiner außerordentlichen Größe den Werbern in die Hände zu fallen und in das Garderegiment des preussischen Soldatenkönigs gesteckt zu werden, durch die Flucht nach Leipzig. Es war ein günstiges Geschick, das ihn in die Pleißestadt führte, denn, wie keine andere Stadt, bot ihm diese Anregungen mannigfachster Art und die Möglichkeit, von ihr aus weithin über die deutschen Lande seine umgestaltende Tätigkeit auf dem Gebiete der deutschen Literatur zu entfalten. (Abb. S. 607.) Empfehlungsbriefe öffneten Gottsched das Haus des einflussreichen Polyhistor's Burchard Mencke und zu Ostern 1725 begann er seine Vorlesungen an der Universität, die erste über die Wolff'sche Philosophie. Fünf Jahre später wurde er zum außerordentlichen Professor der Poesie, 1734 zum ordentlichen Professor der Logik und Metaphysik ernannt. Mit der Umgestaltung der Philosophie im Sinne Christian Wolff's (1697—1754) begann er seine reformatorische Tätigkeit und auch nachmals wirkte er durch Wort und Schrift für die Verbreitung der Lehre seines Meisters, des Vaters des deutschen Nationalismus. (Abb. S. 609.) Und daß dieser an allen deutschen Universitäten Aufnahme fand, ist zum größten Teile durch Gottsched's Schriften geschehen. An seiner Methode schulte sich Gottsched, um dann auch in der deutschen Poesie die von Wolff geforderte Gründlichkeit und Ordnung, das Natürliche und Vernünftige, die einheitliche Regelung und Gliederung zur Geltung zu bringen und den Begriff wie die Begründung einer deutschen Gesamtliteratur, der wissenschaftlichen sowohl wie der dichterischen, in das Auge zu fassen. Regellos und unvernünftig erschienen ihm der Schwulst der Schlesier, die Verbtheit Weises, die Gassenhryk, die in Leipzig an Christian Friedrich Henrici („Picander“) ihren Hauptvertreter hatte, die Haupt- und Staatsaktionen und die Oper. Vorbilder, nach denen er die deutsche Literatur regeln wollte, waren ihm die Alten, mehr aber noch die Franzosen, in deren Licht er jene zuerst kennen lernte. Im Grunde setzte er nur die Bestrebungen des von ihm hochverehrten Opitz fort, doch so, daß an die Stelle Ronsards jetzt Boileau trat, auf den ihn Caniz führte. Die Zeit, in der Caniz, Besser, Neukirch, Günther und Pietsch gelebt hatten, betrachtete Gottsched als „das güldene Zeitalter unserer Poesie“ und unterschied sich von diesen seinen französisierenden Vorgängern nur dadurch, daß er sich nicht mit den kleinen und untergeordneten Dichtarten begnügte, sondern alle reinsten und höchsten Formen, vornehmlich das Drama, zu deutlicher wissenschaftlicher Erkenntnis und werktätiger Ausübung bringen wollte.

Als ein gänzlich auf Verstandestätigkeit gestellter Wolffianer hatte Gottsched die Ansicht gewonnen, was uns das Studium der alten Literaturen oder jener, die auf deren Studium beruhen, zu geben vermöge, sei nichts anderes als formelle Bildung, und so sehr war er von deren Prinzip durchdrungen, daß er erklärte, die Alten und die Franzosen, die jene bereits vorzüglich von der Seite der formellen Bildung her aufgefaßt hätten, müsse man nicht darum nachahmen, weil sie die Alten und die Franzosen seien, sondern weil die Regeln, nach denen sie ihre Werke abgefaßt hätten, auf der Vernunft beruhten. Mit dieser überwiegenden Verständigkeit verband sich in Gottsched eine von persönlicher Eitelkeit genährte Begeisterung für die Ehre und Würde der deutschen Literatur. Als er nun die glänzende französische Literatur des siebzehnten Jahrhunderts kennen lernte, und von dem Wirken der Akademie, dem blühenden Theater, den literarischen Gesellschaften in Paris und von dem Ansehen hörte, dessen sich Racine, Boileau und Molière bei Hofe und in den vornehmsten Kreisen erfreuten, zog er die Folgerung, daß die Deutschen durch die bloße getreue Nachahmung der französischen Muster eine nationale Dichtung schaffen könnten, die sich als ein Seitenstück zu der klassischen der Franzosen darstellen würde. Da er aber die französischen Verhältnisse nicht aus eigener Anschauung, sondern nur aus Berichten kannte, hatte er, unter den ganz entgegengesetzten deutschen Verhältnissen lebend, keine Vorstellung von der Fülle wirklichen Lebens, das hinter der korrekten, den Regeln Boileaus folgenden Poesie stand, und so mußte er mit seinem Reformwerke scheitern. Gleichwohl ist die Beharrlichkeit bewundernswert, mit der er seinem Ziele zustrebte, und Dank verdient die Strenge, mit der er einem Zuchtmeister gleich die deutsche Poesie auf den Weg kunstmäßiger Form drängte.

Freilich war es auch ein Glück, daß sie seiner Schulung bald wieder entwuchs und der Gefahr, zu verflachen und zu verstanden, sich entzog.

Die Beziehungen Gottscheds zur Universität, zum Leipziger kaufmännischen Patriziat, darüber hinaus jene, die er zum Grafen Manteuffel wirklich hatte, zu dem polnisch-luxemburgischen Hofe und zu verschiedenen hochgestellten Persönlichkeiten eifrig suchte, der ausgedehnte Briefwechsel, das Geschick, mit dem er aus allen Teilen Deutschlands die zur Poesie geneigten oder sonst geistig regsamten Studenten an sich zog, die unablässige poetische Produktion, die große Zahl seiner umfassenden Arbeiten und mannigfachen Zeitschriften, dazu der hohe Ton siegesgewisser Überzeugung, den er vernehmen ließ, all dieses diente der Verbreitung seiner Anschauungen und erwarb ihm von 1730 bis in die vierziger Jahre ein Ansehen, dessen sich selbst wirkliche Talente selten erfreuten. Nach dem Vorbilde der „Diskurse der Mahlern“ gründete der unermülich tätige Professor die schon genannten moralischen Wochenschriften „Die vernünftigen Tadelrinnen“ und den „Wiedermann“. Es folgten eine Reihe kritischer Zeitschriften, allen voran die Beiträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, „herausgegeben von einigen Mitgliedern der deutschen Gesellschaft“ (8 Bände, 1732 bis 1744). Diese sollte, wie die Académie française, als eine deutsche Sprachakademie, auf die Festsetzung und Verbreitung einer einheitlichen Schriftsprache hinarbeiten und nach Art der Académie des belles lettres die ewig gültigen Normen wahrer Poesie aufstellen und zugleich die Theorie durch vortreffliche Muster erläutern. Mit diesen war es nun freilich schlecht bestellt, denn man kam über lederne und langweilige Gedichte nicht hinaus und die sprachliche Arbeit blieb Gottsched allein überlassen. Von ihm stammen die meisten Aufsätze in den „Critischen Beiträgen“, die durch Reichhaltigkeit des Inhaltes, namentlich literarhistorischer Art, wie durch Neuheit der Gedanken alles übertrafen, was an kritischen Zeitschriften damals vorhanden war. Als Fortsetzung erschien der Neue Bücheraal der schönen Wissenschaften und freien Künste (1745—1754) und, einige Jahre noch neben ihm, Das Neueste aus der anmutigen Gelehrsamkeit (1751—1762). Es sind etwa 30 Bände Zeitschriften allein, mit denen Gottsched der Lesewelt diente.

Im ersten Bande der „Beiträge“ (1732) ließ Gottsched Leibnizens um 1703 abgefaßte Schrift „Unvorgreifliche Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der Deutschen Sprache“ wieder abdrucken. Sie enthält, Schottels Bestrebungen fortsetzend, allerlei Vorschläge zur Hebung der deutschen Sprache. Um die Wahrung ihrer Reinheit und ihres Adels war Leibniz, der Begründer der Berliner Akademie der Wissenschaften (1709), sehr besorgt; darum hatte er schon um 1680 seiner „Ermahnung an die Deutschen, ihren Verstand und Sprache besser zu üben“ die Aufforderung zur Begründung einer Teutschgesinnten Genossenschaft hinzugefügt und darin die Befürchtung ausgesprochen, es könne, wenn nicht eine ernstliche Verbesserung eintrete und noch weiter auf der Kanzel, in der Kanzlei des Sachwalters und im gesellschaftlichen Verkehr der Mißmasch fortbestehe, Teutsch in Teutschland verloren gehen wie das Angelsächsische in England. Die Annahme einer fremden Sprache habe aber gemeinlich auch den Verlust der Freiheit und ein fremdes Joch mit sich geführt. Die noch mangelhafte Ausbildung der deutschen Sprache und die geringe Begeisterung für sie in den gelehrten und vor-



Johann Christoph Gottsched.
Schwarzluntenblatt von J. J. Sald nach dem
Gemälde von M. Wernerin.

nehmen Kreisen nötigten Leibniz trotz seines vaterländischen Empfindens gegen die Muttersprache, seine großen Werke, die ja doch nur für jene berechnet waren, in lateinischer oder französischer Sprache zu schreiben.

So schlimm stand es noch zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts ungeachtet Dvigens und der Sprachgesellschaften um die deutsche Sprache. Hierin Wandel geschaffen und die Bestrebungen jener zu einem erfolgreichen Abschlusse gebracht zu haben, ist das erste und größte Verdienst Gottscheds. Seine Bemühungen um die Förderung der deutschen Sprache erscheinen um so bedeutender, wenn wir erwägen, daß das allmählich erwachende und immer weitere Kreise ziehende literarische Interesse den Mangel einer allen Deutschen leicht verständlichen Schriftsprache erst recht fühlbar machte. Durch persönliche Einwirkung auf die Zuhörer seiner Kollegien und die Mitglieder der deutschen Gesellschaft wie durch Aufsätze in den „Beyträgen“ hatte Gottsched für die sprachliche Reform bereits gewirkt, ehe er mit seiner Grundlegung zu einer deutschen Sprachkunst, nach den Mustern der besten Schriftsteller des vorigen und jetzigen Jahrhunderts abgefaßt (1784), in die Öffentlichkeit trat. Abweichend von den früheren Grammatikern, die sich auf Luthers Bibel oder Dvigens Schriften stützten, knüpfte Gottsched an keine Buchsprache an, sondern an die sprachliche Entwicklung, wie sie in Mittelddeutschland auf Grund des Lutherdeutsch stattgefunden hatte, und erklärte die Umgangssprache, die in den höheren Kreisen der Gesellschaft des mittleren Deutschland in Übung war und von der Sprache der nord- und mitteldeutschen Schriftsteller sich nicht bedeutend unterschied, als Norm für die neue einheitliche Schriftsprache. Daß er mit dieser seiner ordnenden Tätigkeit zugrunde gelegten Sprache, die er die meißnisch-sächsische nannte, im allgemeinen das Richtige getroffen hat, beweist der Erfolg. Denn wenn auch, und nicht mit Unrecht, zugunsten der Mundarten verschiedene Stimmen laut wurden, so haben doch selbst die Schweizer die Vorzüge des Meißnischen vor allen Dialekten nicht verkannt und trotz anfänglichen Widerstrebens ihre Schreibweise nach ihr gestaltet. Die Forderungen aber, die sie wiederholt erhoben, die Aufnahme einzelner dialektischer Wörter und die Beachtung des Verdeganges unserer Sprache seit Jahrhunderten, fanden in der Folgezeit ihre Erfüllung und trugen zur Bildung unserer Schriftsprache bei. Gottsched jedoch nahm in seiner mit zunehmendem Alter sich steigenden Pedanterie auf Einsprüche gegen sein Machtwort keine Rücksicht, und wenn er schon einmal auf die Sprache der älteren Zeit sich einließ, geschah es nur, um zu zeigen, wie sehr ihr das neuere Deutsch an Reichtum und Gewandtheit überlegen sei. Die sprachlichen und poetischen Schönheiten der mittelhochdeutschen Poesie blieben ihm verschlossen; er kannte sie nicht, wie die Schweizer, aus den Quellen, sondern meistens nur aus Uebersetzung des fünfzehnten Jahrhunderts, und was seine altdeutschen Studien zutage förderten, beschränkte sich auf kleine Aufsätze, wie z. B. über Heinrichs von Veldeke Eneit, Boners Edelstein und auf die Uebersetzung des Reineke Fuchs nach der Ausgabe von 1498.

Außer den Mundarten, die Gottsched „den Schönheiten der deutschen Sprache zuwider“ fand, hatte die Einführung der hochdeutschen Schriftsprache noch andere Schwierigkeiten zu überwinden. Da galt es vor allem, ihr das Gebiet der Universitäten und Schulen zu erobern, an denen noch immer das Latein herrschte. Zwar hatte schon Leibniz einige Abhandlungen deutsch geschrieben, Thomasius und Wolff dem Deutschen die Hörfälle erschlossen, aber erst der Einheitsprache Gottscheds gelang es, durch seine weit ausgebreiteten Beziehungen die Gelehrtenwelt für die „uralte deutsche Heldenprache“ zu gewinnen. Immer wieder auf das Alter, den Reichtum und die Bildungsfähigkeit des Deutschen hinweisend, suchte er das an den Höfen, in adeligen und selbst in bürgerlichen Kreisen gepflegte Französisch zu verdrängen, und da ihm, dem Schüler Wolffs, schmucklose Klarheit, Reinheit, einfache Natürlichkeit, durchsichtiger und streng logischer Satzbau als das Ideal von Sprache galten, bekämpfte er den Schwulst und die besonders in der Kanzleisprache übliche Sprachmengerei. „Ein Deutscher ist gelehrt, wenn er sein Deutsch versteht“ (Canib). „Deutsch“, nicht, wie andere sagten, „Teutsch“ müsse man schreiben, wies er in

einer seinem Buche angehängten, aber schon früher entstandenen Abhandlung nach. Wie alle Lehrbücher Gottscheds praktisch angelegt, nach dem Vorbilde lateinischer Grammatiken und unter dem Einflusse der Franzosen (Fontenelles) abgefaßt, übte Gottscheds „Deutsche Sprachkunst“ einen großen Einfluß aus und eroberte auch zum großen Teile den katholischen Süden und Westen, wo man die Sprache Luthers nicht angenommen und dafür lieber der Kanzleisprache oder der Mundarten als Schriftsprache sich bedient hatte. Es fehlte aber auch nicht an Angriffen, zumal auf den Kern der deutschen Sprachkunst, einen Auszug aus dem großen Werke, der für Schulen bestimmt war und 1777 in achter Auflage erschien. Der Österreicher Popowitsch und der Lüneburger Rektor Heinze erhoben ihre Stimme gegen Gottscheds sprachliche Einheitsbestrebungen und Lessing fragte, ob wohl „ein magerer Philosoph und ein schlechter Dichter“ „eine gute Sprachkunst schreiben könne“. Und doch hat Lessing von Gottsched ebenso gelernt wie Herder und Goethe, die gegen das pedantische Regiment des Sprachschulmeisters wetterten, darin aber mit ihm einig waren, daß der Schriftsprache der Vorzug gebühre vor den noch so liebgewonnenen Mundarten, und gleich den anderen Klassikern in zweifelhaften Fällen sich in Johann Christoph Adelungs „grammatisch-kritischem Wörterbuche der hochdeutschen Mundart“ (1774—1780) Rat holten. In diesem ist, was Gottsched schon plante, die meißnisch-sächsische Mundart kodifiziert. Mag Gottsched in seiner „Sprachkunst“ begangen haben, so wollen wir dennoch dem Urteile beipflichten, das Kästner in der Deutschen Gesellschaft in seiner Gedächtnisrede (1767) ausgesprochen hat: „Gottsched brachte es dahin, durch Schriften, die für ihre Zeit keineswegs verwerflich sind, daß die Deutschen wieder anfangen, deutsch und vernünftig zu schreiben.“

Einfachheit des Stils, Schönheit und Reinheit der Muttersprache war Gottscheds Ziel auch bei seinen Bemühungen um eine vernunftgemäße Redekunst. Schon im Vaterhause durch die Lektüre des Spätlateiners Laktantius Schrift über die Beredsamkeit begeistert, suchte er in Leipzig als Mitglied der „vertrauten Rednergesellschaft“ deren geistiges Niveau zu heben und begann daher bereits 1725 an der Universität seine Vorlesungen über die Redekunst. Aus diesen erwuchs drei Jahre später sein Grundriß einer vernunftmäßigen Redekunst, mehrenteils nach Anleitung der alten Griechen und Römer entworfen, die, 1736 nach Art der „Kritischen Dichtkunst“ eingerichtet und mit Beispielen ausgestattet, mehrere Auflagen erlebte. Die Theorie wurde unterstützt durch praktische Übungen in der Rednergesellschaft und so groß war der Zudrang der Studenten, daß eine Teilung in eine „vormittägige“ und „nachmittägige“ notwendig wurde.

„Vernunft, Ordnung, Natur und Gründlichkeit“ waren die Schlagworte für die rhetorische Kritik, die man an den Reden der Rednergesellschaft übte. Den Proben, die davon veröffentlicht wurden, läßt sich stilistische Gewandtheit und Glätte nicht absprechen. Wenn auch die Vernunft oft in logische Spitzfindigkeit, die Ordnung in Pedanterie, die Natur in Trivialität und die Gründlichkeit in Weitschweifigkeit ausarteten, so zeigt doch namentlich der Aufschwung, den die geistliche Beredsamkeit nahm, den Erfolg dieser Bemühungen. Gottscheds „vernunftmäßige“ Redekunst trägt die Widmung an den Kronprinzen Friedrich und wurde in Preußen zur Ausbildung der Prediger amtlich eingeführt. Die Ausbildung im Sinne der Aufklärung und die formale Schulung der geistlichen Redner waren die Wirkung davon. In den von Gottsched gebrochenen neuen Bahnen wandelte Johann Lorenz Mosheim (1694—1755), Theologieprofessor in Göttingen, den die Deutsche Gesellschaft in Leipzig auf Gottscheds Betreiben als Klassiker der Prosa und berühmten Kanzelredner zu ihrem Vorsitzenden erwählte (1732). Ausgezeichnet durch Reinheit des Stils und darob von Herder gelobt, wirkte in Berlin Preußens gefeierter Prediger Johann Joachim Spalding (1714—1804) im Geiste der



CHRISTIAN VON WOLFF
 VON DER UNIVERSITÄT HALLE
 VON DER UNIVERSITÄT BERLIN
 VON DER UNIVERSITÄT GÖTTINGEN
 VON DER UNIVERSITÄT LEIPZIG
 VON DER UNIVERSITÄT WÜRZBURG
 VON DER UNIVERSITÄT JENA
 VON DER UNIVERSITÄT ERLANGEN
 VON DER UNIVERSITÄT BAYREUTH
 VON DER UNIVERSITÄT MÜNCHEN
 VON DER UNIVERSITÄT WÜRZBURG
 VON DER UNIVERSITÄT JENA
 VON DER UNIVERSITÄT ERLANGEN
 VON DER UNIVERSITÄT BAYREUTH
 VON DER UNIVERSITÄT MÜNCHEN

Christian von Wolff.

Nach dem Stich von J. M. Berningeroth.

Aufklärung bis in die Tage Friedrich Wilhelms II. hinein. Selbst auf die geistliche Beredsamkeit Süddeutschlands, die sich durch kräftigere Bildlichkeit im Worte vor der protestantischen auszeichnete, übte Gottscheds „Redekunst“ einen Einfluß aus. Er hatte mit den österreichischen Benediktinern P. Placidus Amon in Meß und P. Rudolf Graser in Kremsmünster (1726—1787) wissenschaftliche Beziehungen angeknüpft und an dem letzteren, einem berühmten Prediger und nachmaligen Mitgliede der bayerischen Gesellschaft ad excolendam eloquentiam sacram (zur Pflege der geistlichen Beredsamkeit), einen eifrigen Verbreiter rhetorischer Bestrebungen im katholischen Deutschland gefunden. Auch mit der von den Benediktinern zu Rempten gegründeten Literarischen Gesellschaft stand er eine Zeitlang in Verbindung. Als sich aber das Unternehmen zerbrach, entbrannte Gottscheds Zorn gegen die katholische Geistlichkeit, die er übrigens als echter Aufklärungsapostel auch in seinen Gedichten oft zum Ziele seiner höhnennden und zuweilen derben Angriffe machte; selbst seine Gemahlin übte gelegentlich an dem katholischen Klerus ihren wohlfeilen Wig. Durch seine konfessionelle Haltung hat Gottsched den Gegensatz zwischen Nord und Süd eher verstärkt als ausgeglichen und seine Beziehungen zu Wien, an die er große Hoffnungen knüpfte, untergraben. Seine Sprachreform hatte hier an Freiherrn von Scheyb, dem Verfasser einer Theresiade (1746), einem allegorisierenden, langweiligen Epos in 7653 Alexandrinern, einen mächtigen Förderer gefunden.

Die führende Stellung in der Deutschen Gesellschaft, in der nach bestimmten Regeln an den literarischen Erscheinungen Kritik geübt wurde, und sein Verhältnis zum Theater drängten Gottsched, nachdem er 1728 über Aufforderung einiger Freunde ein collegium poeticum gelesen hatte, seine bisher „unordentlichen Gedanken und Anmerkungen“ von der Poesie in systematischen Zusammenhang zu bringen. So entstand sein Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen (1730). Der Stoff dazu ist aus alten und neuen Schriften des Auslandes und nicht zum geringsten aus den „Wegweisern, zur Poesie zu gelangen“, geschöpft, die seit dem Hauptwerke Scaligers in allen Literaturen Europas scharenweise einander gefolgt sind. Das untrügliche Orakel aber für Gottsched bildete die Art poétique Boileaus, dessen Rolle er in Deutschland spielen wollte. (Beilage 88.)

Wie er Boileau für Horaz gelten läßt, so sieht er auch in anderen französischen Kunsttheoretikern und Dichtern Vertreter der Alten, und in den Anmerkungen zu der von ihm übersehten Epistola ad Pisones, die seiner Dichtkunst als Einleitung dient, spricht er offen aus, wie er sich das Verhältnis der Franzosen zu seinen Landsleuten denkt: „Was bey den Römern die Griechen waren, das sind bei uns iho die Franzosen. Diese haben uns in allen großen Gattungen der Poesie die schönsten Muster gegeben, und sehr viele Discurse, Censuren, Critiken und andere Anleitungen mehr geschrieben, daraus wir uns manche Regel nehmen können. Ich schäme mich nicht, unsern Nachbarn in diesen Stücken den Vorzug zu geben, ob ich gleich meine Landsleute in anderen Stücken ihnen vorziehe. Aber“, fügt er bedächtig hinzu, „die alten Griechen und Römer sind uns deswegen nicht verboten, denn ohne sie hätte uns Opiz nimmermehr eine so gute Bahn zu brechen vermocht. Aus Lesung der Alten ist er ein Poet geworden, und wer ihm nicht folget, wird es nimmermehr werden.“

Mit Opiz nahm denn auch Gottsched das Dichten für eine besondere Werkthätigkeit eines von der Natur glücklich organisierten Verstandes, der nur von einer starken Einbildungskraft und einer gründlichen Menschenkenntnis unterstützt, durch gelehrte Studien gebildet und von einem guten Geschmack geleitet sein müsse. Wenn ein so ausgestatteter Kopf die Regeln befolge, die bei der Hervorbringung eines Kunstwerkes als die allein gültigen von der Vernunft anerkannt seien, so werde er immer ein gutes Gedicht machen können. Die hier ausgesprochene Vernbarkeit der Dichtkunst allein schon nötigte Gottsched, auch wenn er in seiner Lehrart nicht von der Wolffschen Philosophie bestimmt worden wäre, in seinem Lehrbuche sich namentlich auf die Behandlung des Formellen in der Poesie einzulassen und ausführliche Vorschriften darüber zu geben. Theilte er nun auch die Anschauungen der früheren Kunsttheoretiker, so strebte er doch darin über sie hinaus, daß er zuerst den Versuch machte, die Dichtungslehre nach Wolffscher Methode in ein vollständiges System zu bringen, alle seine Sätze aus dem Prinzip, „das innere Wesen der Poesie bestehe in einer Nachahmung der Natur,“ ableitete und als der erste die von den Alten entweder unmittelbar überlieferten oder aus ihren Werken von den Neueren abgeleiteten Regeln nur darum als bindend angesehen wissen wollte, weil sie in der Vernunft und in der Natur ihren festen und notwendigen Grund hätten. Die Durchführung aber hält dieser Einsicht nicht stand; denn wo wissenschaftliche Begründung erforderlich war, erscheint immer nur eine Belegstelle aus Boileau oder aus einem anderen der 20 Gewährsmänner, die er namhaft macht, um seine Leser zu versichern, daß er sein Buch „gewiß nicht aus seinem Gehirne angesponnen“ habe. Noch 1751 erschien Gottscheds „Dichtkunst“ in neuer Auflage; manche der in ihr angeregten

Gedanken hat er in den „Beiträgen“ ausgeführt, aber in seiner maßlosen Selbstüberschätzung konnte er sich nicht entschließen, an den grundlegenden Ideen der „Dichtkunst“ im Geiste der neueren Strömungen Wesentliches zu ändern. Im Gegenteile; während er in den beiden ersten Auflagen noch von der dichterischen Begabung, dem angeborenen Talent und Genie als der ersten Voraussetzung und von der Schule der Zucht und Regel als dem erst nachträglich hinzukommenden wenigstens oberflächlich redet, leugnet er, selbst der Phantasie bar, später für die ausübende dichterische Tätigkeit die Notwendigkeit der unverbrüchlichen Ursprünglichkeit angeborener Schöpferkraft und rühmt in der Vorrede zur dritten Auflage (1742) gegenüber der „Dichtkunst“ Breitingers, daß man nach seiner Anleitung alle Gedichtarten „machen lerne“. Und doch hat Gottscheds Buch trotz aller Mängel, die es für uns als ganz unzulänglich erscheinen lassen, einen großen literarhistorischen Wert; es war der erste umfassende Versuch, das Denken der Deutschen auf Kunst und Dichtung zu lenken, und muß als solcher daher mehr noch als die spätere Ästhetik Baumgartens der Anfang und die Begründung der deutschen Kunstwissenschaft genannt werden. Unleugbar aber hat die Platitude in der Poesie durch Gottscheds einer Grammatik gleichenden „Dichtkunst“ einen großen Vor Schub erfahren, und treffend sagt Lessing, Gottsched habe Keimer die Menge, aber auch nichts als Keimer groß gezogen. Wenn aber derselbe Kritiker auch des Leipziger Professors Verdienste um die deutsche Schaubühne leugnet, fordert er zu entschiedenem Widerspruche heraus.

Es zeugt für den literaturgeschichtlichen wie den praktischen Scharfblick Gottscheds, wenn er die notwendige Umformung der deutschen Poesie vor allem an der entwicklungsgeschichtlich wichtigsten Gattung, am Drama, und zwar zunächst nicht durch eigene dramatische Schöpfungen, sondern durch Verbesserung der Bühnenkunst in Verbindung mit der Aufführung französischer Stücke versuchte. Der Verfall der Bühne und die in Leipzig fortlebende Erinnerung an den Versuch einer Theaterreform begünstigten sein Unternehmen. In Königsberg hatte er, wie er selbst erzählt, zum ersten Male Lohensteins Trauerspiele gelesen, ohne jedoch in seinem Geschmacke befriedigt worden zu sein; ebenso erging es ihm mit der Ovidischen Übersetzung der Antigone. Einige Jahre danach lernte er Boileau kennen, der seine Aufmerksamkeit auf Corneille und Molière richtete und ihn zur Lektüre der französischen Dramatik erfuhrte. Was ihm in Königsberg versagt war, dramatische Aufführungen zu sehen, ward ihm in Leipzig beschieden, denn hier spielten zur Meßzeit die „privilegierten Dresdener Hofkomödianten“, die Haack-Hoffmannische Truppe. Dabei nun wurde er „die große Verwirrung gewahr, darin diese Schaubühne steckte. Lauter schwülstige und mit Harlekinsthüpfereien untermengte Haupt- und Staatsaktionen, lauter unnatürliche Romanstreiche und Liebesverwirrungen, lauter pöbelhafte Fragen und Zoten waren dasjenige, so man daselbst zu sehen bekam. Das einzige gute Stück, so man aufführte, war der Streit zwischen Ehre und Liebe oder Roderich und Chimene, aber nur in ungebundener Rede überiekt.“ Dieses nun gefiel Gottsched, wie er seinem Berichte hinzufügt, „vor allen anderen und zeigte ihm den großen Unterschied zwischen einem ordentlichen Schauspiel und einer regellosen Vorstellung der seltsamsten Verwirrungen auf eine sehr empfindliche Weise.“ Da der Prinzipal auf seine Vorschläge, mit den versifizierten Dramen Gryphius' eine Beredlung der Bühne einzuleiten, nicht einging, begann er über die Regeln der Schaubühne nachzudenken und in ausländischen, namentlich in dem von André Dacier verdeutschten Aristoteles Belehrung zu suchen. So reichten sich bereits 1729 an seine idealistische Auffassung des Dramas als einer Lehrerin der Sitten die Regeln, die uns in der „kritischen Dichtkunst“ geordnet vorliegen und durch die Hochhaltung des Gesetzes der Wahrscheinlichkeit den Bau und die Wirkung des Dramas in die Sphäre des Verstandesmäßigen rücken.

Dem Poeten des Trauerspieles gibt er praktische Anweisung: „Der Poet wehlet sich immer einen moralischen Lehr-Satz, den er seinen Zuhörern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit seines Satzes erhellet. Hiernächst sucht er in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas ähnliches begegnet ist, und von diesen entlehnt er die Rahmen vor die Personen seiner Fabel, um derselben also ein Ansehen zu geben. Er erdenket sodann alle Umstände hinzu, um

die Haupt-Fabel recht wahrscheinlich zu machen, und das werden die Zwischen-Fabeln oder Episodia genannt. Dieses theilt er dann in fünf Stücke ein, die ungefehr gleich groß sind, und ordnet sie so, daß natürlicher Weise das letztere aus dem vorhergehenden fließet." Dann wird an Oedipus rex gezeigt, wie „Mitleid und Schrecken“, die von Aristoteles verlangte Wirkung der Tragödie, erzielt werden können, und zur Aufstellung der drei Einheiten, der Handlung, der Zeit und des Ortes geschritten, und zwar im Gegensatz zu den bisherigen deutschen Gewohnheiten, ganz nach Boileau, der in seiner Art poétique die Freiheit des spanischen Dramas als häuerisch versemt und vom französischen rühmt: Mais nous, que la raison à ses règles engage, Nous voulons, qu' avec art l'action se ménage; Qu' en un lieu, qu' en un jour, un seul fait accompli, Tienne jusqu' à la fin le théâtre rempli. („Aber wir, die die Vernunft an ihre Regeln bindet, fordern, daß mit Kunst die Handlung sich abspiele; daß an einem Orte, einem Tage die eine Handlung vollendet werde und bis zum Ende die Zuschauer in Spannung halte.“) Bei den französischen Dramen des Klassizismus war das Hören des Dramas ganz auf Kosten des Schauens zur Hauptsache geworden. Eine einzige Dekoration, meistens ein Saal in einem Palaste, genügt für das ganze Stück; die Handlung erstreckt sich daher über keinen großen Zeitraum und ist einfach. Gottsched will die Notwendigkeit der drei Einheiten aus der Vernunft erschließen. Die Einheit der Handlung wird gefordert durch die das Ganze beherrschende sittliche Idee; die Einheit der Zeit und des Ortes begründet er mit der Aufgabe der Poesie, die Natur nachzuahmen und daher immer innerhalb der Grenzen des Wirklichen und Wahrscheinlichen zu bleiben. Wahrscheinlich muß aber auch das Verhältnis zwischen dem Zuschauer und der Bühnendarstellung sein. Der Monolog soll, weil unnatürlich, gemieden werden. Treffend verurteilt Gottsched bei Besprechung der Komödie die billige und leichte Wortkomik, denn nur in der Situationskomik zeige sich die Kunst des Dichters. Da war kein Platz mehr für den Harlekin, denn seine närrische Tracht, seine wunderlichen Worte und Gebärden dienen zwar dem Pöbel zum Gelächter, können aber die von den Alten geforderte „Komik der Sachen“ nicht ersetzen und ahmen nicht die „Handlungen des gemeinen Lebens“ nach, sondern überbieten selbst die Traumvorstellungen. Unmusikalisch und nüchtern, wie er war, hat Gottsched auch die Oper als der Moral und der Natur widersprechend und „als das ungereimteste Werk, das der menschliche Verstand jemals erfunden hat“, verurteilt.

Die idealistische Tendenz mit dem realistischen Inhalte zu einer höheren Einheit zu verbinden, war Gottsched bei seiner nüchternen Geistesgrundlage ebensowenig imstande, als die einzelnen Regeln mit tieferem, poetischem Verständnisse zu erfassen. Gleichwohl entsprachen seine Anschauungen dem Charakter seiner ganz auf den Verstand gestellten Zeit, die für ein erhöhtes geistiges Interesse am Drama nicht anders gewonnen werden konnte als dadurch, daß die Bühne vor allem den Bedürfnissen der Verstandesrichtung Rechnung trug und durch Einschränkung der schöpferischen Phantasie innerhalb der Grenzen der Wahrscheinlichkeit blieb. Gottscheds dramatischem Ideale am nächsten kamen die französischen Erzeugnisse der klassischen Zeit und durch Stücke von deren Glätte und vollen Durchsichtigkeit der Komposition, in Übersetzungen wie Originalschöpfungen, dem bisherigen Zustande des deutschen Theaters ein Ende zu machen, bildete das erste Ziel seiner dramaturgischen Bemühungen. Man hat es ihm zum Vorwurfe gemacht und gesagt, er habe das deutsche Theater nur französisiert. Mit Unrecht; schon seine nationale Gesinnung, die Haupttriebkraft bei allen seinen literarischen Bestrebungen, spricht dagegen. Wo aber hätte Gottsched, da sich die deutschen Theaterverhältnisse für eine Umgestaltung des Dramas im nationalen Sinne als unbrauchbar erwiesen, passendere Vorbilder finden können als bei den Franzosen, deren Spiel und Schöpfungen auf den Bühnen aller Kulturländer Europas des glänzendsten Erfolges sich erfreuten? Eine Anlehnung an das dem deutschen Charakter mehr angemessene ältere englische Drama mit seinem größeren Reichtum der Handlung, seiner größeren Verwicklung und Wirkung durch das Große, das Schreckliche und Melancholische, wie sie später Lessing vorschlug, war wenig verlockend. Die Spuren, die die englischen Komödianten mit ihren blutigen Aktionen und ihrem Clown noch für lange Zeit zurückgelassen hatten, waren wenig erfreulich und ermunternd. Shakespeare war zu dieser Zeit in Deutschland noch völlig unbekannt; auch Gottsched lernte ihn nur aus der 1741 erschienenen Bordschen Übersetzung des „Julius Cäsar“ kennen. Damals aber war er schon durch die Schweizer zu sehr auf den Standpunkt der Abwehr gedrängt worden, als daß er gerecht darüber hätte urteilen können; und er urteilte denn auch: „die elendeste Haupt- und Staatsaktion unserer Komödianten ist nicht so voll Schnitzer wider die Regeln der Schaubühne als diese Tragödie Shakespeares!“ Dieses für uns jetzt ungeheuerliche Urtheil Gottscheds zeigt, daß die poetische Empfindung für einen Dichter wie Shakespeare ihm gänzlich fehlte; sie hatte überhaupt bei ihm neben den „Regeln“ keinen Platz. Damals wäre eine Einführung Shakespeares bei uns unmöglich gewesen. Die arge Verwilderung unseres Theaterwesens brauchte

Versuch
einer
Critischen Dichtkunst
für die Deutschen;

Darinnen erstlich die allgemeinen Regeln der Poesie,
hernach alle besondere Gattungen der Gedichte,
abgehandelt und mit Exempeln erläutert werden,

Ueberall aber gezeiget wird:

Daß das innere Wesen der Poesie
in einer Nachahmung der Natur
bestehet.

Anstatt einer Einleitung ist Horatii Dichtkunst
in deutsche Verse übersetzt, und mit
Anmerkungen erläutert

von

Johann Christoph Gottscheden,
Der Weltweisß. und Dichtkunst öffentl. Lehrer zu Leipzig.

Zweyte und verbesserte Auflage, mit allergnädigster Freyheit.

Leipzig 1737.

Verlegt Bernhard Christoph Breitkopf.

B C K

Titelblatt von Gottscheds „Versuch einer critischen Dichtkunst für die Deutschen“.

Nach dem in der Staatsbibliothek zu Berlin befindlichen Exemplar.

zur Erziehung zunächst die Zucht strenger Regeln, und nur durch ein solches Übergangsstadium war die spätere Anlehnung an den uns innerlich verwandteren britischen Dichter möglich gemacht worden. Erst auf den Zuchtmeister Gottsched konnte der Reformator Lessing folgen.

Das akademische Drama der Franzosen bot, was Gottsched für die Erziehung der deutschen Schaubühne als notwendig erachtete: „vernünftige Regelmäßigkeit“. Übrigens hatte sich die deutsche Schauspielkunst bereits früher in die Schule der Franzosen begeben. Schon die „hochdeutschen“ und holländischen Truppen und namentlich Belten's „berühmte Bande“, die den „Englischen“ nach dem großen Kriege in der Herrschaft über die deutsche Bühne folgten, gestatteten dem französischen Drama einen großen Einfluß auf ihren Spielplan. Gottsched selbst führt in seinem „Nöthigen Vorrath“ mehrere deutsche Übertragungen französischer Stücke an, die vor seiner Theaterreform entstanden waren. Er verpflanzte also mit dem französischen Drama nicht etwas Neues nach Deutschland, sondern brachte nur, was sozusagen in der Luft lag, zum entschiedenen Ausdruck und fand gerade in der allgemeinen Vorliebe für französisches Wesen die wirksamste Unterstützung zur raschen Annahme und weiten Verbreitung seiner Theaterreform. Diese aber verlangte nicht bloß formale Schulung, sondern auch die Verbindung von Literatur und Bühne, Dichter und Schauspieler, und indem er sie herstellte, hat er die notwendige Grundlage für eine gedeihliche Entwicklung des Dramas wieder geschaffen.

Um die regelmäßige Form des Dramas auf der Bühne wie in der Literatur einzubürgern, bedurfte Gottsched der Unterstützung der Schauspieler und Dichter. Bei jenen fand er sie schon 1727 an dem Ehepaar Johann und Friederike Karoline Neuber, das nach der Auflösung der Haack-Hoffmann'schen Truppe (1725) sich an deren Spitze gestellt, das sächsische Privilegium erhalten hatte und auf der Leipziger Messe sich einfand.

Mit dem „Regulus“ Pradon's, eines nicht zum besten berücktigten Poeten, in der durch König „veredelten“ Übersetzung Bressand's ward in Leipzig die neue Ara eröffnet und so groß war auch das Interesse des Hofdichters König an der neuen Richtung, daß er aus der reichen Dresdener Garderobe die zur Aufführung nötigen römischen Kleider beistellte. Die Verwendung historischer Kostüme war etwas Ungewohntes, pflegte man doch damals in Deutschland wie in Frankreich die Helden des Altertums auf der Bühne in der Hoftracht Ludwigs XIV. mit Perücke und Degen, die Heldinnen gepudert und im Reifrocke auftreten zu lassen. Dem von Erfolg gekrönten Versuche folgte die Darstellung von Corneille's „Brutus“, Racine's „Alexander und Porus“, beide in der Übersetzung Bressand's, worauf Corneille's „Cid“ und „Cinna“ auf die Bühne kamen, jener von dem Leipziger Bürgermeister Gottfried Lange, dieser von dem Nürnberger Ratsherrn Christoph Fürer in das Deutsche übertragen. Gottsched selbst übersezte Racine's „Iphigenia“ und spornte die Mitglieder der Deutschen Gesellschaft an, „dergleichen zu tun“.

Um aus den raschen Erfolg der Übersetzungen französischer Dramen auf der deutschen Bühne zu erklären, muß man sich erinnern, daß in den gebildeten Kreisen die französische Literatur derart eingebürgert war, daß man es geradezu forderte, sie auch auf die Bühne zu bringen. Bekannt ist ja, was Voltaire aus Potsdam um 1750 schrieb: „Ich befinde mich hier in Frankreich. Man spricht nur unsere Sprache. Das Deutsche ist bloß für die Soldaten und die Pferde, man braucht es bloß für die Reife.“

Um aber des Franzosen Bouhours Vorwurf, daß es den Deutschen an einem schöpferischen Geiste



Johann Jakob Bodmer.

Nach dem Stiche von Pfenniger.

fehle, zu widerlegen, trat, da sich „kein geschickterer Poet“ hervortat, Meister Gottsched selbst mit dem ersten deutschen Originaldrama *Der sterbende Cato* 1731 auf die Bühne. Im folgenden Jahre gedruckt, erlebte es in 15 Jahren zehn Auflagen und machte seine Runde durch ganz Deutschland. Und doch war das Stück, wie Gottsched selbst in der Vorrede dazu ganz offen bekennet, bis etwa auf ein Zehntel nur aus Addison's englischem und François Deschamps' französischem „Cato“ (1715) ineinandergearbeitet. Jener erhielt wegen des eines Philosophen würdigen Schlusses und wegen der Charakteristik den Vorzug, an diesem gefiel ihm die größere Einheit der Fabel und die strenger beobachtete Regelmäßigkeit in der Behandlung. Der französischen Tragödienmanier, der Liebe von Prinz und Prinzessin mit beiderseitigen Vertrauten, folgend, flocht Gottsched auch das Liebesverhältnis zwischen Cäsar und Portia mit ihren Vertrauten ein, wahrte säuberlich die äußere Schicklichkeit (*bienséance*) und suchte durch die langen Dialoge, prunkenden Reden und Gefühlsergießungen in parademäßig auftretenden gereimten Alexandrinerpaaren den Mangel an Handlungen zu ersetzen. Durch den Erfolg des „Cato“ angespornt, versuchte alles, was dramatisches Talent in sich zu erkennen vermeinte, dem gegebenen Beispiele des Meisters es gleich zu tun, und so wuchs das Repertoire der neuen Bühne, das bis 1732 nur acht regelmäßige Alexandrinertragödien aufwies, bis 1740 auf 27 an, unter denen allerdings nur sechs Originale waren.

Mehr aber noch als die „klugen und gelehrten Männer“, denen es gelungen war, „die Schaubühne von ihrem Unflut zu säubern“, tat für das regelmäßige Drama die Truppe Neubers, die von Stadt zu Stadt durch Deutschland zog, überall mit lebendigem Wort die Leipziger Kunst verkündend. Aus den verschiedensten Gegenden kam Neuber dem Professor berichten, daß die gebildeten Kreise in dem neuen Drama ihre Wünsche erfüllt sehen und nur der Pöbel noch dem Schmutz und der Krobeit sich zuwende. Neuber nahm es mit der praktischen Theaterreform ebenso ernst wie deren Theoretiker Gottsched, dessen Pedanterie er aus der Gelehrtenstube auf die Bühne verpflanzte. Doch gerade deshalb hätte er der neuen Kunst kaum dauernd Anerkennung verschaffen können, wäre nicht seine Gemahlin, ihrem innersten Wesen nach eine Künstlerinatur, ergänzend hinzugetreten, um dem einmal gefaßten Grundsatz eine mannigfaltigere Ausgestaltung zu geben und ihn mit dem herrschenden Bedürfnisse in einen höheren Einklang zu bringen. Als die Neubers durch drei Jahre von Leipzig abwesend waren, bot sich Gottsched in der Schönemann'schen Truppe, die aus der Neuber'schen hervorgegangen war und wiederholt in Leipzig spielte, ein neues „Mittel“ zur Verwirklichung seiner Ideen und Wünsche. Teils aus eigener Verständnislosigkeit für Humor und Komik, teils in der Meinung, daß der Gegensatz der neuen Richtung durch die Tragödie besser hervorgehoben und, da in ihr das Stegreifspielen fast unmöglich sei, zugleich auch der Zusammenhang mit der Literatur fester geknüpft werden könne, hatte Gottsched bis gegen Ende der dreißiger Jahre sein besonderes Augenmerk der höheren Stilgattung zugewendet. Dann aber wurde ihm klar, daß sich der neue Geschmack mit dieser allein nicht halten lasse, und so begann er denn auch das Lustspiel den Regeln zu unterwerfen und für Muster zu sorgen. Hier aber konnte sich Gottsched bei dem, was er über die Komödie vorzubringen hatte, nicht auf ein fest geschlossenes System von Regeln stützen, da ihm seine Gewährsmänner, denen er sonst seine kritische Weisheit entlehnte, wenig bestimmte Anhaltspunkte lieferten. Daher ist denn auch der Abschnitt über die Komödie in der „kritischen Dichtkunst“ nicht sehr klar und bestimmt ausgefallen. Gottsched tadelt an den Lustspielen Molières einige derb komische Szenen und zieht gegen den Harlekin zu Felde, der in den Lustspielen nach italienischer Manier als der ständige Träger des Komischen erschien und in den deutschen Staatsaktionen zur Hauptperson geworden war. Diesen Hauptfeind der neuen Kunst zu verdrängen, betrachtete er als seine erste Aufgabe, und sie gelang. Im Jahre 1737 wurde in Leipzig der Harlekin als der Vertreter des alten Theaterwesens förmlich von der Bühne verbannt. Doch verschwand er nicht sofort und allgemein aus dem Theater; er tauchte unter andern Namen wieder auf, lebte in Wien lustig fort und erschien, mit einem neuen Mäntelchen angetan, auch

auf der gereinigten Bühne. In seinen weiteren Bemühungen um ein höheres Lustspiel über-
setzte Gottsched vier Akte aus St. Evremonts Lustspiel „Die Opern“ (1730), und wurde auch
die Arbeit erst von seiner „geschickten Freundin“ vollendet, so hat er doch durch die freie Be-
arbeitung und durch das deutsche Kolorit, das er ihr zu geben suchte, für die deutsche Bearbei-
tung ausländischer Stücke einen Grundsatz aufgestellt, der für die Folgezeit von großer Be-
deutung wurde.

Die größte Bedeutung für das Gottschedische höhere Lustspiel gewann des Meisters
Gemahlin, Luise Adelgunde Viktorie Kulmus. Mit Wit, rascher Auffassung und
reger Phantasie begabt, hätte Luise Adelgunde (geb. 1713 in Danzig) Dichterin von bleibender
Geltung werden können, wenn sie der Stimme ihrer Dichternatur mehr gefolgt wäre. Zwar
verdankte sie ihrem Gemahl die Erweiterung ihrer allgemeinen Bildung, poetische Anregung
und Kenntnis der Regeln; auf die Entwicklung ihrer poetischen Anlagen aber wirkte des Pro-
fessors Einfluß nur hemmend. Selbständig sie zu entfalten, besaß sie nicht die geistige Kraft,
und an der Flucht aus diesem Bannkreise, die nach erlangter formaler Schulung Elias Schlegel
und die Bremer Beiträger ergriffen, hinderte sie ihr persönliches Verhältnis zu Gottsched. So
versiegten, indem sie sich an seiner vermeintlichen Größe emporzuranken und in seine eingebilbete
Tiefe hinabzuarbeiten suchte, die besten Kräfte ihrer eigenen Natur. Ihre dichterische Tätigkeit
offenbarte sich zunächst in Übersetzungen aus dem Französischen und Englischen. So erschienen
neben vielem anderen Addison's Spectator und Guardian, Pope's „Lockenraub“, Stücke aus
Newton's und anderer Schriften in ihrer Übertragung. Sie verdeutschte Addison's „Cato“,
des Fräuleins Barbier Trauerspiel „Cornelia“, Voltaires „Azire“ und betrat mit Über-
setzungen ausländischer Lustspiele die Bahn, auf der fortschreitend sie zur Schöpfung eigener
Komödien gelangte, mit denen sie die Begründerin des deutschen Lustspiels im achtzehnten Jahr-
hundert geworden ist.

Ganz nach den von Gottsched aufgestellten Grundsätzen, aber auf eine weit geistvollere Art bearbeitete
sie das Lustspiel des französischen Jesuiten Bougeant *Femme Docteur* unter dem Titel *Die Pietisterei*
im Fischbeinrode oder die doctormäßige Frau, worin sie Verhältnisse in Königsberg an Stelle
der Pariser treten ließ und die Satire auf den Jansenismus gegen die Pietisten ihrer Heimat, sogar mit
Einflechtung mundartlicher Szenen, richtete (1737). Von ihrem Gemahl in Wolffs Weltweisheit eingeführt
in den religiösen Bekenntnissen beider Konfessionen gram, greift sie darin das Tartuffemotiv auf, um als Auf-
geklärte, wie auch später Gellert („Die Betschwester“), jene zu bekämpfen. Dasselbe Streben, auswärtigen
Lustspielen ein deutsches Kolorit zu geben, zeigt sich auch in den späteren Bearbeitungen der Frau Professor,
indem sie, wenn eine vollständige Umschmelzung nicht tunlich war, durch allerlei kleine Züge, die mitunter
recht glücklich ausgedacht sind, die auswärtigen Stücke den deutschen Verhältnissen näher zu rücken
sucht. So läßt sie in dem Verschwender (nach Destouches *Le dissipateur*) den Marquis, der in an-
spruch, getrunkenem Zustande auf die Bühne taumelt, einen Vers singen, der aus Günthers Trunklied „Brüder,
die uns lustig sein“, entnommen ist. Im Menschenfeind (nach Molières *Le Misanthrope*) setzt sie an
die Stelle des Volksliedes, dessen Anmut und Schlichtheit im Original von Alceste gegenüber einem
gekünstelten Gedichte gerühmt wird, ein Gedicht von Paul Fleming. Ferner finden wir in den Lustspielen
der „geschickten Freundin“ wie der anderen Dichter der Schule Gottscheds die Gepflogenheit, deutsche
Namen an Stelle der auswärtigen zu setzen, und den durch die moralischen Wochenschriften eingebürgerten
Gebrauch, den Charakter der Personen durch ihre Namen anzudeuten (Herr von Freudenlieb, Friedlieb,
Fräulein von Buhlerwitz, Herr von Gutmannsdorf usw.). An dem Gespenst mit der Trumme (nach
Destouches *Le Tambour nocturne*) rühmt Lessing, daß darin einige Züge des englischen Originals
(Addison's *The drummer*), die in der französischen Bearbeitung kraftlos geworden waren, wieder in ihrer
Frische erscheinen. Nicht die ungeteilte Anerkennung Lessings fand das aus Goethes „Dichtkunst und
Wahrheit“ bekannte Stück *Der poetische Dorfjunker* (nach Destouches *Le poète compagnard*); auf
Dufresny beruht *Die Widersprecherin* und mit der Übersetzung der *Cécile* von der Frau Grassgum
(1753), worin die französischen Namen beibehalten sind, beteiligte sich Frau Adelgunde an der Einführung
des rührenden Lustspiels in Deutschland (1753), als dessen erste Vorboten zwei Übersetzungen in Versen von
Voltaires *Enfant prodigue* anzusehen sind, deren eine Koch (1737) zum Verfasser hat.

Französische Muster und der Däne Holberg lieferten neben den moralischen Wochenschriften
und dem täglichen Leben auch für die Originalkomödien der Gottschedischen Schule die komischen
Themen und Motive. Von dem Regelzwange nicht so eingengt wie die Tragödie, war sie
für die Bühne tauglicher und ließ, da man sich bei der Nachahmung des gemeinen Lebens nicht
ängstlich an die Quelle zu binden brauchte, der Phantasie einen größeren Spielraum. Dadurch

wurde die Komödie dem moralischen Zwecke teilweise entzogen und mehr in den Dienst des Vergnügens gestellt, wobei freilich bittere Satire und Vorführung der widrigsten Schlechtigkeit, wie Lessing sagt, den Mangel an komischer Kraft ersetzen mußte.

„Die Tugend zu predigen und das Laster in Verruf zu bringen,“ erklärt Destouches als Hauptzweck seines Lustspiels und übereinstimmend damit findet Gottsched die Aufgabe der Komödie in der Nachahmung einer Handlung, die durch ihr lächerliches Wesen den Zuschauer belustigen, aber auch erbauen kann. Und wie der genannte Franzose die Hauptpersonen seiner Stücke nicht als Individuen, sondern als typische Vertreter einer ganzen Gattung hinstellt, so bleibt auch die Gottschedsche „Komödie“ bei den Typen, denn es sei nicht „das Werk der Komödie, über einzelne Personen zu spotten“, wie es die Engländer zu tun pflegen, „sondern allgemeine Torheiten lächerlich zu machen.“ Die Zeichnung der Charaktere, nicht, wie in der Tragödie, die Handlung bildet in der Komödie die Hauptsache und den Ausgangspunkt, die szenische Führung wird durch die Situationen ersetzt. Entsprechend ihrer Stimmung sind die Komödien in der Sprache des gemeinen Lebens abgefaßt, die aber oft zu einem niedrigen Naturalismus, ja selbst zum Pöbelhaften herabsinkt und in den Bearbeitungen auswärtiger Vorlagen die Charaktere vergrößert. Verurjacht wird dies zum Teil auch durch die Darstellung in Prosa, deren sich, um dem Gesetze der Wahrscheinlichkeit zu genügen, die Lustspieldichter mit wenigen Ausnahmen bedienen. Getreu der Lehre des Meisters, halten sie an den Einheiten und der Teilung der Fabel in fünf Akte, mag sie auch noch so dürrig sein, unverrückt fest.

Von den fremdländischen Lustspieldichtern galten dem Leipziger Dramaturgen Marivaux, Regnard und namentlich Destouches (gest. 1754), der geistige Erbe Molières und Hauptvertreter der jüngeren französischen Komödie, als untrügliche Vorbilder. An diesen hatte sich auch die Frau Professor geschult, ehe sie mit ihren Originalkomödien auftrat. Von diesen erschien 1743 Die ungleiche Heirat, worin mit Benutzung von Molières „Georges Dandin“ der Standesgegensatz als komisches Motiv verwendet wird. Ganz im Geiste der Zeit richtet die Dichterin die Spitze der Satire gegen den reichen Bürger, denn nur zur Verspottung durfte vor der Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels der Nichtadlige, der es wagte, eine Augen zu einer adeligen Dame zu erheben, auf der Bühne erscheinen. Vierzig Jahre später erklärt in Schillers „Kabale und Liebe“ des Präsidenten Sohn, daß ihm die Handschrift des Himmels in Luissens Augen mehr gelte als der Adelsbrief! Die Lustspiele der Frau Gottschedin erfreuten sich auch noch des Beifalls, als ihres Gemahls Reformwerk schon ins Wanken geriet. So war die Hausfranzösin oder die Mamfell noch lange eines der beliebtesten Repertoirestücke. Mit Benutzung von Holbergs Jean de France stellt darin die Dichterin das Unwesen der französischen Erziehung und die tölpelhafte Nachahmung der französischen Sitten mit den lebhaftesten Farben dar, freilich oft in einer mehr aufstößigen und in übertreibender Weise, was sich aus ihrem Mangel an Welt- und Menschenkenntnis erklärt. Dagegen ist Hamchens Charakter, das flattrige Ding, das es dem ganzen Hause angetan hat, aber bei der ersten Berührung mit der Außenwelt außer sich gerät, aus der Erfahrung geschöpft. Auf Übertreibung wieder beruht das teilweise Molières Malade imaginaire nachgebildete Lustspiel Das Testament, worin der habgierige Charakter eines jungen Mädchens und der sträfliche Leichtsin eines ausschweifenden Jünglings bis zur empörendsten Abscheulichkeit geschildert wird. „Es ist mir unbegreiflich,“ sagt Lessing in der Beurteilung des Stückes, „wie eine Dame solches Zeug hat schreiben können,“ und selbst fragen wir uns: „Wenn Stücke, wie die zwei zuletzt genannten, der gereinigten Bühne angehörten, wie schmutzig mußten erst diejenigen sein, die vor der Bühnereinigung die Lachmüchel des deutschen Publikums in Bewegung setzten!“ Es begreift sich, daß Gottscheds „liebe Gehülfin“, die so gern die Schwächen und Lächerlichkeiten der Zeit zum Gegenstande ihrer Lustspiele machte, die literarischen Verhältnisse nicht unbeachtet ließ. Mit Entschiedenheit trat sie daher in ihrem Nachspiele Herr Wibling, dessen Hauptmotiv auf Molières Critique de l'école des femmes zurückgeht, der neuen Richtung der „Nachfasser des Pindar und Persius“ (der Bremer Beiträger) entgegen, die ihr unwahr erschien und von ihr daher lächerlich gemacht wurde. Die Züge, die darin von den einzelnen Poeten (Sinnreich, Vielwig, Reinhart) zusammengetragen sind, machen das Lustspiel zu einem interessanten Beitrag für die Kenntnis der damaligen Strömungen in der deutschen Literatur.

Mit der Satire „Herr Wibling“ schließt die Deutsche Schaubühne nach den Regeln und Exempeln der Alten. Es ist dies eine Sammlung von 38 regelmäßigen Dramen, Übersetzungen und Originalen, die von 1741 bis 1745 auf sechs Bände anwuchs und von Gottsched angelegt wurde, teils um den errungenen Erfolg zu sichern und den jungen Dichtern Muster zu bieten, teils auch um den Franzosen durch Schöpfungen deutschen Geistes zu zeigen, daß die Deutschen ihrer Schule entronnen und ihnen, wie in den anderen Künsten und Wissenschaften, also auch in der theatralischen Dichtkunst gewachsen, ja überlegen seien. Damit hat nun freilich der Meister seine und der Schüler Leistungen weit überschätzt; denn wenn auch die Lustspiele,

wie sie die „liebe Gehülfin“, Straube, Detharding, Quistorp, Ulich und Elias Schlegel beisteuerten, nicht ohne Geschick verfaßt sind, so weisen die Tragödien selbst dem „Sterbenden Cato“ gegenüber einen Rückschritt auf. Die talentlose Beobachtung der Regel führte zur Ertötung jedes dramatischen Lebens und die Anwendung bloß äußerer Mittel konnte ihnen keinen inneren tragischen Gehalt geben. Am meisten leiden an diesen Mängeln Gottscheds „Parisische Bluthochzeit“ und „Agis“, seiner „geschickten Gehülfin“ „Panthea“, Pitschels „Darius“, Krügers „Mahomed IV.“, Grimms „Aurelius“; dagegen entfaltet sich in des letzteren „Banise“, dank der Quelle, ein reiches dramatisches Leben und Elias Schlegel, ein wirklicher Dramatiker, macht doch wenigstens den Versuch, die Erweckung der tragischen Gefühle mit der Charakteristik in Zusammenhang zu bringen. Noch immer stand man im Banne der Franzosen, deren Alexandriner auch in den deutschen Tragödien als der allein zulässige Vers galt, und die Nachahmung der Alten erstreckte sich, abgesehen von einigen mißglückten Nachbildungen des Chors, nur auf die drei Einheiten und die Einfachheit der Fabel nach der Auffassung der Franzosen.

Schon in der „Schaubühne“ hat Gottsched historische Zeugnisse für die frühere Betätigung der Deutschen an der dramatischen Dichtung gebracht; dieser schöne Eifer verließ ihn auch später nicht und so kam 1757 aus verschiedenen eigenen und fremden Sammlungen ein Werk zustande, das lange Zeit den Germanisten als eines der reichhaltigsten Nachschlagebücher gegolten hat: Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst oder Verzeichniß aller deutschen Trauer-, Lust- und Singspiele, die im Druck erschienen von 1450 bis zur Hälfte des jetzigen Jahrhunderts. Dieses Werk bildet den Abschluß der literarischen Tätigkeit Gottscheds auf dem Gebiete des Drama's. Um den Franzosen und Schweizern zu zeigen, was der deutsche Geist auch in den anderen Zweigen der Poesie und in der Prosa de son propre fond vermöchte, regte Gottsched die Herausgabe einer Zeitschrift für die kleinen Gattungen der Dichtkunst an, die Belustigungen des Verstandes und Wizes (1741), die, von dem Leipziger Magister Johann Joachim Schwabe geleitet, bald in allen Gegenden Deutschlands Mitarbeiter fanden, in den Gedichten ernstern wie heiteren Inhalts einen Fortschritt zeigten und durch eine Reihe naturwissenschaftlicher und philosophischer Aufsätze die Aufklärungsbestrebungen Gottscheds förderten. Aus zahlreichen Stücken in Prosa und Poesie mit Fragen aus dem Gebiete der Literatur und Ästhetik aber läßt sich vom dritten Band an bereits das Durchdringen einer neuen Literaturbewegung erkennen.

So waren denn für das Drama und die kleineren Gattungen der Poesie Muster vorhanden und Gottscheds Ideal schien nahezu erreicht; nur eine Gattung fehlte — das Epos. Und gerade dieses sollte der neuen Richtung die volle Bahn eröffnen und den Zusammenbruch von Gottscheds Reformwerk herbeiführen. Angriffe, von verschiedenen Seiten unternommen, leiteten ihn ein. Der erste erfolgte von seiten der Neuberin. Schon vor ihrer Reise nach Petersburg war es zwischen ihr und dem Herrn Professor zu einem kleinen Zerwürfniß gekommen. Sie hatte sich geweigert, Voltaires *Mire* in einer Übersetzung der Frau Adalgunde auf die Bühne zu bringen, und ihr die bereits einstudierte des Hamburger Lizentiaten Stüven vorgezogen. Vergeblich mühte sie sich nach ihrer Rückkehr, Schönemann aus Gottscheds Gunst zu verdrängen. Als sie nun dieser tadelte, weil sie in der Tragödie nicht historische Kostüme in Verwendung bringe, kam es zum Bruche. Um Gottsched mit seiner Kostümidee lächerlich zu machen, gab sie, gereizt und verbittert durch ihre Mißerfolge, zu der Posse „Das Schlaraffenland“ als Nachspiel den 3. Akt von Gottscheds „Cato“, wobei sie die Darsteller im



Christian Ludwig Viscow.
Nach dem Stiche von Pfenninger.

antiken Gewande erscheinen ließ und dabei das Nackte durch fleischfärbige Strümpfe parodierte. Die Vorstellung schloß Johann Neuber (Pharnazes), indem er, gegen das Publikum gewendet, die Worte hinzufügte: „Nun, das war ein Versuch!“ Das Ganze erregte ungeheuren Beifall. Dadurch ermutigt, brachte die undankbare Frau in dem von ihr selbst verfaßten Vorspiel *Der kostbarste Schatz* den Dramaturgen in der Person eines „Tadlers“ mit Fledermausflügeln und einer Sonne von Flittergold um den Kopf auf die Bühne (1741). Ja, noch mehr der Schmach; der ebenso leichtfertige als charakterlose Johann Christoph Klost (gest. 1765 als Obersteuersekretär in Dresden), der Gottsched doch zu großem Danke verpflichtet war, beschrieb den ganzen Theaterstand, dem der Hofdichter König und Graf Brühl am Dresdener Hofe nicht fern standen, in einem komischen Epos, *Das Vorspiel* (1742) betitelt. Zu dieser Kränkung kam eine neue, als Koch, der nach seiner Trennung von der Schönemannschen eine eigene Bande gegründet hatte und zu Gottsched in Beziehung stand, das Singspiel *Der Teufel ist los*, von Christian Felix Weiße nach der englischen Operette bearbeitet, auf die Bühne brachte (1752) und damit dem Singspiele, das Gottsched verbannt zu haben wähnte, wieder festen Fuß auf der deutschen Bühne gewann.

Trotz dieser und noch anderer Enttäuschungen konnte Gottsched mit Befriedigung sehen, daß sein Wirken für das praktische Theaterwesen reiche Früchte getragen habe. Aus der Schönemannschen Truppe war die Alfermannische hervorgegangen, auf der sich jene Gesellschaft aufbaute, die 1766 in Hamburg die Gründung des Nationaltheaters möglich machte, und Konrad Echhof, der beste Darsteller der Alexandrinertragödie, der hier neben Lessing dieselbe Bedeutung gewann wie in Leipzig die Neuberin neben Gottsched, und Sophie Charlotte Schröder waren in der Schönemannschen Bande herangebildet worden. Schönemann gab nach dem Muster der „Schaubühne“, die 1746—1750 in zweiter Auflage erschien, eine ähnliche Sammlung von Repertoirestücken heraus und sogar in Wien, wo die Staatsaktionen und Hanswurstiaden am längsten Gefallen fanden, schloß man sich allmählich der neuen Richtung an, bis dann die Audienz Gottscheds bei Maria Theresia dem französischen Klassizismus die Herrschaft verschaffte.

Die von Gottsched angestrebte Gründung einer deutschen Akademie in Wien kam zwar nicht zustande, seine „Schaubühne“ aber rief die deutsche Schaubühne in Wien nach alten und neuen Mustern ins Leben (1751—1764), eine Sammlung von 48 Stücken von Corneille, Racine, Voltaire, Goldoni, Metastasio, Gottsched, Pitschel und anderen. Doch mußte der „Theatral-Secretario“ J. G. Heubeln, da die „studierten Stücke“ auf die Dauer nicht gefielen, wieder den Hanswurst auftreten lassen, der dann durch Philipp Hainer (1731—1764), den österreichischen Holberg und talentvollen Wiener Possendichter, aufs neue das Bürgerrecht erhielt und als Vertreter des volkstümlichen „gesunden Sinnes“ bis in die siebziger Jahre die Wiener belustigte. Durch seine Neigung zum Feenhaften ward Hainer ein Vorläufer Raimunds, durch Volkstümlichkeit und Einfachheit ist er seinem Zeitgenossen, dem Benediktiner Maurus Lindemayr (1723—1783) aus dem Stifte Lambach in Oberösterreich, verwandt, der gleich ihm als Lyriker und Dramatiker in hochdeutscher und mundartlicher Sprache dichtete. Den Hauptinhalt zu seinen Dramen schöpfte er aus dem Bauernleben, dessen Schwächen er genau kannte und mit Humor und Satire auf die Bühne bringt. Durch ihre vortreffliche Charakteristik haben sie sich lange auf den Liebhaberbühnen erhalten und durch den Gebrauch der Mundart die bald folgende Blüte der oberösterreichischen Dialektdichtung eingeleitet.

Schon vier Jahre vor seiner Verhöhnung auf der Bühne hatte Gottscheds Ansehen durch seinen nicht ganz freiwilligen Austritt aus der Deutschen Gesellschaft (1738) einen bedeutenden Schlag erhalten. Damals schon waren im eigenen Lager Stimmen gegen seine Alleinherrschaft in literarischen Dingen laut geworden. Erschüttert ward diese durch die Angriffe, die von den Züricher Professoren Bodmer und Breitinger gegen seine Kunstlehre unternommen wurden und den großen Literaturstreit heraufbeschworen, der durch anderthalb Dezennien nahezu alle Literaten Deutschlands in Atem hielt, während seines Verlaufes recht viel des Unschönen an persönlicher

Berunglimpfung im Gefolge hatte, schließlich aber den Beginn eines neuen Abschnittes in der Entwicklung der deutschen Literatur einleitete. Denn wie so oft die geistige Fortbildung der Menschheit in Extremen sich vollzieht, so führte auch hier die Versöhnung und der Ausgleich der Gegensätze, von einem Größeren vollzogen, zu dem endgültig Wahren. Und mag auch der ganze Federkrieg nur mehr unser geschichtliches Interesse wecken, so kann doch nicht geleugnet werden, daß er Ideen in Fluß brachte, in denen die Keime zur Entfaltung einer neuen deutschen Dichtung lagen.

Verschieden, wie die künstlerischen Anschauungen, waren auch die persönlichen Eigenschaften der Führer im Streite; dort der gelehrte, aber etwas schwerfällige, eitle und „vernünftige“ Diktator, hier der poetisch angehauchte, mit lebhafter Einbildungskraft begabte und leicht bewegliche Bodmer, der schnell seinen Vorteil wahrnahm, und ihm zur Seite der grundgelehrte, bedächtige Kanonikus Breitinger. Schon in ihren Erstlingschriften, mit denen sie auf einige abfällige Urteile der „Tadlerinnen“ und des „Wiedermann“ antworteten, hatten die Schweizer in den Hauptzügen ihre Ansichten über das Wesen der Poesie ausgesprochen, ohne jedoch damit bei dem Allgewaltigen Widerspruch zu finden. Die 1732 veröffentlichte Beurteilungsetzung Bodmers fand in den „Beiträgen“ sogar eine bedingt anerkennende Beurteilung. Auch die Einwürfe, die die Schweizer gegen die Bevorzugung der oberösterreichisch-meißnischen Mundart erhoben, trübten den Frieden nicht und selbst als Bodmer, freilich unbeholfen genug, mit dem Grafen Conti für das Trauerspiel allgemeine Verständlichkeit und Popularität forderte und damit leise von der stelsfüßigen Tragödie voller Könige und Helden zu dem bürgerlichen Trauerspiele überleitete, ließ sie der Schüler Corneilles gewähren. Gereizt aber wurde er, als Bodmer 1738 gegen einen in den „Beiträgen“ erschienenen Aufsatz über die Schönheit der deutschen Sprache die „Anmerkungen eines Ungenannten über die Unvollkommenheit der deutschen Sprache“ an Gottsched sandte, worin er die ganze Beweisführung in jenem Artikel als eine verfehlte bezeichnete und das Englische auf Kosten des Französischen und Deutschen erhob.

Nur weniges hatten die Schweizer seit zehn Jahren an ästhetischen Schriften veröffentlicht, als sie, wohlgerüstet, plötzlich mit vier großen Werken auf den Plan traten. Zwei davon stammen von Bodmer, die Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen (1740) und Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter (1741), zwei von Breitinger, die Critische Dichtkunst, worinnen die poetische Malerei in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersucht wird (1740), mit einer Fortsetzung und Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauch der Gleichnisse (1740).

Breitingers Critische Dichtkunst, das Hauptwerk der Züricher, zerfällt in zwei Teile, von denen der erste über Wesen und Begriff der Poesie handelt und mit dem damals üblichen, aus dem Altertum stammenden, durch die Renaissance erneuerten, in Deutschland namentlich von Dpiz betonten Vergleich zwischen Malerei und Dichtkunst beginnt. Angeregt dazu wurde Breitinger durch entsprechende Aufsätze des Spectator und insbesondere durch des Abbé Dubos Réflexions sur la poésie et la peinture, in denen der Vergleich zum ersten Male tiefer begründet und der Nachweis versucht wird, daß Poesie und Malerei aus derselben Wurzel entsprungen seien und daher unter einen gemeinsamen Begriff fallen.

„Ich nenne“, sagt daher Breitinger, „die Poesie eine poetische Malerkunst, weil dieses lebhafte und herzbewegende Schildern das eigentümliche Werk der Dichtung ist; der Poet ist immer bemühet, die Bilder, die ihm seine glückliche Phantasie lehret, mit solchem Nachdruck und Klarheit, solcher Lebhaftigkeit und Empfindlichkeit vorzustellen, daß das Gemüt dadurch ebenso stark entzündet wird, als durch die sichtbare Vorstellung eines lebhaften Gemäldes.“ Wie die glücklich gewählten Gedanken und Begriffe des Dichters unter angenehmen Bildern vorgestellt und sinnlich gestaltet werden können, lehrt der unvergleichliche Meister unter Homer. Die poetische Schilderung will die Phantasie mit Ergehen rühren und kann alles nachahmen, was der menschliche Verstand von den Wirkungen und Kräften der Natur erkennt, mit Ausnahme weniger abstrakter Wahrheiten. Um nun in dieser Natur möglichst viel unterbringen zu können, wird ihr Begriff

mit Hilfe philosophischer Gedanken Leibnizens von Breitingger über Gebühr ausgedehnt. „Was ist Dichten anders,“ fragt Breitingger in diesem Sinne, „als sich in der Phantasia neue Begriffe und Vorstellungen formieren, deren Originale nicht in der gegenwärtigen Welt der wirklichen Dinge, sondern in irgend einem andern möglichen Welt-Gebäude zu suchen sind?“ In dieser Hinsicht kommt dem Dichter erst der Name eines „Schöpfers“ zu, da seine Gebilde nicht nur auf das wirkliche (historische), sondern auf das mögliche (poetische) Wahre sich gründen. Die Poesie ist aber nicht bloß eine Kunst der Nachahmung, sondern auch ein köstliches Werkzeug, durch das Wahrheit und Tugend eingeführt, das Laster verjagt wird. Die Phantasiegestalten des Dichters werden um so mächtiger wirken und ergötzen, je mehr sie, obgleich an das Mögliche und Wahre gebunden, den Schein der Neuheit haben, d. h. je mehr sie über das Gewöhnliche, Bekannte und Alltägliche hinausragen. „Nun aber“, folgert Breitingger weiter, „kann nichts Neues sein als das Wunderbare, das uns durch das bloße Ansehen entzückt und mit Bewunderung erfüllt. Das Wunderbare also, das, insofern es sich in die Grenzen des Wahrscheinlichen einschränkt, ein vermunntes Wahrscheinliches“ ist, bedeutet den Höhepunkt der Poesie. „Der Mensch wird nur durch dasjenige gerührt, was er glaubt, und der Mensch verwundert sich nur über dasjenige, was er für etwas Außerordentliches hält. Das Wunderbare muß daher die Farbe der Wahrscheinlichkeit und das Wahrscheinliche die Farbe des Wunderbaren haben. In den Romanen von Amadis fehlt es fürwahr am Wunderbaren nicht, aber ihre Erfindungen sind ohne Wahrscheinlichkeit.“

In dieser Lehre von dem Wunderbaren und seiner Verknüpfung mit dem Wahrscheinlichen, dem Kunstgeheimnis der Schweizer, tritt uns trotz der unbeholfenen Ausdrucksweise zum ersten Male mit bewußter Ausdrücklichkeit die tiefe Begriffsbestimmung der künstlerischen Idealität entgegen, die Forderung eines bedeutenden, von Gemüt und Phantasie erfassen Inhaltes und die Begrenzung seiner sinnlichen Erscheinung in die Bedingungen der Naturwahrheit. Quellen des Wunderbaren öffnen sich dem Dichter da, wo er durch seine Phantasie neue Wesen schafft (Allegorien) oder vorhandene zur Würde einer höheren Natur erhebt (äsoptische Fabel), und in der unsichtbaren Welt der Geister, die sich allein in dem Gehirn des Poeten erzeugt. Zum Schluß dieser Betrachtung aber verkümmert die Ahnung des Tiefen und Wahren durch den nachwirkenden Bopf von der moralischen Nutzenwendung, denn als das Höchste, was der Dichter erreichen kann, erscheint die äsoptische Fabel.

„Denn die Fabel“, heißt es, „ist, in ihrem Wesen und Ursprung betrachtet, nichts anderes als ein lehrreiches Wunderbares. Dieselbe ist erfunden worden, moralische Lehren und Erinnerungen auf eine verdeckt und angenehm ergötze Weise in die Gemüter der Menschen einzuspielen und diesen sonst trodrenen und bitteren Wahrheiten durch die künstliche Verkleidung in eine reizende Maske einen so gewissen Eingang in das menschliche Herz zu verschaffen, daß es sich nicht erwehren kann, ihren heilsamen Nachdruck zu fühlen.“ In der Fabel ist die Verbindung des Wunderbaren mit dem Wahrscheinlichen vollzogen. Daß Tiere reden, ist wunderbar; wie sie reden, muß wahrscheinlich sein, ihrem Charakter entsprechend. Der äsoptischen Fabel zunächst kommt die epische.

Was in dem zweiten Teile der „Dichtkunst“, der sich mit der Zubereitung und Vermischung der poetischen Farben, d. i. der poetischen Ausdrucksweise, beschäftigt, über die Kunst des Überlezens, die poetischen Bewörter, die sinnliche Kraft und den Gefühlswert des poetischen Wortes gesagt wird, hat in der Folgezeit reichliche Früchte getragen. Das letzte Kapitel handelt von dem Bau und der Natur des deutschen Verses. Der Reim wird als bloßer Kegel für stumpfe Ohren verurteilt; statt des eintönigen Alexandriners wird der reimlose fünffußige Jambus empfohlen und diesem auch der Vorzug vor dem Hexameter gegeben.

Anfangs schonend, in der „Dichtkunst“ bereits schärfer, haben die Schweizer in den genannten Schriften an Gottscheds Anschauungen von der Poesie Kritik geübt. An Lebenden Kritik zu üben, war neu; noch erblickte man in der Kritik eine persönliche Beleidigung. Daher gereizt, erhob er sich, die anderen Werke der Schweizer bloß verächtlich anzeigend, gegen Bodmers Schutzschrift für Milton, um deren Einleitung Punkt für Punkt zu bekämpfen. Was könne das philosophierende Deutschland dafür, daß ihm Milton nicht schmecken wolle; es sehe ohne Zweifel auch in diesem Engländer den Lohensteinischen und Zieglerischen Schwulst, die ungeheure Einbildung, „die hochtrabenden Ausdrückungen“ und die unrichtige Urteilkraft herrschen. Unmöglich auch kann der Meister in dem Bewußtsein persönlicher Verantwortlichkeit für den Stand der deutschen Dichtung die „Lästerung wider das Vaterland und alle seine Poeten“, die der Schweizer dort ausgesprochen hat, ungeahndet hingehen lassen. Boll Freimut, untermischt mit galliger Laune und rücksichtsloser Derbheit, sucht der sich bisher unverlezt haltende Professor die hie und da scharfen Hiebe der Schweizer von seinem Haupte abzuwehren, und diese bleiben an Leidenschaftlichkeit und Grobheit nicht zurück, übertreffen aber ihren Gegner an allezeit schlagfertigerem

Witz und böshafter Satire. Bald findet jede der streitenden Parteien Bundesgenossen, die deutsche Literatur teilt sich in zwei feindliche Heerlager, ein plan- und prinzipienloser Kampf entbrennt, in dem der tiefere und wissenschaftliche Grundgedanke überwuchert wird durch das wüste Durcheinander persönlicher Klopffechtereien. Eine wenig erfreuliche Periode unserer Literatur!

Eine komische Epopöe, „Der deutsche Dichterkrieg“, wahrscheinlich von Gottsched stammend und in den „Belustigungen“ erschienen (1741), leitet mit einer Verspottung des tigurinischen Varden Merbod (Bodmer) und des weisen Druiden Greibertin (Breitinger) den Kampf ein. Unermüdet bringt Schwabe in seiner Monatschrift Schmähungen auf die Schweizer. Von diesen wegen seiner leichtfertigen Opizausgabe und seiner äsopischen Fabeln arg mitgenommen, tritt wutentbrannt auch der Wittenberger Arzt Daniel Wilhelm Triller in der Vorrede zu seinen „Neuen äsopischen und moralischen Fabeln in gebundener Rede“ und später mit dem komischen Heldengedicht Wurmsamen (1754) den Schweizern entgegen. Diese antworteten den Angreifern mit Flugschriften, die, bald gesammelt und ausgebaut, als Züricher Streit-schriften zur Verbesserung des deutschen Geschmacks wider die Gottschedische Schule 1753 in zweiter Ausgabe erschienen und manches Wertvolle über Kritik, Ästhetik, Literatur, insbesondere über bisher verschlossene Perioden deutscher Dichtung, wie z. B. über die Poesie unter den Kaisern aus dem schwäbischen Hause, enthalten. In dieser Sammlung findet sich auch Das Komplot der herrschenden Poeten und Kunsttrichter (1742), ein scharfes Pasquill auf Schottged (Gottsched), Muskul (Kulmus) und die anderen Leipziger Streiter. Auf deren Seite kämpften auch die seit 1743 in Halle erscheinenden Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks, deren Leiter der Naturforscher Christoph Wylus war. Als diese auch Haller, der sich selbst strenge Zurückgezogenheit auferlegte, in den Kampf zogen, trat Breitinger mit der Verteidigung der Schweizerischen Muse Hrn. D. Hallers für ihn ein (1744). Ihr folgte ein Jahr später Schwabes Bolleingeschenktes Tintenfaß, die schmutzigste aller von Gottsched bestellten Schmähschriften.

Bodmer und Breitinger standen eine Zeitlang allein. Dann rückten von allen Seiten Hilfstruppen heran, aus dem verheißungsvollen jüngeren Geschlecht sich rekrutierend. 1742 trat der schneidige Satiriker Liscow in ihre Reihen, ebenso der uns schon bekannte krakeelsüchtige Rost; seit 1742 bis 1754 stand Bodmer in Briefwechsel mit Hagedorn, unter dessen Einfluß der Hamburger Korrespondent, damals eine im Norden weitverbreitete und einflußreiche Zeitschrift, im Sinne der Schweizer wirkte. Von großer Bedeutung für deren Sache war es, daß der älteste Hallenser Dichterkreis zu ihnen in unmittelbare Beziehung trat. Aus diesem führte der Berliner Korrektor Immanuel Byra den Erweis, daß die G*ttisch*dianische Sekte den Geschmack verderbe (1743), und plante Samuel Gotthold Lange ein Epos „Die Eroberung von Leipzig“.

Schon 1743 konnte Bodmer an Zellweger schreiben: „Der Sieg hat sich völlig auf unsre Seite gelenkt, seitdem Herr Liscow in einer öffentlichen Erklärung im Namen der wahren verständigen Deutschen Gottscheden und seiner Sequelle den Auspußer gegeben. Er traktiert sie wie Ibioten, Magister und Schüler mit dem Nachdruck der Satire, die ihm eigen ist.“ (Abb. S. 617.) Scharenweise fielen von Gottsched seine Getreuen ab, darunter auch Elias Schlegel, Gärtner und die anderen „Bremer Beiträger“, die zwar nicht offen gegen ihren Lehrer auftraten, mit ihren Ansichten aber auf Seite der Schweizer standen. Als dann aus ihrem Kreise Klopstock (1748) hervorging, war der Triumph der Schweizer vollendet, Gottscheds Niederlage fürs erste besiegelt. „Seitdem ist er verrufen, wie der böse Pfening. Aber er verhärtet sich und waffnet sich zu einer unmächtigen Gegenwehr.“ (Bodmer.) Die mit Klopstock erstehende neue Dichtart, die bald Nachahmung findet, erscheint ihm ebenso regelwidrig und verabscheuenswert als Miltons Dichtung. Umsonst aber sucht er den „Messias“ in seinem „Neuesten“ als unpoetisch herabzusetzen, schon in dem Namen des neuen „sehr assischen (seraphischen) Dichters mit mizraimischen Gedanken“ einen Fehler gegen die deutsche Grammatik zu erblicken, da diese „Klopstock“ verlange, — der Geschmack von ganz Deutschland entschied für Klopstock und damit für die Schweizer.

Während alle Welt dem neu aufgehenden Gestirn zujubelt, sucht Gottsched dessen Glanz mit dem kraft- und saftlozen, aber „regelrechten“ „Heldengedicht“ Hermann oder das befreite Deutschland zu verdunkeln, das, in Trochäen verfaßt, ihm von einem Freiherrn Christoph Otto von Schönauich zur Beurteilung übersandt wurde und als das lang ersehnte Heldenepos ihn so entzückte, daß er den Verfasser 1752 von der philosophischen Fakultät Leipzigs mit dem poetischen Lorbeer schmücken ließ. Der Beifall blieb aus. Selbstüberschätzung

und Pedanterie haben den Leipziger Kunsttrichter blind gemacht gegen die Regungen der seiner Zuchttrute entwachsenden Zeit und diese schritt über ihn hinweg. Versunken und vergessen waren seine Verdienste, Mißachtung, Kummer und Verbitterung sein Lohn. Nur wenige Getreue harrten bei ihm aus. Der Arzt Johann Gottfried Reichel erfreute ihn 1755 mit einer *Bodmerias*, nachdem ein Jahr zuvor der dankbare Schildknappe Schönaich mit seinem dem *Dictionnaire néologique* des Franzosen Desfontaines nachgeahmten umfanglichen Werke, die ganze Ästhetik in einer Nuß oder neologisches Wörterbuch, die sprachlichen Neuerungen der Schweizer und Klopstocks verspottet hatte. Auch Bodmers Musterknappe Wieland und Lessing (Gnissel) blieben im Verlaufe des Gezänkes nicht verschont; war es ja doch im Leipziger Lager bekannt geworden, daß Wieland an einer *Dunciade* gegen Gottsched arbeite und Lessing ein Epos plane, das nach Art der Satire „*Hudibras*“ des Engländers Samuel Butler (gest. 1680) darstellen sollte, wie Gottsched und sein Schildknappe Schönaich gegen die Miltonische Dichtung in den Kampf ziehen und allerlei Abenteuer erleben. Lessing war es auch, der die letzten entscheidenden Streiche gegen Gottsched führte, zugleich aber auch dessen Gegner traf. Schon 1751 war in Berlin eine Richtung der Kritik aufgekomen, die, auf Gottsched und den Schweizern ruhend, beide für falsch und verwerflich erklärte. Als Redakteur des *Neuesten aus dem Reiche des Witzes*, des literarischen Beiblattes der *Vossischen*, damals *Müdigerschen* Zeitung, machte sich Lessing, der Hauptvertreter der neuen kritischen Generation, bereits 1751 in gleicher Weise über Bodmers *Patriarchaden* und Schönaichs „*Hermann*“ lustig und Nicolai bezeichnet in seinen Briefen über den jetzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland (1755) Gottsched und die Schweizer als abgetane Größen. Über die Sammlung der Reden und Gedichte, mit der Gottsched 1751 in die Schranken trat, fällt Lessing das Urteil: „Diese Gedichte kosten in den *Vossischen* Buchläden hier und in Potsdam 2 Thlr. 4 Gr. Mit 2 Thalern bezahlt man das Lächerliche und mit 4 Gr. ungefähr das Nützliche.“ Noch bitterer war die Kränkung, die den einst Bewunderten auf jenem Gebiete traf, auf dem er unleugbar große Verdienste sich erworben hat, dem dramatischen und theatralischen. Ungerecht ist das vernichtende Urteil, das Lessing im 17. *Literaturbriefe* über Gottsched fällt: „Es wäre zu wünschen, daß sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte.“ Der *Literaturkampf* war damit zwar ausgefochten, hatte aber einige Nachspiele im Gefolge und die Magnifizenz konnte selbst der hohen Auszeichnung, zweimal von König Friedrich II. einer Audienz gewürdigt und als der „*Sachsen-Schwan*“ bezeichnet worden zu sein, nicht recht froh werden. Geschmäht und verachtet von vielen, die an ihn kaum heranreichten, nur im Auslande geschätzt, starb 1766 der Reformator des deutschen Theaters, bis an sein Ende an seinen Kunstregeln festhaltend.

Fragen wir nach den grundsätzlichen Gegensätzen in dem großen *Literaturstreite*, der sogleich in persönliche Beleidigungen ausartete, so gibt uns *Mylus* in der Vorrede zu seinen „*Bemühungen*“ (1743) die treffende Antwort: „Uns dünkt, daß die schweizerischen Schriften von der Poesie mit der Gottschedischen Dichtkunst in einem Schrank hätten stehen können, ohne daß eine Schlacht zwischen ihnen würde vorgefallen sein, wie *Swift* von der alten Schriftsteller Büchern gedichtet hat.“ Es waren zwei Richtungen, die sich nicht verstanden, und doch so viel Gemeinsames miteinander hatten. Beide waren einig in der Verurteilung des *Lohensteinischen* Geschmacks, in der Verehrung für *Opitz*, in der Ansicht über den belehrenden und ergötzenden Zweck der Poesie und in der Hochschätzung des Epos, des „*Hauptstückes* und *Meisterwerkes* der Poesie“. Gottsched ging von den Alten, in Wirklichkeit von den französischen *Klassizisten* aus, die Schweizer fügten die Engländer hinzu und stellten diese allgemach so in den Vordergrund, daß der Kampf den Charakter eines ersten bewußten Zusammenstoßes der englischen Dichtung und des französischen *Klassizismus* gewann. *Milton* und *Homer*, *Phantasie* und *Wunderbares* wurden dadurch der Hauptgegenstand des Streites. Der Leipziger *Geschmacksrichter* will die Poesie unter der Herrschaft des Verstandes knechten und der *Phantasie* nur einen kleinen Spielraum gewähren, den Schweizern schwebt die Befreiung der *Phantasie* von den hemmenden

Jesseln des Verstandes als Ziel vor Augen und sie arbeiten es einseitig so weit heraus, daß sie damit den Gegnern Punkte genug zum Angriff boten. Einsichtsvolleren erst ward die Erkenntnis, daß der Poet zwar vor allem Phantasie besitzen, diese aber durch den Verstand geregelt werden müsse. Gleichwohl haben die Schweizer, indem sie die Phantasie wieder in ihre Rechte einsetzten, und von der Dichtung die Erregung des Gemütes durch Schilderung von Charakteren, Leidenschaften und Handlungen verlangten, ihre geschichtliche Aufgabe gelöst. Das Anregende zu seinen Vorstellungen, so lehrten sie, möge der Dichter außerhalb der schlechtthin wirklichen in einer möglichen Welt suchen, um die Einbildungskraft anmutig zu rühren und das Herz in lebhafter Bewegung setzen zu können. Denn ein frei gewordener Geist ist ebensowohl notwendig, ein schönes Werk aufzunehmen, wie um eines zu schreiben. Das Schöne ist ein leuchtender Strahl des Wahren, der mit solcher Macht auf uns einwirkt, daß wir uns nicht erwehren können, ihn zu fühlen. Die Darstellung aber des Schönen verlangt vom Dichter ein großes Anschauungs- und ein starkes Empfindungsvermögen. Es ist das künstlerische Verfahren und eine ideale Tätigkeit, was die Schweizer, wie später Lessing, vom Dichter fordern, und das Verhältnis der Phantasiewelt (des Wunderbaren) zur Wirklichkeit, die Berechtigung des Idealismus (der Schweizer) gegenüber den Anforderungen des Realismus (Gottscheds) bildet eigentlich den Kernpunkt des ganzen Literaturstreites.

Wie beschränkt und einseitig auch die kunsttheoretischen Anschauungen der Schweizer noch sind, so war damit doch eine Grundlage geschaffen, auf der größere Kunstlehrer und Kunsttrichter weiterbauen konnten. Selbst Lessing, der sie bekämpfte, knüpfte bei einigen seiner im Laokoon aufgestellten Gesetze an die Schweizer an, sie ergänzend oder berichtend. Einen eifrigen Verfechter und Verbreiter ihrer Kunstlehre fanden sie an ihrem Landsmanne Johann Georg Sulzer, der, 1720 zu Winterthur geboren, 1779 als Direktor der philosophischen Klasse der Akademie der Wissenschaften in Berlin gestorben, in seinem Jahrzehnte lang erwarteten und dann zu spät erschienenen Werke *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771—1774) die Ideen der Schweizer in ein System zu bringen und ihnen einen sächlichen Ausdruck zu geben suchte.

Kenntnisreich und lebhaft, Friedrich II. ergeben und von ihm geachtet, war Sulzer der beste Vermittler zwischen dem preußischen Dichterkreise und den Schweizer Kunsttrichtern. Von diesen ist Elias Schlegel als Theoretiker abhängig und auf ihren Einfluß ist wohl auch die jetzt rasch ausblühende deutsche Kunstlehre zurückzuführen. 1751 erschien Johann Adolf Schlegels und sechs Jahre später Hamlers Bearbeitung und Erläuterung des einflussreichen Werkes *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746, „Einschränkung der schönen Künste auf denselben Grundsatz“), mit dem sein Verfasser Charles Batteux (1713—1780) die französische Kunstphilosophie begründete. Unverkennbar ist dann auch Breitingers Einfluss auf das Werk, das der Wissenschaft vom Schönen ihren Namen gegeben hat. Es ist das lateinisch geschriebene Buch *Aesthetica* (Frankfurt a. D. 1750—1758) Alexander Gottlieb Baumgartens, der, 1714 in Berlin geboren, zuerst in Halle, dann in Frankfurt a. D. als Professor tätig war und hier 1762 starb. Als echter Wolffianer von dem Streben architektonischen Systematisierens erfüllt, wollte er das System des Meisters durch Übertragung auf die Empfindung und die Geschmacksurteile ergänzen. Dabei war ihm die Philosophie Leibnizens behilflich. Nach dieser wohnt auch



Johann Jakob Bodmer.

der sinnlichen Vorstellungsweise eine gewisse eigenartige Vollkommenheit bei, die, von der Klarheit und Deutlichkeit des Verstandeswissens unterschieden, die Erscheinungsform ihres Gegenstandes ohne Bewußtsein der Gründe auffaßt, und in diese Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis hat Leibniz das Gefühl des Schönen gesetzt. Zudem nun Baumgarten der Logik als der Wissenschaft vom vollkommenen Verstandesbrauch eine entsprechende Wissenschaft von der Vollkommenheit der Empfindung, eine *Ästhetik*, an die Seite stellen wollte, gestaltete sich diese „nachgeborene Schwester“ der Logik zu einer Lehre vom Schönen.

Schönheit ist Vollkommenheit, d. h. Übereinstimmung der Teile zum Ganzen, sofern sie in den Sinnen, d. h. den niederen Seelenkräften, erscheint, also verworren erkannte Vollkommenheit, während deren deutliche Erkenntnis dem Verstande eignet. Daher ist die Ästhetik die Theorie der niederen, sinnlichen, wie die Logik Theorie der höheren, verständigen Erkenntnis. Mit diesen Anschauungen stimmt überein, wenn Baumgarten bereits 1735 in seiner Probeschrift *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (Philosophische Betrachtungen über einiges zu einem Gedichte Gehörige) das Gedicht als eine „vollkommene sinnliche Rede“ (*oratio sensitiva perfecta*) bezeichnet. Das oberste Prinzip der Kunst ist Nachahmung der Natur, da in ihr nach Leibnizens Lehre von der besten, also auch schönsten Welt, die größte Vollkommenheit zur sinnlichen Erscheinung kommt. Daneben besteht die Welt der Dichter, durch die Raum für die künstlerische Erfindung gewonnen wird. Wie der Geschmack, richtig geleitet, eine Vorstufe für die Entwicklung des Verstandes bildet, dient er diesem zugleich als Ergänzung, da er uns in den Stand setzt, die nackten Wahrheiten des Verstandes in eine passende sinnensällige Hülle zu kleiden.

Trotz vieler Mängel hat Baumgartens neue Wissenschaft, in der das Schöne zum ersten Male wieder systematisch aus den allgemeinen Begriffen der Philosophie behandelt wird, eine große Nachwirkung ausgeübt. Nicht bloß, daß der Name „Ästhetik“ als Bezeichnung der philosophischen Lehre vom Schönen und von der Kunst seit Schiller in die allgemeine Sprache übergegangen ist, auch die weitere deutsche Ästhetik, wie sie in Kant („Kritik der Urteilskraft“) und Schiller am Ende des Jahrhunderts auf ihrem Höhepunkt erscheint, hat von Baumgarten ihren Ausgang genommen. Baumgartens Schüler Georg Friedrich Meier (geb. 1718 zu Ammen-
dorf bei Halle, hier gest. als Professor 1777), der nach des Lehrers Vorlesungen die *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* (Halle 1748) erscheinen ließ, trat für die Dichter der neuen schweizerischen Richtung ein, entnahm seine Musterbeispiele hauptsächlich Haller, führte Wieland in die Literatur ein und schrieb die erste ästhetische „*Beurteilung des Heldengedichts der Messias*“ (1749).

Bis zum Auftreten Klopstocks hatte sich Bodmer mit der Abfassung ästhetisch-kritischer Schriften beschäftigt. Das Auftreten Klopstocks gab seiner Tätigkeit eine andere Richtung. In ihm sieht er die Forderungen erfüllt, die er an einen Poeten gestellt hat. „Ich habe“, schreibt er voll Entzücken, „in dem Jethmus gelebt, der von dem eisernen Alter zu dem goldenen hinübergeht.“ Er macht es sich zur Aufgabe, „den neuen Messias den Heiden“ zu verkünden, und setzt alle befreundeten Federn von nah und fern in Bewegung, den „Messias“ zu lobpreisen. Förmlich in Ekstase gerät er, als er sich gewürdigt sieht, Klopstock unter seinem Dache beherbergen zu können. Tragikomisch zwar verläuft dieser Dichterbesuch und gegenseitig enttäuscht scheiden beide voneinander, aber die von Klopstocks „*Messias*“ über alle Welt hinstürmende Begeisterung hat nun einmal den über 50 Jahre alten Bodmer zu unerhörtem Wagnisse fortgerissen, und er beginnt mit geradezu fieberhaftem Eifer alle Gebiete der Dichtkunst zu bebauen.

Der „*Messias*“ gibt ihm für Sprache und Versart das Vorbild zu seinem *Noah* (1751), von dem er übrigens, durch Milton angeregt, schon mehrere Jahre früher den Plan entworfen hat. Nicht entmutigt durch das Ausbleiben des Erfolges, der sich auch nicht einstellen wollte, als Wieland die Schönheiten des Epos pries, fährt er, ehe noch die Gewässer sich verlaufen haben, schon wieder auf ihnen herum und dichtet eine *Synod*, der er Jakob und Joseph, Jakob und Rahel, Joseph und Zulika usw. folgen läßt. Sein Beispiel regt viele in seiner Umgebung (Wieland, Salomon Gessner, Lavater) zu biblischen Epen an; bald aber spottet die Welt über die „alpinische Seuche der Hexametristen“, und rasch versinken Bodmers Patriarchaden trotz ihrer Ausstattung mit lateinischen Lettern und der Züricher Schreibweise in nicht unverdiente Vergessenheit. Nicht besser erging es den weltlichen Epen, von denen *Columbona* (1752) die Entdeckung Amerikas befragt, während andere, eine Frucht der Beschäftigung Bodmers mit dem mittelhochdeutschen Volks- und Kunstepos, wenigstens stofflich das romantische Epos wieder in die deutsche Literatur einführen; so z. B. *Parzival* (1753), *Die Rache der Schwester* (1765), nach dem zweiten Teile des Nibelungenliedes, *Wilhelm von Oranse* (1771) nach Wolframs „*Willehalm*“, *Konradin von*

dem Entwicklungsgange der deutschen Literatur verrückt, die Bahn für weitere Forschungen gebrochen.

1766 starb Breitinger, der Vertraute der Gedanken und des Lebens Bodmers; allmählich war es auch um diesen einsam geworden. Goethe besuchte ihn 1775 und 1779 wiederholt und belobte ihn wegen seiner Munterkeit. Des „Aeltervaters aller Dichter in Europa“ Wunsch war nur mehr, die höchste Güte möchte ihn nach dieser Zeitlichkeit in die Gesellschaft Miltons, Corneilles und Tassos bringen. Am 2. Januar 1783 ist er, 85 Jahre alt, verstorben; die alte Zeit stieg mit ihm ins Grab, eine neue, zu der er nur mehr in loser Fühlung stand, war längst angebrochen.

8. Die sächsischen Dichter.

Gottsched war in dem Literaturstreite unterlegen; doch nur äußerlich, denn in Wirklichkeit sind seine Grundsätze von den schweizerischen nie verdrängt worden; haben ja doch Goethe und Schiller noch gegen Ende des Jahrhunderts ihr dramatisches Schaffen in die „unveränderlichen Schranken“ der französischen Kunst gebannt und Schiller bewunderte deren erziehlische Kraft an dem Prologe zu Voltaires „Mahomet“, als ihn Goethe auf die Weimarer Bühne brachte. Es war auch der von Gottsched bereitete Boden, auf dem die deutsche Dichtung noch während des literarischen Gezänkes einige Fortschritte machte. Wir merken sie bereits an den poetischen Beiträgen, die Gottscheds Freunde und Schüler zu den von Schwabe, seinem treuesten Anhänger, herausgegebenen „Belustigungen“ (S. 617) lieferten. Da aber diese auch der Polemik ihre Spalten öffneten und deren Herausgeber davon nicht absehen wollte, entschlossen sich, des Parteihaders müde, die begabtesten Mitarbeiter, Studenten und Magistri in Leipzig, die meistens schon von der Schule her sich kannten, zur Gründung einer eigenen Zeitschrift, die unter dem Titel *Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Wißes* im Verlage Nathanael Saurmanns zu Bremen 1745 erschien und es bis 1748 auf 4 Bände zu je 4 Stücken brachte.

Der Gedanke zur Herausgabe der „Bremer Beiträge“ stammte von Gärtner und fand zunächst bei Cramer und Adolf Schlegel Anklang. Als Hand ans Werk gelegt werden konnte, traten Rabener, Konrad Arnold Schmid, Ebert und Zachariä, eine Zeitlang auch Wylsius, dem Unternehmen bei. Von Auswärtigen schlossen sich bald Schlegels Bruder, Johann Elias Schlegel, vorübergehend auch Straube und, als die Verfasser bekannter zu werden anfangen, selbst der ängstliche Gellert an. Dieser ältere Kreis der Leipziger Dichter erhielt Verstärkung durch Wisete, Gottlieb Fuchs (1720—1799), Johann Christoph Schmidt und Klopstock, die 1742 und 1746 die Leipziger Universität bezogen, während Olde, Kühnert, Kothe mehr nur als Freunde denn als Schriftsteller dem Dichterverein angehört zu haben scheinen. Der Mehrzahl nach Oberachsen, waren die Beiträger an den berühmten Landeschulen Pforta, Meissen und Grimma gebildet und schon hier für die neu erblühende Dichtung begeistert worden. Natürlich im Geiste Gottscheds, der nicht bloß die Besucher der Landesuniversität zu schriftstellerischem Schaffen anregte, Leipzig zu einem Klein-Paris und zur Führerin in der deutschen Literatur machte, sondern durch sein Beispiel und seine Anleitung für angehende lateinische und deutsche Dichter (1759) auch in den Schulen des Landes die Liebe zu den schönen Wissenschaften und deren Betätigung weckte. So entwickelte sich in Sachsen ein reges literarisches Leben und Treiben, eine Art Sturm und Drang unter dem Zeichen des Popfes, eine im Verhältnis zu der großen folgenden noch geringe, flache, nicht gewaltig sich brechende Flutwelle. Auch als sich dann durch den allmählichen Abgang der meisten Mitglieder von Leipzig der Kreis äußerlich gelöst hatte, blieben doch alle ihr Leben lang innerlich verbunden in ihrer Freundschaft, ihrer Liebe zur vaterländischen Dichtung und in ihrem Eifer, sie nach Maßgabe ihrer besonderen Anlagen und Neigungen zu fördern. Die meisten von ihnen fanden sich später zu einzelnen Gruppen wieder zusammen, so in Braunschweig (Gärtner, Zachariä, Ebert, Schmid), das mit dem nahegelegenen Wolfenbüttel seit der Mitte der vierziger Jahre, zumal durch Lessing, mehrere Jahrzehnte hindurch für deutsche Literatur einer der wichtigsten