

## Achte Periode.

# Das Zeitalter der Aufklärung und der französischen Revolution.

Die Entwicklung der deutschen Literatur zur Blüte.

Der geistige Gesamtzustand zur Zeit des Auftretens der Dorklassiker.



Aus einer deutschen Bibel.  
Augsburg. Günther Zainer. 1477.

Die Frage „Was ist Aufklärung?“ beantwortend, nimmt Kant das Recht in Anspruch, das Zeitalter der deutschen Aufklärung als das Jahrhundert Friedrichs des Großen zu bezeichnen; und in der Tat hat die deutsche Aufklärungsphilosophie an dem Preußenkönig Friedrich II. einen Freund und Gönner gefunden, der ihre Gedanken und Bestrebungen fortan in Kirche und Staat zur herrschenden Macht erhob. Das Wesen der religiösen Aufklärung bezeichnet Kant als den „Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“; ihr Streben richtete sich darauf, der menschlichen Vernunft mit Verwerfung jeder Autorität und Tradition die schrankenlose Herrschaft einzuräumen, das Leben einzig nach dem gesunden Menschenverstand zu ordnen, das Denken von der Rücksicht auf die kirchliche Glaubenslehre loszulösen und diese selbst auf ihr Verhältnis zu den Gesetzen der Logik und der geschichtlichen Glaubwürdigkeit hin zu prüfen.

Hervorgegangen ist diese Geistesrichtung aus dem Schoße des Protestantismus, dessen Vater durch Verwerfung der Lehrautorität der Kirche und durch sein schroffes Auftreten gegen die menschliche Vernunft, der er jede Berechtigung in Glaubenssachen absprach, einen um so erbitterteren Kampf gegen sich hervorrief, weil er, ganz im Widerspruche mit dem von ihm aufgestellten Grundsatz der freien Forschung, seine eigene Autorität an die Stelle der Lehrgewalt der Kirche setzte und keinen Widerspruch gegen seine Lehrmeinungen duldete. Nach des Reformators Tod wurde der Kampf gegen die lutherische Orthodoxie von verschiedenen Seiten geführt und weder die Gewaltmaßregeln der Fürsten gegen ungehorsame Prediger noch die in den symbolischen Büchern aufgestellten Lehnnormen der Theologen konnten die beschworenen Geister bahnen. Das Chaos im protestantischen Lager wurde noch vermehrt, als der Pietismus die Dogmen für das christliche Leben als unnütz erklärte und die Orthodoxie durch eine falsche Gefühlsreligion ersetzte. Diese und andere Streitigkeiten bereiteten einen günstigen Boden für die Aufnahme der Schriften der englischen Deisten, die in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in deutschen Übersetzungen verbreitet wurden und die weitere Entwicklung der aufklärerischen Bewegung förderten. Als deren Bahnbrecher bekämpfte Thomasiaus den Pedantismus und die Geschmacklosigkeit der lutherischen Theologen, aber auch jeden Konfessionsglauben zugunsten der Naturreligion. Einen weiteren Schritt, den Kampf für eine von der kirchlichen Glaubenslehre unabhängige vernunftmäßige Gestaltung von Leben und Wissenschaft auf allen Gebieten zu entzünden, tat Christian Wolff, der, obgleich persönlich nicht ungläubig und in erster Linie nicht auf theologischem Felde tätig, doch gewaltig an dem positiven Christentum rüttelte, indem er, zwischen der natürlichen und geoffenbarten Religion unterscheidend, jene als mathematisch darstellbar und notwendig, diese als bloßes wissenschaftliches Anhängsel bezeichnete. Einen eifrigen Verbreiter seiner Ideen fand er an

Gottsched, der durch die Veranstaltung einer Übersetzung des historisch-kritischen Wörterbuches des Franzosen Peter Bayle (1741) den Deutschen die Angriffswaffen gegen die Offenbarung zugänglich machte.

Auch der Preußenkönig Friedrich II. war eine Zeitlang Wolffs Anhänger und dessen Zurückberufung nach Halle war eine der ersten Regierungshandlungen des jungen Fürsten. Bald aber wurde in Friedrich die Lehre Wolffs durch François Marie Arrouet de Voltaire (1694—1778), den Führer im Kampfe für die europäische Aufklärung, verdrängt. Dieser hatte die Erfahrungen und Beobachtungen, die er während seiner Verbannung in England (1726 bis 1729) auf den Gebieten der Naturwissenschaften, Literatur, Politik und namentlich der Philosophie machte, in den *Lettres sur les Anglais* den Franzosen vorgetragen. Das Buch, in Frankreich 1734 durch Henkershand öffentlich verbrannt, fand in englischen, holländischen und schweizerischen Neu- und Nachdrucken außerordentliche Verbreitung und übte einen unmittelbaren Einfluß auf die deutsche Literatur aus. Denn daran knüpft sich die Einbürgerung Shakespeares in Frankreich und Deutschland, und mochte auch der Verfasser dieser Briefe kurz vor seinem Tode aus Furcht vor dem Eindringen eines barbarischen Dramas in das national-französische Drama lebhaft bedauern, „diesen Hanswurst Shakespeare“ in Frankreich bekannt gemacht zu haben, so hat er doch früher die Auffrischung des klassischen Dramas von dem britischen Dramatiker selbst gehofft und mit den englischen Briefen sur la tragédie Lessing und Wieland zu dessen Studium angeregt. In England war Voltaire auch zum Hauptvorkämpfer der Aufklärung im Sinne der Zeit herangebildet worden und verschiedene Schriften dieser Richtung, darunter die „*Elemente der Philosophie Newtons*“, verschafften ihm in Deutschland ein solches Ansehen, daß regierende Fürsten und Prinzen mit ihm in Briefwechsel traten und der Kronprinz Friedrich von Preußen als seinen begeisterten Verehrer sich bekannte und durch ihn in die Aufklärungsphilosophie der Engländer einführen ließ. Diese war übrigens bereits vor Voltaire nach Frankreich gedrungen und hier während der Zerfetzung des alten französischen Staates, die unter der Regierung Ludwigs XV. (1715—1774) reißende Fortschritte machte, mit eigenen Gedankenreihen teils verschmolzen, teils, entsprechend den Besonderheiten französischer Zustände und Neigungen, umgebildet worden. Schon 1721 erschienen Montesquiens (1689—1755) *Lettres persanes* („*Persische Briefe*“), die das staatliche und gesellschaftliche Leben einer herben Kritik unterzogen und zur Vergleichung der Verhältnisse in England mit der französischen Gebundenheit aufforderten.

Daran zwar dachte man damals in Deutschland nicht im entferntesten, aber Friedrichs Studium der Aufklärungsphilosophie zeitigte den aufgeklärten Despotismus. Damit wirklichte der philosophische König und Schüler Lockes den Geist des rationalistischen Naturrechtes, das die Entstehung des Staates aus einem Vertrage der Bürger mit dem Staatsoberhaupt ableitete und daher die Berechtigung und Bestimmung der Regierung einzig und allein in die Beschirmung des Rechtes und der Freiheit aller setzte. Hatte der unbeschränkte Absolutismus, wie er seit Ludwig XIV. fast in allen deutschen Staaten heimisch geworden war, nur die Rechte des Fürsten im Auge, so stellte der aufgeklärte Absolutismus bei allem Festhalten an ihnen die Pflicht in den Vordergrund und tat, während jener alles für den Glanz der Krone forderte, „alles für das Volk“, aber nichts „durch das Volk“. „Der Fürst ist nicht der unumschränkte Herr, sondern nur der erste Diener des Volkes“; das ist der leitende Grundgedanke in Friedrichs „*Anti-Macchiavell*“, den er 1739 verfaßte.

Eine Teilnahme des Volkes an der Regierung lag in Frankreich wie in Deutschland vor der französischen Revolution noch außerhalb des politischen Gesichtskreises und die Wünsche und Hoffnungen aller beschränkten sich darauf, daß die Fürsten und ihre Diener weiser, besser und pflichtgetreuer, die Grundsätze der Verwaltung und Rechtspflege gewissenhafter und volksfreundlicher werden sollten. Jenes faule und gewalttätige, vom Marke des Volkes zehrende Lotterleben vieler Höfe und des Hofadels, das man bis um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts dumpf und entsetzend als unabwendbares Schicksal ertrug, wurde von dem Bürgertum, als es sich von den traurigen Nachwirkungen des Dreißigjährigen Krieges erholt und wieder zu Wohlstand und

Bildung emporgeschwungen hatte, wie schnöder Mißbrauch und rechtswidriger Frevel empfunden. Der Widerstand war zuerst nur langsam und schüchtern; begünstigt aber durch die Zeitereignisse und durch das Mitwirken volksfreundlicher Fürsten, gewann er schnell an Macht und Verbreitung. Wie Friedrich II. betrachtete seit den fünfziger Jahren die deutsche Staatswissenschaft nicht mehr ausschließlich das Verhältnis der Fürsten zu Kaiser und Reich, sondern ebensosehr und noch mehr das Verhältnis des Fürsten zum Volke. Die Anschauungen der Vertreter des aufgeklärten Despotismus ergänzend und berichtend, bemühte sich der gelehrte Johann Jakob von Moser (geb. 1701 zu Stuttgart, gest. daselbst 1785 als landschaftlicher Konsulent), vom Standpunkt der geschichtlichen Rechtsentwicklung aus durch Umbildung der alten Stände eine Volksvertretung zu schaffen. Der Versuch mußte mißlingen, denn sie widersprach der modernen Staatseinheit. Trotzdem ist der mit Entschlossenheit und einem selbst durch Kerkerhaft nicht zu brechenden Mute gegen die gewalttätige Willkür der landesherrlichen Machtvollkommenheit kämpfende Mann durch das mit grenzenlosem Fleiße gearbeitete und 50 Bände umfassende „Deutsche Staatsrecht“ (1737 bis 1754), dem er noch 24 Bände als Zusätze folgen ließ, der Begründer des sogenannten positiven Staats- und Völkerrechtes geworden.

Wie die Staats- und Rechtsgrundsätze bildete sich Friedrich II. auch seine Anschauungen über das Wesen der Religion nach der englischen und französischen Aufklärungsphilosophie; das Christentum faßte er lediglich als Vernunft- und Naturreligion, die Glaubenslehre galt ihm als Entartung und Entstellung der ursprünglichen Reinheit, als Aberglaube und selbstsüchtiger Priestertrug, die christliche Sittenlehre aber, in die er allein das Wesen der Religion setzte, als verehrungswürdig und unangreifbar. Trotz seiner gleichgültigen Haltung gegen die Religion und gelegentlichen Verpötlung der Glaubenslehren und ihrer Prediger gestattete Friedrich II. Religionsfreiheit und erklärte, daß in seinem Lande „ein jeder nach seiner Fasson selig werden“ könne. In dieser Denk- und Gewissensfreiheit liegt der Grund, warum Preußen so lange Zeit der Hauptsitz der deutschen Aufklärung geblieben und die Wiege der kritischen Philosophie geworden ist.

Doch beschränkte sich die Aufklärung nicht auf Preußen, sondern in allen deutschen Landen, den protestantischen und katholischen, fand sie ihre Anhänger, und ehe noch die Schriften der französischen Aufklärer Montesquieu, Voltaire, der Materialisten Diderot, Condillac, Holbach, La Mettrie, Helvetius in Deutschland zu wirken begannen, hatten die Anschauungen der englischen Freidenker, die um die Wende vom siebzehnten zum achtzehnten Jahrhundert den Kampf gegen die Grundlagen des kirchlichen Glaubens eröffneten, auch hier allenthalben Eingang gefunden und Bücher wie Matthew Tindals „Darstellung des Christentums als ursprünglicher, bloßer Natur- und Vernunftreligion“ (1730) und John Tillotsons Schutzschrift „Grundlegung der vornehmsten Wahrheiten zur Erkenntnis des Christentums“, die der Prediger Johann Gottfried Lessing in Kamenz 1728 übersetzte, wurden eifrig gelesen. Seit den vierziger Jahren war die stets wachsende Einwirkung der englischen Freidenker noch tiefer und eingreifender als die der Wolffschen Philosophie und die angesehensten wissenschaftlichen Zeitschriften, wie die Acta Eruditorum, die „Unschuldigen Nachrichten“ und besonders die Zeitschriften des Hallenser Professors Siegmund Johann Baumgarten erachteten es für eine ihrer hauptsächlichsten Aufgaben, in ausführlichen Auszügen und Besprechungen die Lehren der englischen und französischen Philosophie auch in Deutschland zur Kenntnis zu bringen. Hier hatte zu Wertheim Lorenz Schmidt 1735 den Anfang seiner Bibelübersetzung veröffentlicht, in der er, ein Schüler Wolffs, den Inhalt der ältesten Urkunde des Menschengeschlechtes ganz im Sinne der Aufklärung darstellte und damit eine große Aufregung hervorrief. Der Schwerpunkt der religiösen und kirchlichen Bewegung lag nicht mehr im Kampf und Gegensatz der einzelnen christlichen Bekenntnisse, sondern im Kampf und Gegensatz von Philosophie und Theologie, von Vernunft und Offenbarung, von Denken und Wissen.

Je nach dem Standpunkt, den die einzelnen Parteien zur biblischen Offenbarung und zu deren kirchlichen Auffassung einnahmen, kann man drei Gruppen im deutschen Rationalismus unterscheiden.

Die eine von ihnen, vertreten durch S. J. Baumgarten (geistl. 1757 als Professor der Theologie in Halle), den Leipziger Philologen Johann August Ernesti (1707—1781) und den Göttinger Orientalisten Johann David Michaelis (1717—1791), behauptete ihre vollste Eintracht mit der lutherischen Kirchenlehre, ließ sich aber bei der Prüfung und Erklärung des biblischen Textes ohne Rücksicht auf die Inspiration ausschließlich von der weltlichen Philologie leiten. Die zweite Gruppe umfaßt die eigentlichen Rationalisten und vertritt den Standpunkt der sogenannten Natur- oder Vernunftreligion, wie er von Locke und den ersten englischen Freidenkern (Collins, Tolland, Morgan, Tindal, Shaftesbury) begründet worden war. Man suchte zwischen der Vernunftreligion und der Offenbarung zu vermitteln, indem man alles, was in der Kirchenlehre mit den Forderungen der Vernunft nicht übereinstimmte, einfach als willkürliche und betrügerische Entstellung späterer Zeiten auswich und mit Michael von Loeu erklärte, Christus sei in die Welt gekommen, um die ursprünglich vorhandene, dann aber verlorene natürliche Religion wieder aufzurichten. Es sind dies Anschauungen, wie sie uns bei Friedrich II. begegneten und in den gebildeten Weltkreisen am meisten Anklang fanden. Prediger wie August Friedrich Wilhelm Sack (1703—1786), Oberhofprediger in Berlin, Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem (1700—1789), Abt und Konsistorialpräsident in Braunschweig, suchten diese Richtung wissenschaftlich zu begründen, und Johann Joachim Spalding (1714—1804), Oberkonsistorialrat in Berlin, bahnte durch seine leicht fälschlich geschriebenen Bearbeitungen Shaftesbury'scher Abhandlungen, wie z. B. durch die „Gedanken über die Bestimmung des Menschen“ (1748) und „Über die Nützbarkeit des Predigamtens und deren Beförderung“ (1772), der englischen Aufklärungsphilosophie den Weg in weite Kreise. Den letzten Schritt tat der Vertreter der dritten Gruppe, der Hamburger Hermann Samuel Reimarus (1694—1768), in seiner scharfschneidigen Schrift „Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes“, von der uns erst nach des Verfassers Tod durch Lessings Herausgabe der „Wolfenbüttler Fragmente“ ein Teil bekannt wurde. Reimarus sucht darin zu beweisen, daß die Annahme einer unmittelbaren göttlichen Offenbarung und die auf sie gegründete christliche Kirchenlehre den unabwiesbaren Forderungen der christlichen Vernunft widerstreite, und bemüht sich in den „Abhandlungen von den vornehmsten Wahrheiten der natürlichen Religion“ (1755) die von aller Offenbarung unabhängige, frei auf sich selbst gestellte Vernunft- und Naturreligion zu begründen. Auf Grund des physiko-teleologischen Beweises im Sinne der englischen Deisten lehrte er das Dasein eines nach den Naturgesetzen die Welt regierenden Gottes und die Unsterblichkeit der Seele und fand damit den Beifall der sogenannten Berliner Popularphilosophen Nicolai, M. Mendelssohn, Engel, Basedow, Biester, Gedike und anderer, die in Zeitschriften, wie in Nicolais „Allgemeinen deutschen Bibliothek“ und in der „Berliner Monatschrift“ im Stile der Konversation „dem gesunden Menschenverstande“ im Gegensatz zu der protestantischen Orthodoxie zu seinem Rechte verhelfen wollten und dabei den gemeinsten Utilitarismus und die verständnisloseste Verständlichkeit zur Geltung brachten.

Wie in England, so fehlte es auch in Deutschland nicht an Abwehr und Verteidigung; jedoch der Erfolg aller Schutzschriften, wie sie der Philolog Johann Albert Fabricius in Hamburg, der Königsberger Professor Theodor Christoph Lilienthal und viele andere veröffentlichten, war nicht günstig und nicht selten reizten sie durch ungeschickte Verteidigung zu noch größerem Widerspruch. So erzählt Lessing, daß durch die Schriften für die Wahrheit der christlichen Religion, die in seiner Jugend zur Mode gehörten, in ihm die Reugierde nach den Anschauungen der Gegner und die Freude an ihnen geweckt worden sei. In der Folgezeit ward Lessing das Haupt und der radikalste Vorkämpfer der Aufklärung in Deutschland, bis sie Immanuel Kant in unüberschreitbare Grenzen eindämmte und in ein philosophisches System brachte.

Unter dem Zeichen der „Vernunft“ steht den vierziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts und hinein in das folgende zum großen Teile das deutsche Geistesleben, Wissenschaft und Dichtung. Jene Selbständigkeit und Selbstherrlichkeit menschlichen Denkens im Gegensatz zu überlieferten Autoritäten, wie sie der Humanismus anstrebte, eine Art der Weltauffassung, die an nichts sich binden will als an die jeweils erkannten Gesetze des Geistes und der Natur, die ausschließliche Verantwortlichkeit vor dem eigenen Gewissen und den lebendigen Bedürfnissen des Gemütes war damit zur Herrschaft gelangt, die freilich nicht unangefochten blieb.

Im Gegensatz zur Aufklärung klingt bereits in Hallers „Alpen“, in Kleists „Frühling“ und in Geyners Idyllen leise jene Geistesrichtung an, die, fern von allem Grübeln, das Glück in der Tugend des idyllischen Hirtenlebens findet und daher über der von hohler Lüge und fragenhaften Ausartungen beherrschten Kulturwelt von einem glückseligen Naturzustand träumt. Schon 1750 veröffentlichte der Genfer Bürger Jean Jacques Rousseau die ganz im Widerspruch mit der Aufklärung stehende „Abhandlung über die Wissenschaften und Künste“. Sie ist die Antwort auf die von der Akademie zu Dijon gestellte Preisfrage „Über den Einfluß der Wiedererhebung der Wissenschaften und Künste auf die Verbesserung der Sitten“ und gipfelt in dem Satze: „Wissenschaften und Künste tragen die Schuld, daß das Talent über die Tugend gestellt wird.“

Die mit hinreißender Beredsamkeit geschriebene, geistreich-paradoxe Abhandlung fand Beifall und machte Rousseau zum Führer einer tief in das Leben und in die Dichtung eingreifenden Bewegung, von der zuerst Frankreich, später auch Deutschland ergriffen wurde.

Wurden die philosophischen Anschauungen seit dem Beginn und insbesondere seit der Mitte des Jahrhunderts eine unwiderstehlich wirkende Macht, so teilten sie ihre Herrschaft über das deutsche Bürgertum mit den Ein- und Nachwirkungen des Pietismus, die noch in das siebzehnte Jahrhundert zurückreichen. Wie das religiöse Gemüt damals an den Schranken der verknöcherten lutherischen Theologie rüttelte, so konnte es auch jetzt durch das einseitige Betonen des gesunden Menschenverstandes und das oft recht oberflächliche und nüchterne Bedürfnissen des Gefühls vorübergehende Verständigkeit eine übermäßige Gefühlseligkeit und Gefühlsweichheit, eine Sentimentalität in religiösen und weltlichen Dingen, die, in Deutschland bisher nicht gekannt, ihre Nahrung vorwiegend aus England bezog und in der Literatur mit Klopstocks Auftreten wirksam und fruchtbar werden sollte.

Der Pietismus spielte bis in die Zeit des Sturmes und Dranges hinein überall eine Hauptrolle in dem großen Umbildungsprozesse, der in dem deutschen Dasein sich vollzog, beinahe aber ausschließlich auf die Kreise des deutschen Bürgertums sich beschränkte; die deutsche Aristokratie stand wie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts völlig beiseite; anteillos oder ablehnend verharrte sie bei der univiersellen französischen Lebensanschauung und Bildung, die eben jetzt, im Zeitalter Volstaires und der Enzyklopädisten, neue Würze und neuen Reiz erhielt. Wie der Preußenkönig Friedrich II. verhielten sich nahezu alle deutschen Fürsten bis zum kleinsten Reichsgrafen herab, der Hofadel und lange Zeit auch der Landadel, in dem sonst manche Tugenden deutschen Wesens fortlebten, teilnahmslos gegen die deutsche Literatur. Für deren langsame, aber unaufhaltbare Bewegung bis zu ihrer völligen Befreiung kommen daher nächst vereinzelt Ausnahmen nur die bürgerlichen Lebenskreise in Frage; aus ihnen gingen die Vorklassiker hervor und deren Werke, zunächst ohne fürstlichen Schutz geschaffen, fanden Anklang und Widerhall in dem allmählich wieder zu größerem Selbstbewußtsein gelangenden Bürgertum, dessen Neigungen sie widerspiegeln.

Auf diese Literatur wirkten außer der Aufklärung und dem Pietismus noch andere geistige Mächte ein; am spätesten die Politik, die in diesem Zeitraum noch ganz außerhalb der Empfindungen der mittleren Volksschichten lag und nur durch einzelne bedeutende Erscheinungen, wie die Friedrichs II. und Maria Theresias, in den Gesichtskreis des denkenden und dichtenden Geschlechtes gerückt wurde. Gemeinsame Angelegenheiten der ganzen Nation waren im Zeitalter des aufgeklärten Despotismus nicht vorhanden; darin lag auch der Hauptgrund jener Weltbürgerlichkeit, die uns in der klassischen Zeit so auffällig entgegentritt und durch mehrere Menschenalter hindurch zum Wesen vieler hervorragenden Deutschen gehörte. Das Vaterlandsgefühl aber, dem wir in Klopstocks Bardieten und deren Nachahmungen begegnen, wurzelt nicht in einer der bestehenden politischen Gestaltungen, sondern ist der Ausdruck des neu gewonnenen Selbstgefühles, des redlichen Stolzes auf ideale Arbeit und des Gegensatzes zur ausländischen Bildung, namentlich zur entchristlichten französischen Aufklärung.

Von weitaus größerer Bedeutung als die Anfänge des Patriotismus, deren volle Wirkung erst in der Sturm- und Drangperiode eintrat, war für die aufstrebende Literatur die erneute Zurückversekung in den Geist des Altertums, die noch vor dem Emporklühen einer selbständigen Philologie in Deutschland mit den klassischen Studien strebender und bevorzugter Naturen begann. Nach Vorläufern, wie J. Fr. Christ in Leipzig, entdeckte der Altmarkter Winkelmann die Höhe der griechischen Kunst und wies damit die Deutschen über das Römertum hinaus auf das Griechentum als Quelle der Bildung.

Die deutsche Literatur von Opitz bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts war in ihrer Breite noch Literatur der Auslandsnachahmung und die meisten Erscheinungen in ihr sind unmittelbar auf Anregungen aus der Fremde zurückzuführen. Wie im Übergang von den schlesischen Schulen zu Gottsched die italienische Poesie durch die französische verdrängt worden war, so stand

im Übergang von den vierziger zu den fünfziger Jahren des Jahrhunderts die englische im Vordergrund. Verriet sich schon in der Bevorzugung der stammverwandten Engländer ein stärker erwachendes Bewußtsein des Lebens und seiner Einwirkungen auf die Poesie, so ward der entscheidende Schritt, der bis zur Natur zurückführte, alsbald nach der Begeisterung für die englische Literatur getan. Es waren eine Anzahl genialer, mit persönlich ausgreifender Schöpferkraft begabter Dichter, die, jeder in seiner besonderen Weise und noch getragen von den geistigen Strömungen der Zeit, die Wege zur glanzbeschiedenen Höhe nationaler Literatur bahnten. Von deren Begründern trat am frühesten Klopstock in seiner vollen Eigenart hervor und übte zuerst die mächtigsten und entscheidendsten Wirkungen. In ihm gewann der Pietismus einen poetischen Sprecher; natürliche Wärme, leidenschaftliche und innige Überzeugung vereinten sich in ihm mit ganz selbständiger Auffassung des Lebens und der Literatur, und wenn im „Messias“ seine Seele schwingvoll und ernst zu ihrem Schöpfer sich erhob, so sprach er schon aus dem Innersten seiner eigenen Seele wie aus den Seelen von Tausenden seiner Leser und Bewunderer heraus. Er erschien in seinen Anfängen selbständiger als Lessing, der mit ernster Prüfung den verschiedenen Wegen, die zur Gewinnung der Selbständigkeit eingeschlagen worden waren, eine Zeitlang nachging, von der Nachahmung der moralisierenden Franzosen zur englischen bürgerlichen Literatur gelangte, in seinen Meisterdramen an die Beobachtung der Natur sich anschloß und, unmittelbar aus dem Borne der Antike schöpfend, der Dramaturg der Deutschen wurde. Gegenüber der stets stärker hervortretenden Ursprünglichkeit Lessings in Kritik und Dichtung schien Wielands Schaffen und gesamte Tätigkeit ein Rückschritt in die Zeit, in der die deutsche Literatur nur Nachahmungen fremder Muster schuf. Denn nachdem er sich von der Begeisterung für Klopstock befreit hatte, ahmte er die Franzosen nach, deren Einfluß Lessing eben gebrochen hatte. Und doch trug auch er, indem er durch die eigentümliche Elastizität seiner Phantasie die verschiedenen Wandlungen des deutschen Kulturlebens bis 1789 zu begleiten vermochte, in seiner Art bei, der deutschen Dichtung die Unmittelbarkeit und Selbständigkeit wieder zu gewinnen, wie er denn auch, griechische Feinheit und französische Leichtigkeit verbindend, ihr die Kreise des Adels wieder erschloß.

### 1. Klopstock.

Obenan in der Reihe der Dichter, deren Schöpfungen das frische Keimen und Werden eines zweiten Frühlings unserer Literatur ankündigten, steht Klopstock. Was alle Nachahmungen und Formbestrebungen von Opitz bis Gottsched nicht schaffen konnten, was die Bekämpfer des französischen Geschmacks und einzelne nicht unbegabte Dichter in tastenden Versuchen angestrebt hatten, ursprüngliche, nicht gewollte Poesie, der Bruch mit der hemmenden Regel durch die schöpferische Leistung einer dichterischen Persönlichkeit, war mit Klopstocks Auftreten auf einmal da. Fortan genügte es nicht mehr, bloß mit dem Verstande und nach vorgefaßten Regeln ein Gedicht zu verfertigen, sondern Genüt und Phantasie wurden von dem Dichter verlangt und der persönliche Lebensgehalt, der mit größerer oder geringerer Kraft, aber stets aus innerem Antriebe in selbst erfundenen oder angeeigneten Formen sich ausspricht, bestimmte fortan den Wert des Dichters und seines Werkes. In Klopstock erschien nach langem, winterartigem Schlafe zum ersten Male wieder eine machtvolle Dichternatur, die ihrer Zeit, soweit sie diese in sich erlebte, ihr Dichterwort lieb, den Menschen und Künstler wieder in inniger Vereinigung zeigte, wie es bei den Klassikern des Mittelalters der Fall gewesen war. Zwar ist von Klopstocks Werken nur wenig bis in die Gegenwart lebendig wirksam geblieben, vieles uns sogar fremd, ja selbst ungenießbar geworden, aber in ihm tritt uns doch ein Dichter entgegen, der die deutsche Poesie aus den sumpfigen Niederungen, in denen sie lange weilte, mit Kraft emporhob und ihr den Weg zu den sonnigen Höhen wies, indem er ihr wieder einen würdigen Inhalt, Wärme der Empfindung und Adel der Sprache verlieh. So ward er zu einem bedeutsamen Marksteine und

zum Begründer unserer neueren Literatur, und teilen wir auch nicht mehr die Bewunderung seiner Zeitgenossen, von denen gerade die größten Geister ihm ihr Lob nicht versagten, so wissen wir doch alle, daß auf seine Anregung vieles von dem zurückgeht, was wir zu dem Schönsten und Bedeutendsten in unserer Poesie zählen. Von edlem Selbstbewußtsein und nationalem Stolze erfüllt, von seinem priesterlichen Dichterberufe innig überzeugt, gab sich Klopstock in seiner Poesie ganz wie er war; sie ist der notwendige unmittelbare Ausdruck seines Wesens, das Erzeugniß eines tief inneren Dranges, einer kühnen Phantasie und eines vollen Herzens. Er war 24 Jahre alt, als er die Höhe, wo nicht des Ruhmes, so doch der dichterischen Leistung erklimmte, und auf den Werken seiner Jugend beruht die bleibende Bedeutung, die er für die Entwicklung der deutschen Literatur gewonnen hat. Von 1748 bis 1759 der Mittelpunkt des literarischen Treibens, wirkte er von den sechziger Jahren an ohne bestimmenden Einfluß auf unsere neu aufstrebende Dichtung, nach 1775 sogar ohne rechten Zusammenhang mit ihr. Stets aber blieb dem Sänger der Messias und der Oden, der durch seine edle Lebensführung jedermann auch zur Achtung seiner Person zwang, die dankbare Verehrung der Gebildeten seines Volkes gewahrt.

Friedrich Gottlieb Klopstock wurde am 2. Juli 1724 zu Quedlinburg im preussischen Sachsen als der älteste Sohn des fürstlich-mansfeldischen Kommissionsrates Gottlieb Heinrich Klopstock geboren. Viele Charakterzüge des Dichters sind in dem Vater, einem in der Bibel bewanderten, mit mancherlei gelehrten Kenntnissen ausgerüsteten, beherzten Bürger von stolzer Männlichkeit und pflichttreuen Beamten, schon vorgebildet. Trenn dem Freunde, unerbittlich in der Verfolgung des Unrechtes, faßte er das Leben als einen „Stand der Probe und der Zucht“ auf und machte nirgends aus seiner tief religiösen Gesinnung ein Hehl. Diese fromme Gesinnung, noch genährt durch die Großmutter, ist nebst einem starken Selbstgefühl vom Vater auf den Sohn übergegangen. Des Vaters Liebe zu den Kindern war frei von aller Empfindsamkeit und seine Ansichten über die Erziehung erhoben sich weit über den pedantischen Zwang seiner Zeit. Fern von der Enge der Schulstube, verschont mit leerer Gedächtnisarbit, sollten die Kinder in ländlicher Natur Körper und Geist vorerst gleichmäßig kräftigen, ehe sie dem regelmäßigen Unterrichte zugeführt würden. Daher pachtete er die in der Grafschaft Mansfeld an der Saale reizend gelegene Herrschaft Friedeburg und siedelte 1732 mit seiner Familie dahin über. Das muntere, ungebundene Knabenleben in der traulichen Stille des Landes entzündete in dem jungen Klopstock eine innige Liebe zur Natur, weckte sein Talent zur Idylle, gab seiner Neigung zu rüstigen Spielen und kräftigenden Körperübungen willkommene Befriedigung und verlieh ihm schon früh das Bewußtsein persönlicher Kraft, das unter allerlei, manchmal waghalsigen Streichen und Spielen erstarrte. Von wissenschaftlichen Kenntnissen freilich hat sich Klopstock in Friedeburg nur die notwendigsten angeeignet, dafür aber teilte sich seinem Gesamtwesen jene jugendliche Frische mit, die ihn bis in sein Alter nicht verließ, sein Lebtag empfänglich für körperlichen Sport, wie Reiten, Schwimmen, „Schrittschuhlaufen“ und für alle edleren Genüsse der Jugend erhielt, als belebender Hauch durch die besseren seiner Oden weht und die erlöschene deutsche Dichtung zur hellen Flamme entfachte.

Schmerzlich hat es Klopstock empfunden, als er 1736 das freie Landleben mit den engen Mauern Quedlinburgs, die Ungebundenheit mit dem Schulzwange vertauschen mußte. Dazu befanden sich die früher wohlhabenden Eltern infolge des unglücklich abgelaufenen Pachtens in ziemlich beschränkten Verhältnissen. Statt der landschaftlichen Reize begannen nun historische Denkzeichen auf den reichbegabten Jüngling zu wirken. Das Grab Heinrichs des Voglers, des Gründers der Stadt, diese selbst, einst ein Bollwerk gegen die Einfälle räuberischer Grenzscharen, der Vogelherd, wo der Sachsenherzog seine Wahl zum deutschen König erfuhr, das Schloß, auf hohem Sandsteinfelsen thronend, der Sitz der Äbtissinnen des von Heinrich gegründeten weltlichen Frauenstiftes, alle diese geschichtlichen Erinnerungen drückten sich seiner regiamen Einbildungskraft tief ein.

Von einem sächsischen Verwandten empfohlen, ward Klopstock, nachdem er drei Jahre

das Gymnasium seiner Vaterstadt besucht und die Prüfung rühmlichst bestanden hatte, in Schulpforta, der berühmtesten und besuchtesten unter den sogenannten sächsischen Fürstenschulen, aufgenommen (1739). Ihre Gründung verdankt die schola Portensis dem Kurfürsten Moritz (1543), der sie mit den Gütern und Gebäuden des 1137 gegründeten und 1540 aufgehobenen Zisterzienserklosters (monasterium sanctae Mariae de Porta) reichlich ausstattete und zu einer Pflanzstätte für angehende Gelehrte protestantischer Konfession, namentlich Theologen und Philosophen, bestimmte. Meißen und Grimma, die beiden anderen von demselben Fürsten gegründeten und gleichfalls mit den Gütern aufgehobener Klöster beschenkten Fürstenschulen, wurden von Pforta bald überflügelt. Insbesondere erfreuten sich hier von jeher die klassischen Studien der eifrigsten Pflege, wie denn auch manche tüchtige Vertreter der Altertumswissenschaft hier die erste Liebe zu ihr eingefogen und den Grund zu ihrem späteren Ruhme gelegt haben. Auch Klopstock verdankt Pforta die Fertigkeit in den alten Sprachen, von denen die lateinische als Umgangssprache diente, und, was für den heranwachsenden Dichter noch mehr bedeutete, die dauernde Liebe zur antiken Literatur und die künstlerische Anschauung der einzelnen griechischen und römischen Schriftsteller. Ohne zu einer richtigen geschichtlichen Würdigung des Verhältnisses zwischen Hellas und Rom vorzudringen, wie sie Winkelmann und Friedrich August Wolf begründeten, stellte Klopstock doch die Griechen als die erfindenden Schöpfer des Schönen über ihre römischen Nachahmer und gestand Homer den Vorzug vor Vergil zu; von den antiken Lyrikern aber war Horaz der Mann seines Herzens, dessen Verse er mit Vorliebe im Munde führte und bei jeder Gelegenheit zitierte. Die eingehende Beschäftigung mit den antiken Autoren lehrte ihn die Form für die Umgestaltung unserer Dichtung in unmittelbarem Anschlusse an das Altertum kennen und machte die Vermittlung der Franzosen entbehrlich.

Versuche in allen Arten und Formen der Poesie, in den antiken Sprachen und seit dem Wiedererwachen der vaterländischen Literatur auch in der deutschen, gehörten zu den Lieblingsbeschäftigungen der Portenser, deren begabtesten Poeten wir in Joh. G. Schlegel bereits kennen gelernt haben. Dessen Lob, von allen Zöglingen, die ihn persönlich kannten, mit Begeisterung gefungen, reizte Klopstock zur Nacheiferung an und bald erregte sein poetisches Talent die Bewunderung der Genossen, von denen außer ihm auch Adolph Schlegel und Joh. Christoph Schmidt späterhin einen Namen in der Geschichte der deutschen Literatur erlangten. Von Klopstocks ersten poetischen Versuchen, Schäfergedichten, Bußliedern, Oden und anacreontischen Liedern, hat sich nichts erhalten; sie scheinen noch unter dem Einflusse Gottscheds gestanden zu haben, dessen Verstandesrichtung Hübsch, der Lehrer der Poetik, als den höchsten Vorzug der Kunst erklärte. Eine neue Welt eröffnete sich für Klopstock, als er mit den Schriften Bodmers und Breitingers bekannt wurde und erfuhr, daß die Kunst lange vor der Regel bestanden habe und daß es in der Poesie vor allem auf die Phantasie und Sprache der Leidenschaft ankomme. Jetzt begann für den Jüngling eine Zeit des Suchens, „zu ergründen, was des Gedichtes Schönheit sei“. Und da die Schweizer wie Gottsched das Epos als „das rechte Hauptwerk und Meisterstück“ der Poesie rühmten, die ganze Kritik und Dichtung der Zeit in dieser Dichtart das Höchste erblickten, faßte er, seine poetische Natur verkennend, den Entschluß, auf dem Gebiete des Epos in einen Wettkampf mit den Sängern des Auslandes sich einzulassen. Nachdem er an kleineren Stoffen „den Geist zuerst gewecket“, wagt er sich auf die Bahn Homers und will Heinrich Vogler, Deutschlands Befreier, „unter den Lanzen und Harnischen“ besingen. Dann aber zieht er „die höhere Bahn“ vor, die „zu dem Vaterlande des Menschengeschlechts“ führt. Wie eine alte Sage meldet, daß der angelsächsische Sänger durch einen Traum die göttliche Eingebung zu seinem Heilandsliede empfangen habe, so erzählt auch Klopstock, er sei in einer schlaflosen Nacht durch eine plötzliche Eingebung gedrängt worden, den „Messias“, den er als Christ liebte, als Dichter zu fingen. In Wirklichkeit war es jedoch neben der Stimmung der Zeit der Wett-eifer mit Milton und den alten Epikern, die gleichsam den literarischen Ruhm ihrer Völker darstellen, ferner der fromme Zug des Herzens und endlich die hohe Ansicht, daß die Poesie sich als Organ des göttlichen

Geistes neben die Bibel und die Schöpfung stellen müsse, was ihm die Wahl des Epos und des religiösen Gegenstandes unvermeidlich machte. Erfüllt von dem Gedanken, mit dem „Messias“ sich die Unsterblichkeit zu erringen und der deutschen Literatur das lange ersehnte Epos zu schenken, machte sich Klopstock sofort daran, den Plan zu entwerfen, und er hatte ihn bereits in stiller Seele vollendet, als er 1745 Schulpforta verließ. Darauf beziehen sich manche Stellen in jener viel berufenen lateinischen Abschiedsrede, die er nach bestehender Gepflogenheit bei seinem Übertritt in die Hochschule hielt und die Literaturgeschichte immer mit Ehren nennen wird. Das Lob der epischen Dichtung, die ihm damals so sehr am Herzen lag, bildet ihren Inhalt.

Raum gibt es in der Geschichte der Dichtung einen ähnlichen Fall, in dem eine Persönlichkeit von Anbeginn an sich als Dichter und nur als Dichter gefühlt, gleich bei ihrem ersten Auftreten ein Programm aufgestellt und seiner Verwirklichung ihre ganze künstlerische Entwicklung gewidmet hat. Denn Klopstock hat weder als Mann noch als Greis ein anderes Ziel vor Augen gehabt und selbst seine Oden und Dramen sind in gewisser Beziehung nichts anderes als ein Ausfluß seiner Messiasbegeisterung und hohen Persönlichkeitsstimmung. In Jena, wohin er sich im Herbst 1745 begab, um theologische und philosophische Vorlesungen zu hören, begann er mit der Ausführung seines Planes und gab die metrische Form vorerst ganz preis; war ja doch auch Fénelons *Télémaque*, den er stets als eines der edelsten epischen Gedichte betrachtete, in Prosa geschrieben. Erst in Leipzig, mit dem er das durch sein wüstes Renommistenleben ihm zuwider gewordene Jena um Ostern 1746 vertauschte, setzte er die Prosa in Hexameter. Gleiches wissenschaftliches und künstlerisches Streben führte Klopstock in den Kreis jener jungen Männer, unter denen sich Schriftsteller wie Rabener und Gellert befanden, deren Werke er schon früher mit Entzücken gelesen hatte; unter ihnen traf er auch Adolf Schlegel, seinen ehemaligen Mitschüler von Pforta, und obendrein sandte von Kopenhagen aus Elias Schlegel seine Beiträge. Der heitere Ton, der unter den Genossen herrschte, das edle Streben, das alle befehlte, die rühmliche Anerkennung, die ihre Zeitschrift in den weitesten Kreisen fand, die innige Freundschaft, die alle mit festen Banden umschlang, alles dieses trug dazu bei, die Gesellschaft zu einer außerordentlich anregenden und gemütvollen zu machen. In ihr glaubte Klopstock das Ideal der Freundschaft, dem er in dunklem

Der  
**Messias**  
 ein  
 Heldengedicht.



3 2 2 2 R,  
 bey Carl Herrmann Hemmerde.  
 1749.

Titelblatt aus der ersten Sonderausgabe der drei ersten Gesänge von Klopstocks *Messias*.

Drange seit langem zustrebte, verwirklichen zu können, und wenn er bisher nur sich und seinen Studien gelebt hatte, so lebte er jetzt vornehmlich den Freunden, von denen er den für die kleinern Formen der Poesie glücklich begabten Giseke am herzlichsten liebte. Durch Klopstock war die schwärmerische Zärtlichkeit, die schon früher im Kreise Gleims herrschte, auch in den Verkehr der Beiträger gekommen, um sich dann in die verschiedenen Kreise zu verbreiten, die sich später an ihn schlossen, bis hinauf zu den Jünglingen des Göttinger Bundes. Sie lag in der Zeit und machte sich als Rückschlag gegen die Erstarrung des deutschen Gefühlslebens geltend, als die religiöse Richtung des Pietismus und die philosophisch-ästhetische Forschung auf das psychologische Gebiet hinüberlenkten. In den Oden an die Leipziger Freunde fand das überwallende Empfinden der durchaus lyrischen Natur Klopstocks ihren dichterischen Ausdruck und der Freundschaftskult seine künstlerische Verklärung.

Der hohe Schwung, den diese eigenartige Lyrik Klopstocks nahm, teilte sich auch seinen epischen Versuchen mit, die ihn, wie es scheint, mehr als die akademischen Vorlesungen beschäftigten und frei in den Bahnen sich bewegten, die von den Schweizern der deutschen Poesie vorgezeichnet worden waren. Daher kam auch das ungeschickte Schwanken der noch immer nicht ganz von dem Banne gottschedischer Verstandesrichtung befreiten Beiträger, als Klopstock die ersten drei Gesänge des „Messias“ ihrer Zensur unterwarf (1747). Hagedorn hielt mit einem bestimmten Urteile zurück und sandte das „ganz große und Homerische Gedicht“, für das er einen Angriff der Orthodoxen befürchtete, mit einem vertraulichen Schreiben an Bodmer. Dessen Begeisterung entschied. Was er längst ersehnt und nach Kräften vorbereitet hatte, sah er jetzt über Erwarten erfüllt, ein deutsches Epos, um das man sich in den letzten Jahrzehnten vergeblich bemüht hatte, und zwar ganz nach den Lehren der Schweizer gebaut. Voll Entzücken schreibt er an Gleim und an Giseke, der nun mit Cramer im Frühling 1748 im vierten und fünften Stücke der „Bremer Beiträge“ die ersten drei Gesänge des „Messias“ der Öffentlichkeit übergibt.

Eine Zeitlang blieb der „Messias“ unbeachtet; als aber Meier ihn einer ästhetischen Würdigung unterzogen und auf seine Schönheit aufmerksam gemacht hatte, übte er eine Wirkung aus, wie sie selten ein Werk in Deutschland erzielte; alles, was nur irgend an dem literarischen Leben sich beteiligte, nahm Partei für oder wider den „Messias“. Klopstock war, als er bald nach Ostern 1748, ohne akademische Grade erlangt zu haben, Leipzig verließ, ein berühmter Mann. Da ihn seine Eltern nicht weiter unterstützen konnten, nahm er eine Hauslehrerstelle im Hause des Kaufmanns Weiß in Langensalza an, die ihm wahrscheinlich sein wohlhabender Vetter und Leipziger Studiengenosse, Johann Christoph Schmidt, verschafft hatte. Doch nicht bloß die Sorge für den Lebensunterhalt hieß ihn zugreifen, sondern auch die Hoffnung, dort jenem Mädchen beständig nahe zu sein, dessen Bild ihm bereits vorschwebte, als er in Leipzig die Elegie „Die künftige Geliebte“ schrieb. Es war seine weltkluge Cousine Marie Sophie Schmidt, die Schwester seines liebsten Kameraden und Freundes, die des empfindsamen Dichters stille Reigung bald zur hell aufloodernden Flamme entfachte. Sophie begegnete ihrem Vetter mit Achtung und Freundlichkeit, nahm Anteil an seinen Arbeiten, freute sich seines Dichterruhmes, an den die Bürger von Langensalza so wenig glauben wollten, daß sie Meiers Lobschrift für eine Satire auf die Messiasde ansahen, doch erwiderte sie die Leidenschaft des „kleinen Klopstock“ nicht mit Gegenliebe. Für den Dichter verwandelte sich diese Erfahrung hoffnungsloser Liebe freilich in Lorbeer, denn ihnen entstammen die viel bewunderten Oden an Fanny, wie er die Geliebte nach einer hinhaltenden Schönen in Fieldings Roman „Josef Andrews“ nannte.

Gewaltiger noch als Hallers Liebe zu Marianne sprach sich Klopstocks Leidenschaft in den Fanny-Oden aus und sie gab sich, nachdem einmal das Geheimnis durch Freunde verraten war, öffentlich, selbst über das richtige Maß, ohne Maske und Schleier kund. Da erscheint Name und Wesen der Geliebten nicht mehr wie bei den Renaissancedichtern unter dem verschwommenen Schattenbilde einer Doris oder Chloe und alle, die um Klopstocks Dichtungen sich kümmerten, nahmen an der Angelegenheit seines Herzens ebenso Anteil als an der Rettung des Abbadona.

So auch Bodmer, der, von dem Dichter zum Vertrauten seines Geheimnisses gemacht, in einem langen Briefe, der übrigens nicht in die Hände der Adressatin gelangte, dem spröden Mädchen die Pflichten darlegte, die sie als „irdische Muse“ des Dichters der Erlösung zu erfüllen hätte, und sie des Dankes der Nationen und der Nachwelt versicherte, wenn sie dem Muse der Vorsehung folgte. Bodmer wurde Klopstocks Vertrauter auch in dem literarischen Schaffen; an ihn sandte er Bruchstücke der späteren Gesänge der Messias und die neu vollendeten Oden. Und Bodmer war es, der mit väterlicher Sorge waltete, als Klopstock Gefahr drohte, die Hofmeisterstelle zu verlieren, und so dessen äußere Verhältnisse drückend zu werden begannen. Eine sichere Anstellung mit genügendem Einkommen sollte es ihm möglich machen, mit mehr Aussicht als bisher um Fanny zu werben, und Muse genug gönnen, an der Vollendung der Messias zu arbeiten. Als aber alle darauf bezüglichen Pläne scheiterten, machte er seinem Schützling 1749 den Antrag, er möge, bis sich weitere Aussichten eröffneten, sein Gast in Zürich sein. Klopstock nahm das hochherzige Anerbieten an, ging aber im Mai 1750 zunächst nach Quedlinburg, um seine Angehörigen und Freunde zu besuchen, denen er hier wieder näher gerückt war. Ausflüge nach Braunschweig, wo die Beiträger Gärtner, Ebert und Zacharia am Karolinum als Lehrer wirkten, und nach Magdeburg, wo er mit Sulzer, Sack und anderen Anhängern der Schweizer Kunstlehren zusammentraf, wurden unternommen und namentlich mit Halberstadt ein reger Verkehr unterhalten. Denn hier lebte Gleim, der dem Sänger des Erlösers mit der ganzen weiblich-zärtlichen Sentimentalität seines Empfindens entgegenkam und nach Kleist den ersten Platz in seinem Herzen einräumte.

In diesen Tagen ungetrübter Freude ward Klopstock durch den dänischen Gesandten am französischen Hofe, Ernst Freiherr von Bernstorff, der in Paris die Messias in die Hände bekam und von des Dichters bedrängter Lage erfuhr, ein Jahresgehalt des Königs von Dänemark in Aussicht gestellt. Dadurch freudig gestimmt, trat Klopstock im Juli 1750 mit Sulzer und dem jungen Prediger Schultzeß die Reise nach Zürich an. Hier wurde Klopstock wie ein Triumphator empfangen; seine Ankunft war ein Ereignis, das die Züricher völlig aus ihren gewohnten Geleisen riß. Er stieg in Bodmers gastlichem Hause ab. Die erste Begegnung weckte in beiden eine außerordentliche Begeisterung. Bald aber kam es anders; der Unterschied des Alters und Charakters beider machte sich geltend. Bodmer war so von der Heiligkeit des poetischen Berufes durchdrungen, daß er sie auch vom Leben des Dichters verlangte. Aber anstatt des frommen, stillen, melancholischen, von messianischer Heiligkeit umflossenen Jünglings, der in den ersehnten Stunden der Weihe unter seinem Dache das Werk des Jahrhunderts schaffen sollte, sah er zu seinem Schrecken einen lebenslustigen jungen Menschen, der in kürzester Frist der fröhlichen Züricher Jugend in die Hände fiel, die ihm bald ins „Haus zum Berg“ nachgestürmt kam und dessen feierlich strenge Hausordnung über den Hausen warf. Dagegen fand Klopstock in seinem Gastwirte einen nüchternen, immer am Schreibtisch sitzenden eigenwilligen Herrn, einen Freudenhasser und grämlichen Philister. Statt unter dessen Aufsicht zu dichten, verkehrte Klopstock lieber im Kreise junger Männer und Mädchen, machte auf dem Münsterplatze Reiterkünste und nahm voll Lebenslust an fröhlichen Gelagen und an den Ausflügen teil, die ihm zu Ehren veranstaltet wurden. Von diesen erlangte die vom Dichter in einer Ode besungene Fahrt auf dem Zürichersee eine solche Berühmtheit, daß man noch lange voll Entzücken von ihr sprach und der Züricher Arzt Hirzel seinem Freunde Kleist eine Beschreibung davon sandte, die zwanzig Druckseiten füllt. Das Verhältnis zwischen Bodmer und seinem Gaste wurde schließlich so unerquicklich, daß dieser zu dem Kaufmann Rahn, seinem späteren Schwager, übersiedelte. Dank der Bemühungen der deutschen Freunde und Breitingers schieden Bodmer und Klopstock im Februar 1751 äußerlich in Frieden voneinander.

Unterdessen erfüllten sich die Hoffnungen, die Bernstorff in Klopstock geweckt hatte. Als jener von Paris zurückgekehrt war, erwirkte er dem Dichter mit Hilfe des Oberhofmarschalls Grafen Moltke bei dem König Friedrich V. die Einladung nach Kopenhagen mit einem jährlichen Gehalt von 400 Talern, nur in der Absicht, um ihm die Muße zu verschaffen, deren er zur

Vollendung seines großen Werkes bedurfte. Klopstock nahm den Ruf an und begab sich 1751 über Quedlinburg, Braunschweig und Hamburg nach Dänemark. In Hamburg besuchte er Hagedorn und lernte zugleich Meta Moller (Margareta Möller) kennen, die Cidli seiner Oden, damals seine begeisterte Verehrerin, später, aber leider nur kurze Zeit (1754—1758), seine treu liebende Gattin. Bis auf die trübe Zeit, die ihr Tod und der seines Vaters ihm brachte, hat Klopstocks Lebensgang fortan kaum eine Wolke getrübt. Wie wenigen Dichtern ward ihm eine Fülle äußeren Glückes und innerer Genugthuung zuteil.

Am Hofe seines königlichen Gönners, dem er den ersten Band seines „Messias“ mit der Ode „Friedrich V.“ widmete (1751), herrschte damals das deutsche Element vor; Minister Bernstorff und Moltke, die einflussreichsten Persönlichkeiten am Hofe, waren Deutsche. Von ihnen war namentlich der hochgebildete Bernstorff Klopstocks Gönner; er führte ihn in seine Familie ein, öffnete ihm den Zutritt in die vornehmsten Kreise der Gesellschaft und nahm an jener Tafelrunde lebhaften Anteil, die hervorragende Freunde der Kunst und Wissenschaft, darunter den Hofprediger Cramer, den Prosaisiten Sturz, Gerstenberg, den Pädagogen Basedow zu ihren Mitgliedern zählte und in dem „Nordischen Anseher“ ein literarisches Organ hatte. Beglückt durch den Umgang mit diesen gleichgesinnten Freunden, ausgezeichnet durch die Huld des Königs, in dessen engster Umgebung er im Sommer 1751 auf dem Lustschlosse Friedensburg weilte, frei von lastenden Sorgen, gehoben durch den Genuß der edelsten Künste, der Musik und Malerei, ergötzt durch den Verkehr mit der fröhlichen Jugend in Gottes freier Natur, verlebte Klopstock selige Tage. Im Sonnenschein dieses Glückes reifte denn auch der „Messias“ seiner Vollendung entgegen, entstanden religiöse und patriotische Dichtungen, gelehrte Arbeiten und hochfliegende Pläne. Die Kreise, in denen er verkehrte, blickten mit Bewunderung und Verehrung zu ihm auf; was Wunder, wenn sein Selbstgefühl, das er schon als Knabe befundete, sich erhöhte und der Dichter in seiner Gesinnung wie in seinem Benehmen jene Würde und Feierlichkeit zeigte, die frei von jedem Hochmute, sein ganzes Leben hindurch an ihm bewundert und durch die schwärmerische Verehrung der Zeit nur noch genährt wurden. (Abb. S. 683.)

Unter den mancherlei Gnadenbezeugungen, die Friedrich V. dem Dichter erwies, verdient besondere Erwähnung, daß er eine Prachtausgabe der zwei ersten Bände der Messiade in großem Quartformat drucken ließ und die ganze Auflage dem Dichter schenkte (1755). Dreizehn Jahre später ließ Christian VII. den eben vollendeten dritten Band in derselben prachtvollen Ausstattung drucken. In den ersten Regierungsjahren dieses Fürsten erfreute sich der Freundeskreis im allgemeinen ebenso wie unter Friedrich V. der königlichen Gnade. Als es aber Struensee, dem Leibarzte des Königs, gelang, Bernstorff zu stürzen, verließ Klopstock mit seinem hohen Gönner Dänemark, um sich in Hamburg anzusiedeln (1770). Von nun ab blieb er in Deutschland, dem er mit Ausnahme kurzer Besuche und eines zweijährigen Aufenthaltes (1762—1764) fast durch zwei Jahrzehnte fern gewesen war. Die dänische Regierung zahlte ihm sein Jahresgehalt auch nach Hamburg aus und dazu kam ein neues von seiten des Markgrafen Karl Friedrich von Baden, der ihn 1774 an seinen Hof einlud und mit dem Titel eines Hofrates auszeichnete. Doch schon im folgenden Jahre kehrte Klopstock nach Hamburg zurück und lebte dort zum größten Teil in gelehrter Muße, seit 1791 verheiratet mit der verwitweten Johanna Elisabeth von Winthem, einer Nichte Metas. (Beilage 91.)

Am 14. März 1803 starb Klopstock zu Hamburg, 79 Jahre alt, ein rüstiger Greis, bis in seinen späten Lebensabend hinein ein ausübender Freund männlicher Übungen. Zwei Jahre später starb Schiller. Welch reiche Litteraturentwicklung zwischen dem Erscheinen der ersten Gesänge des „Messias“ und dem Tode seines Sängers! Er aber blieb davon fast unberührt; die Begeisterung und Fürsorge, in die er wie in Weihrauchwolken eingehüllt ward, raubte ihm zusehends den freien Blick und die Aussicht auf das, was um ihn herum ging. Stolz auf seinen Dichterberuf, ist er zeitlebens seine eigenen Wege gegangen. Das von ihm angestrebte Ziel, Veröhnung und gegenseitige Durchdringung der angeborenen Volkstümmlichkeit und des unverbrüch-



**Friedrich Gottlieb Klopstock.**

Nach dem im Jahre 1798 von Ant. Hiesel gemalten 4 Fuß hohen und  $3\frac{1}{4}$  Fuß breiten Original-Gemälde, das sich auf der Bibliothek des Hamburgischen Gymnasiums befindet.



lichen Kunstideals, hat er nicht erreicht. Erst Goethe und Schiller haben diesen Plan Klopstocks verwirklicht, indem sie dessen ideale Richtung mit Lessings Streben nach Naturwirklichkeit in sich vereinten, vertieften und selbstschöpferisch weiterbildeten. Klopstock hat deren überragende Größe nicht anerkannt, ja in Epigrammen und auch sonst Goethes Götz, Iphigenie und Faust und sonderbarerweise selbst den rhetorisierenden Schiller bekrittelt. Da darf es uns nicht wundern, daß er schon während seines Lebens für die größeren Geister nur mehr geschichtliche Bedeutung hatte; an dieser aber zweifelt keiner von ihnen, und was die deutsche Dichtung im Ansehen des Volkes seit seinem Auftreten geworden war, konnte man aus der Großartigkeit der Bestattungsfeier erkennen. Wie ein Zauber lag, und mochten auch die wenigsten von seinen Verdiensten ein klares Bewußtsein haben, noch immer auf allen Klopstocks Name; durch alle ging das Gefühl, man feiere in dem großen Toten einen mächtigen Förderer deutscher Art und Sitte, den Ahnherrn unserer neueren Literatur. Den Fürsten hat er sich im stolzen Bewußtsein seines Genius stets gleich erachtet und wie ein König ist er in Ottenjen begraben worden. Unter dem Gesange des Liedes: „Auferstehn, ja auferstehn wirst du“ wurde der Sarg des Dichters neben dem seiner Meta eingesenkt. „Saat von Gott gesät, dem Tage der Gaben zu reifen“ lautet die dem „Messias“ (11,845) entnommene Grabinschrift.

Von den Zeitgenossen viel bewundert und gelesen, lebt Klopstock in der Gegenwart fast nur mehr in der Literaturgeschichte fort; ja mit seinem Namen verknüpft sich oft bloß die Erinnerung an ein ungenießbares Epos, schwer verständliche Oden und an mißglückte Dramen. Und doch enthält der „Messias“ vieles, was selbst in dem modernen Leser den Eindruck der Größe erzeugt, wie denn auch bei manchen Oden ein für Lyrik wahrhaft empfängliches Gemüt noch immer auf seine Rechnung kommen und selbst der moderne Lyriker vieles lernen kann. Denn Klopstock war ein Lyriker von Gottes Gnaden und es müßte uns geradezu unbegreiflich erscheinen, daß er mit so großer Ausdauer seine Kraft an einer epischen Dichtung, der Messiasode, erprobte, wüßten wir nicht, daß er nur auf diesem Gebiete den angestrebten Lorbeer erhoffen konnte. Die Kunstanschauungen drängten ja damals diesseits und jenseits des Rheins und des Meeres zum Epos als der Krone der poetischen Schöpfungen. Darin stimmten Gottsched und die Züricher überein, daß das Epos das höchste poetische Erzeugnis sei; nur wollte es Gottsched frei wissen von allen Ausschweifungen der Phantasie, zu denen er auch die Handlungen der Götter Homers rechnete, während die Schweizer auch hier das Wunderbare, das Neue, Ergreifende als Hauptmoment aufstellten. Nicht nur die Erde, die ganze Menschheit, auch Himmel und Hölle müsse ein größter Held in den Kreis seines Wirkens ziehen, die Teilnahme des Weltalls wecken. Die Schweizer schöpften ihre Theorien aus Milton's the Paradise lost, das Bodmer den deutschen Lesern in angemessener Übersetzung zugänglich machte. Es begreift sich, daß der junge Klopstock, der in Pforta die Schriften der Züricher nicht bloß „las“, sondern „verschlank“, Homer und Vergil zur Rechten, jene zur Linken liegen hatte, „um sie immer nachschlagen zu können“, mit ihnen über den Wert und Rang des Epos einig war und, nach immer größeren und dessen würdigen Stoffen suchend, zuletzt für den höchsten, das Erlösungswerk, sich entschied. Die religiöse Erziehung Klopstocks und die Absicht, mit seinem Werke nicht bloß die deutsche Poesie zu heben, sondern auch die Religion zu fördern, haben ohne Zweifel auf die Wahl dieses Gegenstandes mit eingewirkt. Für dessen Behandlung fand er weder in der weltlichen noch in der religiösen Epik der Deutschen ein Vorbild, das seiner Idee vom Epos entsprach.

Den Inhalt seines Werkes, die gesamte Motivierung der Handlung, die Episoden, Charaktere und Situationen, soweit er dies alles nicht aus seiner eigenen Phantasie neu schuf, schöpfte er ziemlich durchweg aus der Bibel und aus John Milton's „Verlorenem Paradies“, das ihm hauptsächlich für die Schilderung von Einzelheiten, wie des Himmels und der Hölle mit ihren Bewohnern, der Wege durch das Weltall, die Engel und Teufel wandeln oder fliegen, der Vision des Jüngsten Gerichtes usw., die vorzüglichste Quelle wurde.

Wie verschiedenartig war aber Klopstocks persönliche Lage, poetische Begabung, Zeit und Um-

gebung, als er „kühn und jugendlich ungestüm“ an die Ausführung einer der miltonischen ähnlichen Aufgabe herantrat. Milton (1608—1674) stand schon im hohen Alter, als er sein Epos schuf (1667). Durch Studien und Reisen war er in den Besitz einer vielseitigen Bildung gekommen und ein an Erfahrungen reiches Leben lag hinter ihm. Mit Leidenschaftlichkeit hat er sich als Sekretär Cromwells an der großen Rebellion gegen die Königsherrschaft beteiligt und die Erinnerung an seine zerronnenen religiösen und politischen Ideale, an entschwundenes Liebes- und Jugendglück lebt in seiner Dichtung auf und klingt hinein in die Schilderung der lichtvollen Idylle vom Paradies. Im Dienste der Republik erblindet, aber ungebrochen an Trost, entwirft er mit Künstlerhand die großartige Dämonengestalt des Satans und läßt ihn mit trotziger Tatkraft mit Gott um die Herrschaft der ersten Menschen ringen. Der junge Portenjer kannte die Welt und die Menschen nur aus Büchern, konnte sich an gründlicher und ausgebreiteter Gelehrsamkeit nicht im entferntesten mit Milton messen, hatte keine der ausländischen Literaturen im fremden Lande kennen gelernt und stand nicht, wie Milton, am Ende, ja kaum am Beginn einer Blüteperiode der Literatur seines Volkes. Denn war der Boden auch nicht mehr ganz unvorbereitet und der deutschen Dichtersprache durch Haller Erhabenheit, durch Hagedorn Wohlklang verliehen worden, so entbehrte sie doch noch der Kraft, unmittelbar auf das Gemüt zu wirken, und das Höchste, was Klopstock anstrebte, die poetische Empfindung und Phantasie wieder zu beleben, hatte in der Weise, wie er es tat, vor ihm keiner versucht.

Und er wollte ein Epos schaffen, während seine ganze poetische Anlage jedem epischen Bilden widerstrebte und nicht darnach angetan war, äußere Vorgänge plastisch darzustellen oder fest umrissene Gestalten deutlich und faßlich für die sinnliche Anschauung zu schildern. Er war ja eine durchaus lyrische, zum Pietismus hinneigende Natur, die nur dann zur vollen Geltung kam, wenn es galt die Geheimnisse des Seelenlebens aufzudecken, Empfindungen zu erregen und zu entflammen. Hätte er den Stoff lyrisch behandelt, so würde ihm die pietistische Auffassung der Religion, da sie ihrem Wesen nach nur in Gefühle wurzelt, viele Vorteile geboten haben, für eine epische Behandlung konnte sie ihm nur hinderlich sein. Denn die Handlung löste sich unter seinen Händen in Empfindung auf und Mangel an bewegter Handlung ist der Hauptvorwurf, den man gegen die *Messias* als Epos mit Recht erhebt. Während Milton, um die Teilnahme stets rege zu erhalten, für eine stetig fortschreitende Handlung sorgt und überall durch Anschaulichkeit des äußeren Vorganges fesselt, verzichtet Klopstock von vorneherein darauf, den äußerlichen Verlauf der Passion eingehend zu schildern, und begnügt sich mit einer knappen Angabe des Tatsächlichen. So wird der Verrat durch Judas, das letzte Abendmahl, die Verleugnung des Herrn durch Petrus kurz abgetan, die Fußwaschung und das Gefuch der Juden um eine Wache am Grabe des Gekreuzigten läßt er ganz beiseite. Wo hingegen sich Gelegenheit bietet, in die Welt des Geistes und Gemütes zu blicken und Betrachtungen über das innere Leben anzustellen, da verweilt er mit Vorliebe. Daher bildet des *Messias* Seelenzustand auf den verschiedenen Stufen seines Erlösungswerkes und die Wirkung der Passion auf die Bewohner von Himmel und Hölle, auf die gerade lebenden wie auf die längst verstorbenen und die noch ungeborenen Menschen das Hauptinteresse des Dichters. Er macht uns zu Zeugen der Gebete, Wehrufe und Klagelieder wie der Jubelchöre und Triumphgesänge all derer, die um den Heiland sich scharen und ihren Gedanken und Empfindungen Ausdruck verleihen. Da dem Dichter hiefür nur wenige Töne zu Gebote standen, wirkt er ermüdend, und die gefühlvollen Reden und Betrachtungen der Personen, in die er gar oft seine eigenen mischt, geraten überdies in der Regel zu lang und langweilen trotz der rhetorischen Pracht, die er in ihnen entfaltet. Schon Herder bemerkt daher, Klopstock vergesse über dem Inneren zu sehr das Äußere. Eher noch als in seiner Dichtung kam in den *Passionsmusiken* das epische Element neben dem der Empfindung zu seinem Rechte. Der *Messias*dichter lebte in der Zeit der geistlichen Kantaten und Oratorien und schwerlich sind Handels „*Messias*“ und Grauns „*Tod Jesu*“ ohne Einfluß auf sein Werk geblieben, sowohl im einzelnen als im ganzen. Sie begünstigten die immer wachsende Neigung zu den Engelchören, zu den halbdramatischen Duetten im zweiten Teile der Dichtung und brachten die Versuchung, in Worte fassen zu wollen, was sich höchstens in Tönen geben läßt.

Der Mangel an Handlung lag übrigens schon im Stoffe selbst begründet; denn mag uns auch der Dichter gleich im Anfang sagen und später wiederholt daran erinnern, daß der Gottessohn aus freiem Entschlusse die Liebestat des Opfertodes vollbringe, so erblicken wir doch überall nur den leidenden *Messias*. Nun hätte der Dichter freilich den Stoff durch engen Anschluß an den Bericht der Evangelisten zu einem Epos gestalten können. So haben auch der altfächische Sänger und der Weissenburger Mönch die Geschichte des neuen Testaments erzählt, der eine trotz aller Sinnneigung zum Lehrhaften im wahren Geiste des Volksepos, der andere mehr in episch-lyrischer Weise, mit starker Sinnneigung zur mystisch-allegorischen Deutung. Aber einmal das Bewußtsein, daß es unmöglich sei, die erhabene Einfachheit der Bibel zu erreichen, und dann der Gedanke, bei einer Betonung der äußeren Geschichte die freischaffende Phantasie auf das profane Nebenwerk einschränken zu müssen, hielt Klopstock von diesem Wege zurück. Dazu kam, daß er auf der Hut sein mußte, den Freigeistern gegenüber den Erlöser nicht allzu menschlich darzustellen und ihn andererseits nicht im Sinne der unduldsamen Orthodoxen als allzu fürchtbar zu zeichnen. Daher legt er als Anhänger

der Pietisten das Hauptgewicht auf das versöhnende Element in der göttlichen Natur des lebenswürdigen Mittlers und bemüht sich ängstlich, in seinem Helden die zwei Naturen zu retten, die siegende Hoheit und Allmacht des Gottes und das schmachvolle Leiden des von seinen Feinden überwältigten Menschen in einer Person vereinigt darzustellen. Da muß Christus mit demselben Blick, mit dem er ein sterbendes Würmlein erhält, den Satan in den Abgrund stürzen und, am Kreuze hängend, den Engeln Befehle erteilen. So aber wurde eine für die sinnliche Vorstellungskraft berechnete Darstellung, die wir vom echten Epiker erwarten, unmöglich, denn der Held kämpft und leidet nicht mit menschlichen Kräften und wir fühlen nicht wie beim Lesen der Leidensgeschichte in den Evangelien rein menschlich mit dem leidenden Menschen.

An bestimmten, für die Anschauung berechneten Bildern fehlt es in der *Messias* allenthalben und die Gleichnisse sind nicht wie bei anderen Dichtern der sinnlichen Welt, sondern mit Vorliebe dem Geistes- oder Gemütsleben des Menschen entlehnt. Gern möchten wir den Schauplatz der Ereignisse kennen lernen, aber alle Ortlichkeiten verschwinden wie Nebelmassen vor unsern Blicken. Nur selten auch hat der *Messias*-dichter verstanden, die Personen dem Leser nahe zu bringen, denn statt einzelne herauszuheben und auf dem Grunde von Taten und Handlungen zu charakterisieren, führt er sie zur Legion geschart oder in trockener Aufzählung vor. Von der Abstraktion geboren, tragen sie das Zeichen ihrer Abkunft, indem sie ohne lebendiges Kolorit und ohne das Gepräge einer bestimmten Wirklichkeit in einförmiger Allgemeinheit auftreten, und wie in dem Ganzen das Leiden den Grundton bildet, so mußte wohl auch in den Charakteren die Passivität als der herrschende Typus erscheinen. Christus und seine Jünger, die Patriarchen und heiligen Frauen, Freunde und Feinde, Engel und Teufel, sie alle beweisen ihre Gegenwart mehr im Reden als im Handeln, ihre Taten sind fast nur „Taten der Seele“, wie Klopstock selbst einmal sagt. Beten und Jubeln, Weinen und Klagen, Flüche und Verwünschungen. Von historischer Wahrheit, nationaler Eigentümlichkeit, lokaler Färbung keine Spur und selbst Judas, dessen Verrat Goethe in seinem „Ewigem Juden“ und Geibel in einem Bruchstücke psychologisch zu ergründen suchte, bleibt trotz aller Bemühungen des Dichters, dessen Handlungsweise folgerichtiger und wahrscheinlicher zu gestalten, eine verzeichnete Figur, ein Opfer des Satans, der ihn im Traume berührt, wie bei Milton die Eva.

Mag auch der *Messias* der rechte epische Geist fehlen und ihr poetischer Wert nur in einzelnen idyllischen, lyrischen, oratorischen, bisweilen rein und schön epischen Stellen liegen, so kann ihr doch ein wohl durchdachter Plan nicht abgesprochen werden.

Die Haupt Handlung umfaßt „der sündigen Menschen Erlösung“ durch den *Messias*, der für sie in das Gericht eintritt, den Kreuzestod erleidet, nach der Auferstehung als ein Richter der Toten selbst schon Gericht hält und durch die Himmelfahrt zum Richter der Welt erhöht wird. Es ist das Erlösungswerk als solches, das der Dichter darstellen will; Gott Vater und Sohn haben es beschlossen; Satan und die anderen höllischen Geister wollen es zunichtemachen. So entbrennt ein Kampf zwischen Himmel und Hölle, die gleich der Erde den Schauplatz der Dichtung bilden.

Sie beginnt mit dem Abend nach dem feierlichen Einzuge Jesu in Jerusalem. Auf dem Ölberge betend, erklärt sich der *Messias* nochmals bereit, für die Menschen in das Gericht einzutreten, worauf Jehova, zu dem Gabriel des Sohnes Gebet emporträgt, deren Erlösung verspricht. Diesen Beschluß, der den seligen Geistern mitgeteilt wird (1. Gesang), suchen die Bewohner der Hölle, wohin Satan auf Christi Wort aus einem Besessenen fliehen mußte, zu vereiteln, indem sie den Mord des *Messias* planen. *Abdodona* widerspricht, sucht sich im Weltall zu vernichten, kommt auf die Erde und wird hier Zeuge von den Leiden des Gottmenschen (2. Gesang). Diese haben in der Seele des *Messias* bereits begonnen. Geleitet von ihren Schutzengeln, suchen ihn seine Jünger auf dem Ölberge; dem Judas wird durch ein Traumgesicht vom Satan der Gehalte des Verrates eingebläht (3. Gesang).

Damit wird die eigentliche Handlung eingeleitet, die den 4. bis 19. Gesang umfaßt und in drei Abschnitten sich vollzieht. Der erste führt die Handlungen zur ersten Höhe, dem Tode des *Messias* auf Golgatha (4. bis 10. Gesang). An Handlung reicher als die früheren macht uns der 4. Gesang zu Zeugen des meisterhaften Rednergefechtes im Synedrium, wo trotz der Warnung *Samaliels* und *Nitodemus'* Verteidigung der Tod des *Messias* beschlossen wird, zu dem Judas die Hand bietet. In der rührenden, vom Dichter erfundenen Liebesepisode zwischen *Semida*, dem Jüngling von *Naim* (in der ersten Fassung *Lazarus*), und *Cidli*, der Tochter des *Jairus*, klingen Klopstocks eigene Liebeschmerzen nach. Denn wie diese beiden durch den *Messias* vom Tode Erweckten sich nicht der irdischen Liebe erfreuen durften, sondern nach der Auferstehung des Heilandes



Klopstock im mittleren Mannesalter.  
Gem. v. Zuel, gest. v. P. Siehling.

von heiligen Seelen auf den Berg Tabor geleitet werden, um dort selbst in die Reihen der Geister einzutreten, so war Klopstocks Liebe zu seiner Base Fanny Schmidin hoffnungslos und war es seiner Gemahlin Meta, die später an ihre Stelle trat, nicht gegönnt, „sterbliche Söhne der Erde zu geben.“ In schmerzlicher Erinnerung an das Abschiedsgespräch mit Meta bildet der Dichter es in der Unterredung der sterbenden Cidli mit ihrem Gatten Gedor nach (15. Gesang). Jahrzehnte lang blieb der empfindsamen Jugend die Liebesepisode zwischen Semida und Cidli eine bewunderte Leistung. Einst mit Semida und Cidli in den himmlischen Lauben zu sitzen, war das Ideal schwärmerischer Liebespaare.

Das letzte Abendmahl und der Ausbruch nach Gethsemane schließen den 4. Gesang. In dem folgenden, den Klopstock besonders liebte und von dem Lessing sagte, der Dichter habe sich selbst übertroffen, wird das sündige Menschengeschlecht vor das Gericht Jehovas auf den Tabor gerufen. Gott nimmt seinen Weg durch den Himmel und an einem Stern vorüber, auf dem ein unschuldig und unsterblich gebliebenes Menschengeschlecht wohnt, das erschreckt den zürnenden Jehova auf den Tabor niedersteigen sieht. Alle Sünden, die seit der Schöpfung begangen wurden, ziehen an dem Geiste Gottes vorüber und Messias zeigt sich bereit, zur Sühne das irdische Leiden anzutreten. Bei dessen Anblick verstummt Adramelechs Spott, Abbadona entflieht klagend, der Engel Gloa tröstet den leidenden Heiland. Der Verrat des Judas wird mit der Gefangenahme des Messias vollzogen. Die Charaktere durch die Kunst des Kontrastes wirken zu lassen, gibt dem Dichter das Verhör des Messias Gelegenheit. Da stehen sich der Sadduzäer Kaiphas und Hannas, der wütende Pharisäer Philo und der weise Gamaliel, Josef von Arimathäa und Nikodemus gegenüber (6. G.) Der Anblick Christi erfüllt Portia mit Bewunderung, und während ihr Gemahl Pilatus ihn seinen Feinden überliefert, sucht sie ihn zu retten. Es ist eine glückliche Erfindung des Dichters, wenn er, eine Gegenhandlung gegen die Anschläge des Satans und der Juden einleitend, die Mutter des Messias zu Portia kommen läßt, um Gnade und Fürbitte für den Sohn zu ersehen. Portia erzählt ihr, Sokrates, dessen Weisheit sie immer bewundert, habe ihr im Traume mitgeteilt, „daß in diesen Tagen der Wunder, da die erhabenste Tat der Erde geschieht,“ ein höherer Geist sie zur Erkenntnis der Wahrheit führen werde. Ihm selbst sei sie nicht enthüllt worden und er könne nur bewundern, was sie jetzt sehe, der Menschheit Erlösung durch das Leiden „des größten der Menschen, wofern er ein Mensch ist“. Mit der Einführung des Sokrates, der „das edelste Leben, das jemals gelebt worden ward“, mit seinem Tode frönte, „der selbst dies Leben erhöhte“, nimmt Klopstock Bezug auf den von der Aufklärungspythilosophie oft angestellten Vergleich zwischen Christus und dem griechischen Weltweisen. Der Dichter läßt die Traumgestalt den alten Götterglauben verurteilen und sie, wie es auch in der „Neuen Apologie des Sokrates“ (1772) von dem Prediger Johann August Eberhard geschieht, ganz im Sinne der Aufklärung die Seligkeit erlangen und der Portia dies mitteilen.

Portias Vermittlung ist vergeblich, Rettung unmöglich; das Gericht wird an dem Messias auf Golgatha im Angesichte der Welt durch den Kreuzestod vollzogen (8. bis 10. Gesang). Alle Personen des Gedichtes werden um das Kreuz versammelt, Engel umschweben den Hügel, Gabriel führt die Seelen der verstorbenen Väter, Uriel die des zukünftigen Menschengeschlechtes auf den Ölberg, ein Cherub geleitet die Seelen der eben entschlafenen frommen Heiden zum Kreuze heran, unter ihm stehen Johannes und Maria, die Jünger Jesu irren nah und fern um Golgatha herum; Satan und Adramelech erscheinen und werden durch einen Blick Jesu in das Tote Meer gestürzt, Abbadona kommt aus einer tiefen Höhle, in die er sich geflüchtet, ein Todesengel zeigt der Seele des Selbstmörders Judas, ehe sie in die Hölle verstoßen wird, den leidenden Messias und von fern die Seligkeit des Himmels. Die Erde bebzt, der Donner rollt, die ganze Natur ist in Aufruhr ob des Wordes, der an dem Gottesohn begangen wird. Tiefser aber betet für die Menschheit, insbesondere für die zukünftigen Geschlechter, die von den Engeln fortgeführt werden. Da naht sich dem leidenden Messias der Todesengel und bittet ihn um Stärke, den Befehl Gottes zu vollziehen, und verkündet dann Jehovas Gebot.

Jesus Christus erhob die gebrochenen Augen gen Himmel,  
Rufte mit lauter Stimme, nicht eines Sterbenden Stimme,  
Mit des Allmächtigen, der sich, das Stauen der Endlichkeiten,  
Freigezogen dem Mittlertod hingab! er rufte:  
Mein Gott! mein Gott! warum hast du mich verlassen?  
Und die Himmel bedeckter ihr Angesicht vor dem Geheimnis!  
Schnell ergriff ihn, allein zum letzten Male, der Menschheit  
Ganzes Gefühl. Er rufte mit letzender Stimme: Mich dürstet!  
Ruft's, trank, dürstete! hebte! ward bleicher! blutete! rufte:  
Vater, in deine Hände befehl ich meine Seele!  
Dann: (Gott Mittler! erbarme dich unser!) Es ist vollendet!  
Und er neigte sein Haupt, und starb.

Trotz aller Bemühungen des Dichters, auf diesem ersten tief ergreifenden Höhepunkte des Epos Bewegung in die Massen zu bringen, kommt es doch nur zu Empfindungen, Klagen und Reden. Die folgenden drei Gesänge führen zur zweiten Höhe, der Auferstehung des Messias aus dem Grabe. Die Nachricht davon erfüllt die Versammlung der Priester mit Schrecken. (13. G.) Erscheinungen des verkündeten Erlösers (14. und 15. G.) leiten zu dem Gerichte über, das der Messias angesichts der ganzen Welt auf Tabor über die Seelen hält, die vor kurzem verstorben sind. Dann steigt er zur Hölle nieder, um die Bestrafung der bösen Geister zu vollenden, und führt die Auserwählten zur Seligkeit (16. G.). Die Höllenfahrt Christi, die in den alten Passionsspielen mit kräftigem Humor und packender Wirkung dargestellt ist und die auch Goethes älteste erhaltene Dichtung behandelt, entbehrt bei Klopstock der eindrucksvollen Größe. Die vielen Erscheinungen, zu denen noch andere im siebzehnten Gesange kommen, schwächen die Wirkung der dritten Höhe des Epos, des jüngsten Gerichtes und der Himmelfahrt Christi bedeutend ab und ermüden. Auf



Studium des „Neologischen Wörterbuchs“, in dem sein literarischer Wettbewerber Schönaich zur Verhöhnung der „sehr affischen“ (seraphischen) Dichtkunst alle kühnen und neuen Ausdrücke „Sankt Klopstocks“ zusammengetragen hat (1754). Der lyrisch-rhetorische Charakter seiner Rede-weise wurde aber durch die Änderungen des einzelnen verschärft, und kaum ist es dem Leser möglich, durch zwanzig Gefänge hindurch, da die Ruhepunkte fehlen, diese Wucht, diesen lyrischen Überschwang, diese feierlich rauschenden Perioden und prägnanten kurzen Sätze, diese Hyperbeln, Fragen und Ausrufe ohne Ermattung auszuhalten. Durch die Schöpfung einer Dichtersprache aber hat er die deutsche Dichtung von jenem alle Poesie vernichtenden Grundsatz befreit, daß in Gedichten nichts zulässig sei, was man nicht auch in der gewöhnlichen Sprache sagen dürfte. Damit hat er die Blicke der Deutschen von den Franzosen abgewendet und gezeigt, daß der wahre, unserer Sprache ziemende und sie fördernde Wettstreit mit der griechischen und römischen, unter den neueren mit der englischen sei. Und es war nicht mehr eitle Überhebung, wenn er im Wettkampf der „beiden Musen“, der deutschen und britischen, ausruft: „Und, o wie beb' ich! o ihr Unsterblichen! Vielleicht erreich' ich früher das hohe Ziel!“

Der Sonderausgabe der ersten Gefänge des „Messias“ (vgl. Textbild S. 677) folgte im Verlage des Buchhändlers Hemmerde in Halle, immer je fünf Gefänge enthaltend, 1751 der erste, 1756 der zweite, 1769 der dritte und 1773 endlich der Schlußband. Tief ergriffen ließ der Dichter seinen heißen Dank für die Vollendung des Werkes, das mit seinen mehr als 20000 Versen dem Umfange der Ilias und Odyssee zusammen gleichkommt, hinströmen in der Ode „An den Erlöser“. Der ersten Gesamtausgabe folgten andere, die letzte aus des Dichters Hand 1799 und in allen merken wir außer den Änderungen an der Form auch die Umgestaltung des Textes. Denn er wollte die Würde der Religion nicht verletzen und bei den christlich-religiösen Gemüthern keinen Anstoß erregen. Obgleich ihm dieses mit seinem sentimental und verschwommenen Christentum nicht überall gelang, hat der „Messias“ dennoch seinen Weg durch ganz Deutschland und Osterreich genommen und in der Mitte der sechziger Jahre war er, bald in Prosa, bald in Versen, in alle europäischen Sprachen, in das Lateinische und Griechische, angeblich selbst in das Persische und Arabische übersezt.

In Deutschland rief die Messiade, nachdem die Aufmerksamkeit auf sie gelenkt war, eine Bewegung hervor, die sich nur mit der Teilnahme an Goethes Werther vergleichen läßt. Wie dieser, verlich ja auch der „Messias“, die sentimentale Bibel des achtzehnten Jahrhunderts, der allgemeinen Gemüthsstimmung treffenden Ausdruck und darin liegt seine geschichtliche Bedeutung.

In enthusiastischen Briefen beschäftigte man sich viele Seiten lang mit der Messiade; mit Worten aus ihr veruchte jeder seine eigenen Gedanken und Empfindungen auszudrücken, vielen spendete sie in Weibestunden die Wonne der Tränen und Klopstock selbst nennt eine an den Stufen des göttlichen Thrones aufgestellte Schale voll Christenzähren seinen hohen Lohn. In Millers Roman „Siegwart“ schwören sich die Liebenden über dem aufgeschlagenen Buch des „Messias“, das mit Tränen ümigteter Nührung benezt ist, den Bund ewiger Treue und der Schwur ist ihnen so heilig, als sei er über das Evangelium geschworen. Schubart stammelt „mit zerflohnem Herzen, mit klopfender Brust und mit Augen, aus welchen wollüstiger Schmerz tröpfelt“, eine Anzeige von Goethes „Leiden des jungen Werthers“, und zur Verdeutlichung seiner Stimmung erinnerte er an Klopstocks in himmlischen Gefühlen zerfließende Nabel. Andere erbauten sich an der Innigkeit und Wärme des Glaubens, der im „Messias“ sich aussprach, und betrachteten ihn als ein unübertreffliches Erbauungsbuch; auf den Kanzeln hörte man nicht selten Predigten, die ganz in dem überschwenglichen Tone der Messiade gehalten waren.

In literarischen Kreisen war man entzückt von dem Gedanken, daß nun auch Deutschland ein Epos erhalten habe und so auch in dieser Gattung den übrigen Nationen sich würdig anreihen könne. Klopstock über Homer und Milton stellend, schreibt der junge Wieland im Oktober 1751: „Wir sind bereits fähig, alle abendländischen Völker herauszufordern, uns in ihrem Schoß solche Nachahmer und Übertreffer der Alten zu zeigen, als wir besitzen.“ In volltönenden Worten wurde das Werk, das die deutsche Literatur aus dem Banne der Unpoesie erlöste, in Zeitschriften gepriesen und nur selten wagte man, wie Haller und Spalding, eine leise kritische Bemerkung. Nach Bodmers und Meiers Beispiel ergingen sich vor allem die Schweizer in der Anpreisung des „Messias“. Trieb schon der Pfarrer Heß in Alftetten bei Zürich einen

förmlichen Kult mit Klopstock, so suchte ihn der auf literarischem und sozialem Gebiet gleich ausgezeichnete Berner Vinzenz Bernhard von Tschärner noch zu überbieten. Gleichzeitig mit den Schweizer Kritikern erschienen im mittleren und nördlichen Deutschland, wo immer die Kunstlehren der Schweizer Wurzel geschlagen hatten, Besprechungen der Messiasde. Aber auch die Gegner rührten sich allmählich und immer kräftiger und bald ward der „Messias“ zum Angelpunkt des kritischen Streites zwischen den Zürichern und den Leipzigern und damit zum Mittelpunkt der gesamten literarischen Bewegung, deren Verlauf wir bereits kennen. Die Schweizer siegten; mit Spott und Hohn ward Schönaichs Heldengedicht „Hermann“, das Gottsched dem „Messias“ gegenüberstellte (1751), aus dem Felde geschlagen.

Doch hatten die Schweizer, durch Klopstocks Vorbild verlockt, selbst an der Kunst sich verjündigt. Bodmer hoffte, mit seinem „Noah“ (1752) und einer Reihe kürzerer epischer Gedichte über den Sängler der Erlösung sich zu stellen. Dem Beispiel des Noachiden folgten jüngere Dichter, und so schossen in Deutschland und in der Schweiz eine Reihe von epischen Gedichten empor, die, an Wert noch unter Bodmers Leistungen stehend, ungläubliche Stoffe aus der Bibel, der Weltgeschichte oder auch aus dem religiös-sittlichen Leben der Gegenwart in ungelenten Hexametern behandelten. Und doch fanden diese elenden Nachwerke, selbst Christian Nicolaus Naumanns entsetzlicher „Nimrod“ (1752), das Lob einzelner Kritiker. Lessing aber, zwischen Klopstock und seinen Nachahmern unterscheidend, trat diesen tadelnd und spottend entgegen, indem er ihnen statt der „erträumten Ewigkeit“ nur ein „höhnisches Gelächter“ versprach. Nur ein wirklicher Dichter fand sich in der großen Schar der nachahmenden Geister. Es war Wieland, der 1751 ein Epos, „Hermann“, entwarf und zwei Jahre später unter Bodmers Einfluß die Patriarchade „Der geprynte Abraham“ veröffentlichte.

Noch 1758 verfaßte Götner einen „Tod Abels“, 1763 der spätere darmstädtische Minister Friedrich Karl von Moser in einer mehr rhetorischen als poetischen Prosa das Heldengedicht „Daniel in der Löwengrube“, Johann Jakob Heß 1767 den „Tod Moses“ und Goethe und Schiller planten in ihrer frühesten Jugend umfangreiche Gedichte über Josef und Moses. Wenig mehr kümmerten sich die Kritiker und Leser um Lavaters religiöse Epen, von denen „Jesus Messias“ (1786) für jene berechnet war, denen Klopstocks Gedicht als zu wenig geschichtlich und neuchristlich galt. Ebenso achtlos schritten die Zeitgenossen an Johann Friedrich von Meyers „Tobias“ (1800) vorüber und ganz unbeachtet blieb die verworrene Epopöe „Donatoa“, eine Darstellung des Weltgerichtes des wahnsinnigen Franz von Sonnenberg (1779—1805). Als einer der letzten Nachahmer Klopstocks suchte im zweiten und dritten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts noch Johann Ladislaus Pyrker mit biblischen und geschichtlichen Epen die Aufmerksamkeit des lesenden Publikums zu wecken. Umsonst, die Zeit für derartige Dichtungen war längst vorbei.

So lange wirkte die Messiasde nach, und doch hatte Lessing, obgleich er auf sie die Verse von dem ewigen Gesang, durch den der deutsche Ton zuerst zum Himmel drang, dichtete, durch rückhaltslose Aufdeckung ihrer Mängel schon 1751 die allgemeine Begeisterung bedeutend herabgestimmt. Das langsame Erscheinen der einzelnen Gesänge, die Änderung des literarischen Geschmacks und des religiösen Bewußtseins bei dem jüngeren Geschlechte wirkten zusammen, daß die letzten Gesänge kühl aufgenommen wurden und in der Folgezeit ward sie, zumal von dem Romantiker Ludwig Tieck, als wertlos angesehen und von Friedrich Schlegel nur wegen ihres literargeschichtlichen Wertes mit Ehren genannt. Karl Friedrich Cramer, ein Sohn des Jugendfreundes Klopstocks, hat es als erster unternommen, die Entstehungsgeschichte der Messiasde zu schreiben und deren einzelne Gesänge mit Erklärungen zu versehen. („Klopstock. Er und über ihn.“ 5 Bände, 1780—1792.)

Als die Begeisterung für den „Messias“ bereits verblaßte, gingen seines Sängers Oden noch immer, und zwar vor dem Druck in Abschriften, von Hand zu Hand in Nord- und Mitteldeutschland umher, überall staunende Bewunderung erregend. Und als 1771 die erste Originalsammlung erschien, jubelte dem Dichter, wie bei der Veröffentlichung der ersten Gesänge der Messiasde, noch einmal die ganze literarische Welt stürmischen Beifall zu. Denn zum ersten Male nach langer Zeit vernahm man wieder die Töne wahren, tief empfundenen Lebens, Klänge einer wirklich erlebten, nicht erdichteten Lyrik, warmer Naturempfindung statt der beschreibenden Naturpoesie, echter Liebesneigung statt spielender Galanterie, kurz des Dichters ganze Persönlichkeit sah man geoffenbart in seinen Liedern. Und mächtig quollen die Töne aus seinem vollen Herzen und weckten lauten Widerhall in den Herzen der Leser und Hörer, deren Gefühlsleben, gerade damals durch die Schriften der Engländer Richardson, Young und Ossian genährt, endlich seinen poetischen Sprecher gefunden hatte. Das Gefühl war nun aus den widernatürlichen Fesseln befreit,

in die es die steife Renaissancepoesie geschlagen. Darum gründet sich Klopstocks eigentlicher und dauernder Ruhm auf die Oden und reicht er auch nicht an Goethe hinan, so war er doch vor ihm der bedeutendste Lyriker der neueren deutschen Literatur und in verschiedenen Stücken der unmittelbare Vorgänger des Meisters. Von dessen Anschaulichkeit in der Darstellung finden wir bei ihm freilich nur wenig; denn mehr noch wie in der *Messiade* dem unbestimmten Drange einer unendlichen Empfindung sich hingebend, hält er auch in den Oden das Gegenständliche selten fest und wird, da er alles zu vergeistigen strebt, oft schwer verständlich. „Beinahe jeder Genuß, den seine Dichtungen gewähren, muß durch eine Denkkraft errungen werden; alle Gefühle, die er, und zwar so innig und mächtig in uns zu erregen weiß, strömen aus übersinnigen Quellen hervor.“ (Schiller.)

An der antiken Prosa erstarrt, wählt Klopstock als „Lehrling der Griechen“ für die Oden die antiken lyrischen Versmaße. Die Horatianer *Lange* und *Pyra* waren ihm hierin schon vorgegangen; keiner aber von ihnen hat sie mit solcher Freiheit gehandhabt wie er. Zuerst die Strophen seines Lieblings *Horaz* nachbildend, schreitet er bald zum kühnen und selbständigen Bau antikisierender Strophengebilde vor, bis dann sein hoher Gedankenflug in den religiösen Hymnen und Dithyramben alle Bande rhythmischer Geschlossenheit sprengt und in *Pindarischer* Art nur nach dem musikalischen Gehör gebaute längere und kürzere Zeilen sich aneinander reihen, die je nach dem Gedanken oder Sinn in Abschnitte von ungleichem Umfang sich gliedern.

Es sind dies die sogenannten freien Rhythmen, ein von *Lessing* und *Herder* als „glückliche Versart“ bezeichnetes metrisches System, das später *Fritz Stolberg* und auch *Goethe* in seiner Oden- und Hymnendichtung wie in *Dramen* („*Prometheus*“, „*Proserpina*“, „*Epenor*“, in der zweiten Fassung der „*Iphigenie*“ und in Teilen des „*Faust*“) anwendete und jüngere Dichter, wie *Heine* („*Nordseebilder*“), *Scheffel* („*Bergpsalmen*“), *Platen*, *Hölderlin* und *Geibel*, nachbildeten. Die Verwendbarkeit dieses „*Quasi Metrum*“ (*Vossing*) für das musikalische Drama zeigen uns die Rezitative in den Opern und *Richard Wagners* Schöpfungen.

Klopstock hat in seiner Odenammlung die Dithyramben durch willkürliche Einteilung in Strophen von je vier Zeilen den Oden ähnlich gestaltet und sich in der letzten Periode seiner Odenichtung wieder der einfacheren antiken Strophenformen bedient. Mit der Anwendung antiker oder aus ihnen gebildeter Silbenmaße hat Klopstock eine Neuerung in die deutsche Dichtung eingeführt, gegen die, von Parteilichkeit geblendet, *Gottsched* und seine Anhänger ihre Stimme erhoben; *Goethes* Vater wollte solche Verse überhaupt nicht als Poesie gelten lassen, da ihnen der Reim fehle. Und wenn die modernen Ästhetiker auch zugestehen, daß der Reim, wie er damals gehandhabt wurde, Klopstocks Richtung auf große Gedanken und auf eine erhabeneren, wahrhaft dichterische Sprache nur hemmen konnte, so erblickten sie in der Einführung der antiken Versformen, die wir zum großen Teil ihm verdanken, doch nur eine Errungenschaft von zweifelhaftem Werte. Nicht ganz mit Unrecht; denn mag auch der Hexameter das Bürgerrecht erworben haben, die lyrischen Versmaße klingen uns fremd. Eine tiefere Erwägung aber läßt uns in Klopstocks Neuerung eine für die weitere Entwicklung unserer Kunstdichtung, die nun einmal unter dem Einflusse der Renaissance sich vollziehen sollte, geradezu notwendige Tat erkennen. Denn nur dadurch, daß die bisher allgemein üblichen Versformen der Franzosen von ganz neuen Takten und Rhythmen verdrängt wurden, war eine Befreiung „von den Fesseln gallischer Knechtschaft“ möglich und damit der gerade Weg zur Antike gebahnt. Und waren die deutschen Dichter in der antiken Verstehnik erst geschult, dann konnten sie sich auch der Antike gegenüber zu größerer Selbstständigkeit emporringen. Die zu diesem Ziele führende Übersetzungskunst aber, von Klopstock und seinen Nachahmern geübt, führte zur Begründung einer Weltliteratur in deutscher Sprache. In untrennbarer Verbindung mit den klassischen Silbenmaßen Klopstocks steht seine Dichtersprache mit ihren kühnen Wendungen und Wortbildungen, dem freieren Gebrauch der Adjektive, Partizipien, den künstlichen, oft auch verkünstelten und schwer zu entwirrenden Konstruktionen.

Zwar starr noch und herb und zuweilen versteint auch nicht jedwem genießbar;

Doch ihm folgt bald das Gefällige nach und das Schöne mit Goethescher Sanftheit. (Platen.)

*Goethe* sagte einmal von Klopstock: „Ernst und gründlich erzogen, legt er von Jugend an einen großen Wert auf sich und alles, was er tut, indem er die Schritte seines Lebens

Ich muß, d. H. Ihre Lage vor-  
 gebend unter wenig Papier, aus-  
 Ihnen hier: "Die folgende" -  
 wo der folgende "die B. Datt,  
 Zu gleich. Das vielmehr hat  
 Ihre bei der Forderung auch;  
 wo folch die, was die folch auch.

Es ist Ihre Lage bei, wo  
 Ich mir flüchtig ungenügend  
 gleich mal zu, (was auch, die  
 in Offiziersbekannt, ganz dem  
 hat unterdies mein Wissen be-  
 rühren und getrennt. Aber ich  
 habe mich auch, was mein  
 Euphorie und folch Bekann, was

auf mich Klop ist. Mein Herz  
bringt 4 fl. und so bald  
die fize kommt ist, mit  
der fize. Ich weiß sie nicht  
andere des fize.

May Ihre Handlung  
mit. Wie für die Kunst  
by uns das in unte Br.  
Hilf an die Kinder der  
Kleinung, kein, ist die Kunst.

Was ich von mir fand  
oder anders von mir fand  
ist. Ich weiß nicht - eriden  
meinest. Ich um arm die  
zu ganzem fize.

J. d. 1767.

-93

der fize  
Klop

bedächtigt vorausmisst, wendet er sich im Vorgefühl der ganzen Kraft seines Innern gegen den höchsten denkbaren Gegenstand." Innige Freundschaft, edle Liebe, Gottesverehrung und Naturgefühl, Vaterland und Freiheit, die höchsten Ideale also, für die sich namentlich des Jünglings Brust begeistert, finden denn auch neben literarischen und ästhetischen Fragen in des Dichters Oden ihre eigenartige und vollkommene Behandlung. Stets hat er Leier, Harfe und Telyn auf das Erhabene gestimmt, empfindungsvolle Gedanken und durchgeistigte Empfindungen bilden den Inhalt der Lyrik, und wenn er schon einmal, wie in der Tibullischen Elegie, nach Art der Anakreontiker der frohen Stimmung Ausdruck verleiht, so geschieht es „sanft, mit gelinderer Stimme“.

Etwas von der Messiasstimmung ist auf Klopstocks ganzes Denken und Fühlen übergegangen und verlieh auch seinen Freundschaftsoden einen verklärten Schimmer. Damit verband sich eine Höhe und Spannung der Empfindung, eine Weichheit und Träneneligkeit, die unserem Empfinden zwar sonderbar erscheint, der Freundschaftschwärmerei jener Zeit aber berechneten Ausdruck verlieh. Doch sucht er die Freunde selbst im gefälligen Liede (Der Rheinwein) auch für erhabene Ziele, Ruhm, Unsterblichkeit, Tugend und horazisch-sokratische Weisheit, zu begeistern. (Der Züricher See, Auf meine Freunde.) Höher noch als in den Freundschaftsoden ist die Empfindsamkeit und religiöse Schwärmerei gesteigert in den Liebesoden, die dem hoffnungslosen Verhältnisse zu Fanny entspringen. (An Fanny, Der Abschied, An Gott.) Genährt wurde diese wehmütige Stimmung durch Youngs „Nachtgedanken“ und noch mehr durch die „unsterbliche, tiefer denkende Singer“ (Elisabeth Rowe, 1674—1737), die in ihrem auf die deutsche Literatur mächtig einwirkenden Buche *Friendship after death* (Freundschaft nach dem Tode, 1728), die Verstorbenen an die hinterlassenen Freunde Briefe über die Wonnen des Himmels schreiben läßt und auch Meta Klopstock zu poetischen Versuchen angeregt hat. Die trüben Gedanken an Tod und Sterben, die auch den Grundton in der Ode An Ebert und in der Elegie Die frühen Gräber bilden, weichen dem frohen Genügen an der Gegenwart in den Oden an Meta (An Sidli, An Sie, Ihr Schlummer), deren verklärtes Bild den greisen Dichter in dem schönen Liede Das Wiedersehen begeistert. In einfachen Versformen geschrieben und von geringem Umfange reihen sich die Metaoden den Stimmungsliedern des Dichters an, die zwar den einfachen Naturlaut des Goetheschen Liedes nicht treffen, aber den Zauber der Grazie entfalten, und Meister der Töne, wie Gluck und Schubert, zur Vertonung reizten. (Das Rosenband, Der Jüngling, Die Sommernacht.) Wie in den beiden letzten Liedern weiß Klopstock auch sonst Naturbetrachtung und Gemütsleben zueinander in Beziehung zu bringen; gern weilte seine Poesie bei den Schilderungen der Freuden, die er in der Natur genossen, im Sommer auf frohen Streifzügen, im Winter auf dem „Wasserföthurn“, wenn „der Nacht Hauch glänzt auf dem stehenden Strom“ (Der Eislauf, Der Kamin), und wehmütig nimmt der unermüdete Lobredner der Kunst Tialfs in den Winterfreuden (1797) Abschied von den „Beschlungen des Stahls, so den Sturm erreicht“.

Naturgefühl und Gottesverehrung vereinigen sich in den religiösen Hymnen und Oden. Von Staunen über Gottes Walten in der Natur erfüllt, sieht er in allen ihren Erscheinungen mit „heiligem Schauer“ den Ewigen (Psalm); in pantheistischer Bewunderung will er die ganze Welt in Liebe umspannen (Dem Allgegenwärtigen), die ganze Natur zwingt er in der Frühlingsfeier (1759) zu unseren Füßen und über die äußere Schöpfung hinaus erheben sich seine Gedanken in kühnem Fluge in die unzählbaren Welten des Alls, um sie zu bejelen und die einstige Verklärung ahnend zu genießen (Die höheren Stufen, 1802). Tief ergriff diese gefühlvolle und in rhetorischem Schmucke prunkende Poesie die empfindsame Jugend; an die „Frühlingsfeier“ denkend, brechen Goethes Werther und Lotte beim Anblicke der vom Gewitterregen erquickten Landschaft in die Lösung aus: „Klopstock!“ Die religiösen Dithyramben, zum großen Teil 1758—1766 gesungen, bilden Metas Totenfeier. Noch ist er hochgestimmt von den weihvollen Klängen, als er zur nordischen Leier (Telyn) greift, um den Preis des Vaterlandes, dem er bisher nur einzelne Töne geweiht (Heinrich der Vogler, Kaiser Heinrich, Hermann und Thusnelde), in vollen Akkorden zu singen:

„Was tat dir, Tor, dein Vaterland?  
Dein spott' ich, glüht das Herz dir nicht  
Vey seines Namens Schall!“

So ruft er zürnend jenen zu, die der Fremde den Vorzug vor dem Vaterlande geben (Wir und Sie). Dessen tausendjähriger Ruhm, Einfall der Sitte, Tiefe des Geistes und Kraft wecken in ihm „den edlen schreckenden Gedanken“, seiner wert zu sein (Mein Vaterland). Er erhebt die „Sprache des Thuston“ über alle anderen Sprachen (Unsere Sprache), läßt die deutsche Muse einen Wettlauf mit der britischen aufnehmen (Die beiden Musen) und erkennt in Der Hügel und der Hain der Telyn des Baroden den Preis vor der griechischen Leier zu. Dann wieder singt er das Lob des Dänenkönigs Friedrich V., des Förderers deutscher Dichtung (Kotzschils Gräber), verspottet den Fremdling im Heimischen (Die Rache) und ermüdet nicht, das Lob Hermanns und alten deutschen Wesens zu singen. (Beilage 92.)

Von Friedrich II., der für sein Dichten keine Teilnahme zeigte, sich abwendend und mit der Glanzzeit des deutschen Mittelalters zu wenig vertraut, hat Klopstock, wie so viele Poeten von den Humanisten an bis auf Heinrich Kleist, den Cheruskerfürsten zum Ideal seiner vaterländischen Begeisterung gewählt. Übertriebener Patriotismus verleitete ihn dann zu dem

ästhetischen Mißgriff, mit einem Anachronismus von fast tausend Jahren die altnordische Mythologie als die unserer Vorfahren in die Dichtung einzuführen und selbst in älteren Oden die unseren Sinnen lebhaft eingebilddete griechische Götterwelt durch die nebelhaften und damals fast noch unbekanntesten Gestalten der Edda zu ersetzen; so erhielt die Ode auf die Leipziger Freunde die Überschrift *Wingolf*, worunter er, an den Palast im Lichtelfenheim denkend, sich einen Tempel der Freundschaft dachte. Anton Baniers Buch über die Religion der alten Gallier und Germanen, von Adolf Schlegel ins Deutsche überetzt, und namentlich die Schriften des Genfers Paul Henri Mallet, der 1753—1761 als Professor der französischen Literatur in Kopenhagen wirkte, wurden nebst den antiken Schriftstellern für unseren Dichter die Hauptquellen, aus denen er seine Anschauungen über deutsches Wesen und Altertum schöpfte. Seinen Gewährsmännern folgend, verwechselt er Germanen und Kelten, überträgt die Tatsache, daß diese in den Barden, die nordischen Germanen in den Skalden einen besonderen Sängerstand gehabt haben, fälschlich auf die deutschen Verhältnisse, führt die keltischen Druiden als germanischen Priesterstand vor und macht den sogenannten Ossian, den keltischen Sängerkönig Schottlands, zum deutschen Homer. Dessen elegische Traumwelt bezauberte bald den empfindsamen deutschen Dichter, und als 1766 Gerstenberg das Gedicht eines Skalden veröffentlichte und darin einen aus dem Grabe beschworenen alten Skalden und Krieger die entschwundene Herrlichkeit der alten Götterwelt preisen läßt, nahm auch er die vermeintliche „Mythologie unserer Vorfahren“ an und rückte ohne Bedenken den gälischen Barden an die Seite des nordischen Skalden. Der Sängerkönig des „Messias“ wurde zum Barden und vertiefte sich in das Studium der germanischen Sprachen, von denen ihn besonders die „alte Kernsprache“ des Heliand anzog. Zu seiner geplanten Übersetzung und Erklärung aber dieser altsächsischen Dichtung, von der er sich in England durch seinen Freund Sturz Teile hatte abschreiben lassen, kam es nicht, und die Hexameter, die er angeblich nach „Ossianischem Klange“ schmiedete, verraten nur einen wohlmeinenden Dilettanten.

In den letzten anderthalb Jahrzehnten seines Lebens wandte sich Klopstock den politischen Verhältnissen der Gegenwart zu und verlieh seinem Freiheitsgefühl in Oden begeisterten Ausdruck. Den Preußenkönig bewundert er zwar wegen seiner Heldenkraft, verachtet ihn aber wegen seiner Eroberungskriege und des zunehmenden Despotismus; jubelnd begrüßt er die Freiheitsbestrebungen Kaiser Josefs II., um sich aber bald wieder grollend von ihm abzuwenden (Die Koftrappe); „mit zitternder Hand“ rührt er die Saiten, um Friedrich von Baden wegen der Aufhebung der Leibeigenschaft zu preisen; wie verjüngt fühlt sich der Greis, als ihm der nordamerikanische Freiheitskrieg die Morgenröte eines kommenden großen Tages anzukünden schien, und als vollends die französische Revolution auch die kühnsten Freiheitsgedanken zu verwirklichen versprach, kannte seine Begeisterung keine Grenze mehr. Nur daß Deutschland im Kampfe um die Freiheit nicht vorangegangen sei, bereitete ihm Schmerz. (Die *États Généraux*, Sie und nicht wir.) Um so größer war des Dichters Enttäuschung; voll Entrüstung sendet er den „Königsmördern“ das Ehrenbürgerdiplom zurück und geißelt in strafenden Oden (An La Rochefoucaults Schatten, Mein Irrtum, Die Vergeltung) die „Hochverräther der Menschheit“.

Klopstock veröffentlichte auch zwei Sammlungen geistlicher Lieder, teils eigener Versuche, teils veränderter Kirchenlieder aus der älteren Zeit (1758 und 1769). Die kühle Aufnahme, die sie trotz des Reims im allgemeinen fanden, mußte den Dichter überzeugen, daß die religiöse Kunstpoesie des „Messias“ und der Oden im Gesangbuch der Gemeinde schlecht an der Stelle sei. Er war eben auch in diesen Liedern ganz er selbst und diese hohe persönliche Poesie, die ihn nie aus sich heraustreten ließ, war noch weniger geeignet für das Drama. Mangel an Charakteristik, Anschaulichkeit und dramatischer Handlung waren daher auch die Ursache, daß seine Schauspiele, zu denen ihn vielleicht das Aufblühen des Theaters in Kopenhagen anregte, keinen allgemeinen Erfolg erzielten, geschweige denn einen Einfluß auf die Entwicklung des deutschen Dramas ausübten. „Adam stirbt, und alle seine Angehörigen sind äußerst darüber betrübt.“ So urteilte Moses Mendelssohn mit Recht über Klopstocks Drama *Der Tod Adams* (1757), das wohl durch Adams große Rolle im „Messias“ veranlaßt wurde. Daß es trotz aller Mängel Beifall fand, Lavater und Bodmer zur Nachahmung reizte, in Übersetzungen und freien Bearbeitungen im Auslande, zumal in Frankreich weit mehr Bewunderung als in Deutschland er-

weckte, ist auf die kräftige und anmutige Prosa, die idyllische Ausmalung einfacher Sitten und Anschauungen der Urzeit und die aufs höchste gesteigerte empfindsame und wehmütig düstere Stimmung zurückzuführen, die das Ganze durchweht und dem Geschmacke der Zeit entsprach. Nur traurig, nicht aber tragisch sind auch die beiden folgenden Dramen, *Salomo* (1764) und *David* (1772), in denen er frei gebaute Blankverse anwendete. Jenes hat des jüdischen Königs Abwendung vom Molochdienste und Bekehrung zu Jehova zum Inhalt, dieses die Volkszählung Davids und die Bestrafung seines Mißtrauens gegen Gott durch die Pest. Vergeblich hatte Klopstock gehofft, mit seinem *Salomo* den tragischen Charakter eines *Titus* bei Racine und *Cornelle* auszustechen; auch von der dramatischen Kraft der „*Athalie*“ Racines ist nichts zu spüren, und von „*David*“ sagte selbst ein eifriger Verehrer Klopstocks, daß er ihn „doch nicht recht herzerschütternd gefunden habe“. Wir begreifen die kühle Aufnahme der beiden Dramen, die äußerlich zwar die antike und die klassische Tragödie der Franzosen nachbildeten, dabei aber doch nur dialogisierte Erzählungen bleiben, deren Inhalt der Austausch von Gedanken, Betrachtungen und Empfindungen bildet. (Weilage 93.)

Hatte Klopstock seine biblischen Dramen nur zum Lesen bestimmt, so machte er mit seinen vaterländischen in einer bei weitem realistischeren Prosa den Versuch, sich der wirklichen Bühne zu nähern, denn als „*Vardiet für die Schaubühne*“ überschrieb er *Hermanns Schlacht* (1769), der 1784 *Hermann* und die Fürsten und 1787 *Hermanns Tod* folgte. Sie bilden eine Art Trilogie, deren Teile den Teutoburger Sieg, die Niederlage gegen Cäcina, die Eifersucht der Verwandten und *Hermanns Tod* zum Vorwurf und *Hermanns* aufopfernde Vaterlandsliebe als gemeinsamen Grundgedanken haben. Ausgehend von der falschen Voraussetzung der Verwandtschaft des taciteischen *barditus* („*Vartgesang*“) mit dem festischen „*Varde*“ (d. h. der Sängers), nannte er die Dramen „*Vardiete*“, d. h. Schauspiele mit Vardenchören. Vom dramatischen Standpunkte aus beurteilt, sind die *Vardiete* unförmlich, und mögen auch die beiden letzten gegenüber dem mehr epischen Charakter der „*Hermannsschlacht*“ dramatischer, viel eingehender und folgerichtiger durchgeführt sein, so ist doch auch in ihnen trotz aller Wahrung der drei Einheiten von dramatischer Verwicklung und Spannung wenig zu spüren.

Blieb auch Klopstocks Wunsch, die *Vardiete* auf der Bühne zu sehen, unerfüllt, so haben sie doch auf ihre Zeit und die weitere Entwicklung der deutschen Poesie eine große Wirkung ausgeübt. Denn abgesehen von dem poetischen Werte der Vardenchöre, die kein geringerer als Glück in Musik zu setzen plante, haben die *Vardiete*, wie des Dichters patriotische Oden, nicht wenig zur Stärkung des nationalen Bewußtseins der Deutschen beigetragen, das in ihrem Kampfe mit den Franzosen eben erwacht war. Viel Schrullenhaftes zwar und Verschwommenes hat sich mit der bardischen Lyrik Klopstocks verbunden, aber sie kam warm aus des Dichters Herzen und unbestritten bleibt ihm das Verdienst, zu einer Zeit, da die führenden Geister von weltbürgerlichen Gedanken beherrscht wurden und der Begriff „*Deutschland*“ in Folge der Kleinstaaterei geschwunden war, als der erste den Blick wieder auf das gesamte Deutschland als das gemeinsame Vaterland gerichtet zu haben. Daher denn auch der schwärmerische Jubel, mit dem die *Vardiete*, insbesondere die „*Hermannsschlacht*“ von einem großen Teile der Nation, namentlich von der Jugend, begrüßt wurden. Die Losung „*Rückkehr zur Natur*“, die Rousseau eben ausgegeben hatte, wurde zum Rufe „*Rückkehr zum Deutschtum*“. Die Abhängigkeit der deutschen Literatur von der französischen galt als *Unnatur*; mit Begeisterung vertieft man sich in die deutsche Vorzeit, die Göttinger Dichter verehren in *Hermann* und Klopstock ihre Ideale, nehmen den *Hain* *Wodans* zum Wahrzeichen und versuchen sich in der Nachahmung der *Minnesänger*. Jetzt erst finden die Bemühungen der Schweizer um die mittelhochdeutsche Literatur größere Teilnahme; allmählich erblüht die germanistische Wissenschaft, die Romantiker lassen in ihren Dichtungen das deutsche Mittelalter wieder erstehen und mächtig tönt aus den Liedern der *Freiheits* *sänger* der *Widerhall* der *Vaterlands* *dichtung* Klopstocks. Ihr Verdienst wird nicht dadurch in Frage gestellt, daß unberufene Poeten, die nur das Äußerliche seiner Art nachzuahmen ver-

mochten, jene abgeschmackte, innerlich unwahre Lyrik in die deutsche Literatur einföhrten, die als „Bardengebrüll“ gebrandmarkt ist.

Die „Hermannschlacht“ widmete der Dichter dem Kaiser; sie sollte ihn für einen Plan geneigt machen, den er, aufgefordert durch den österreichischen Gesandten in Kopenhagen, entworfen und durch ihn dem kaiserlichen Hofe übermittelt hatte. Schon Maria Theresia ließ durch den Jesuiten Maximilian Hell, der als Astronom eines europäischen Rufes sich erfreute, einen Plan zur Gründung einer Akademie der Wissenschaften ausarbeiten, der aber nicht zur Ausführung kam. Nun legte Klopstock dem jungen Kaiser Josef II. den Entwurf zur Gründung eines Institutes vor, das unter dem Schutze des Kaisers die Pflege der schönen und philosophischen Wissenschaften, die Hebung der Bühne durch Gründung eines Nationaltheaters mit Lessing als Dramaturgen und die Förderung der Geschichtswissenschaften sich zur Aufgabe machen sollte. Die Unterhandlungen aber zerschlugen sich und fanden mit der Überreichung eines Brustbildes des Kaisers auf einem mit Brillanten besetzten Medaillon ihren Abschluß (1769). Einiges von dem Inhalte des Schriftstückes für den Kaiser nahm Klopstock in Die deutsche Gelehrtenrepublik auf, deren erster und einziger Teil 1774 erschien und des Verfassers Anschauungen und Wünsche in Bezug auf den gegenwärtigen Stand und die künftige Entwicklung der deutschen Wissenschaften aussprach. Das Werk war auf Subskription herausgegeben worden und es hatten sich vierthausend Pränumeranten dafür gefunden; galt es ja doch als Ehrensache, dem Verfasser für seine Verdienste um das Vaterland eine Art Ehrengabe zu überreichen. Die große Menge der Subskribenten fand sich aber gründlich enttäuscht, denn nur die wenigsten von ihnen vermochten sich durch die absonderliche, räthselvolle Gestaltung des lehrreichen Buches zum Verständnis oder wenigstens zur richtigen Würdigung des Inhaltes durchzuringen.

Die Einleitung ist eine bis ins einzelste ausgeführte künstliche Allegorie. Die deutschen Dichter und Gelehrten erscheinen zu einem Gemeinwesen mit eigenen Gesezen, Beamten, Ständen und Rangklassen vereinigt und lassen nun bei ihrem letzten Landtage durch ihre Aldermänner Salogast und Wlemar ihre alten und neuerlassenen Geseze aufschreiben. Originalität und Nationalität gelten darin als das einzige Heil für die deutschen Wissenschaften und originell, aber nicht frei von Spielerei, ist die Art der Aufzeichnung und eigentümlich sind die Formen von Belohnungen und Strafen. Der Grundgedanke aber, die Befreiung der deutschen Literatur von der Nachahmung und Nachäfferei des Auslandes in Inhalt und Sprache, das mutige Streben nach selbständiger Betätigung in Kunst und Wissenschaft verdient alle Beachtung und setzte die von Herder in den „Fragmenten“ gestellten Forderungen wacker fort. Daher fand das Buch in den Kreisen jener jungen Männer, die im Sinne Klopstocks an der Erneuerung unserer Literatur arbeiteten, bei den Göttingern und den Stürmern und Drängern, begeisterte Aufnahme. „Klopstocks herrliches Werk“, so schrieb der junge Goethe an den Konsul Schönborn, „hat mir neues Leben in die Adern gegossen. Die einzige Poetik aller Zeiten und Völker, die einzigen Regeln, die möglich sind! Hier fließen die heiligen Quellen bildender Empfindung lauter aus vom Throne der Natur.“ Was Goethe und seine Genossen vom Sturm und Drang so mächtig anzog, war der durchaus praktische Charakter des Buches, der Gegensatz gegen alle Systeme, Theorien und Kritiken, der Eifer für Originalität unserer Wissenschaften, die Verherrlichung deutschen Wesens, deutscher Sprache und Kunst, die oft derbe Frische des Stils, die Belämpfung Voltaires und der Freigeister. Doch auch noch der alte Goethe urteilte anerkennend über die „Gelehrtenrepublik“: „Für Schriftsteller und Literatoren war und ist das Buch unschätzbar, konnte aber auch nur in diesem Kreise nützlich und wirksam sein.“

In die Erzählung von dem jüngsten Landtage seines Gelehrtenstaates verflocht Klopstock auch Epigramme, die, zumeist gereimt, auch sonst im Buche versochtene ästhetische Grundsätze behandeln, und eine Reihe charakteristischer Begebenheiten aus der ältesten germanischen Vorzeit, die als Denkmale der Deutschen zur Übung urdeutscher Tugenden ermuntern sollten. Gelegentliche Bemerkungen zur deutschen Grammatik, die sich in der „Gelehrtenrepublik“ finden, hat ihr Verfasser später im einzelnen ausgearbeitet. So entstand das Schriftchen Über die deutsche Rechtschreibung (1778), die er, ganz im Widerspruche mit der bisherigen, nach dem Grundsätze, „das Gehörte der guten Aussprache nach der Regel der Sparsamkeit zu schreiben,“ umgestalten wollte. Dadurch kamen Formen heraus, wie „Libe, gescha (geschah), Glüy (Glücks), taz (tat's), Fersönung“, die nicht nur das Auge beleidigen, sondern auch dem Verständnis schaden. Das genannte Büchlein nahm Klopstock auch in die Fragmente über Sprache und Dichtkunst auf (1779), in denen er sein Augenmerk auf die Darstellung in

der höheren Poesie richtet, den größten Teil aber metrischen Abhandlungen einräumte. In eigensinniger Voreingenommenheit für deutsche Sprache und Dichtung wird deren Eignung für rhythmischen Ausdruck und Vortrag, für Versfügung und Klangmalerei über Gebühr gepriesen, die Prosodie und Metrik der Alten gering geschätzt. Geradezu Deutschümelei redet aus der umfangreichen Schrift *Grammatische Gespräche* (1794), die die deutsche Sprache weit über alle anderen erhebt.

Gar zu seltsam ist auch die Art der Darstellung. Angeregt durch einen phantastischen Scherz Lufians, läßt er nicht etwa geschichtliche oder erdichtete Personen, wie in ähnlichen literarischen Arbeiten sonst zu geschehen pflegt, sich unterreden, sondern abstrakte Wesen, die einzelnen Buchstaben, Ableitungssilben, Versfüße, Redeteile usw., erörtern hier eingehend Fragen über die Prosodie, Rhythmik und Stilistik, um die Grundsätze der übermäßig kühnen Freiheiten und Neuerungen in der Dichtersprache des Verfassers selbst zu bestimmen. Eine Reihe von eingeflechteten Überlegungen aus griechischen und lateinischen Dichtern soll dartun, daß die deutsche Sprache allein imstande sei, die antiken Poeten getreu und in ihrem eigenen Versmaße nachzubilden. Das Buch ist für praktische Zwecke, für Schriftsteller und Poeten geschrieben, und diese konnten von dem Meister der Sprachbehandlung vieles lernen; an eine philosophische und geschichtliche Begründung seiner Grundsätze aber, wie der von ihm bekämpfte Adelung in seinem „Umständlichen Lehrgebäude der deutschen Sprache“ (1782) und Herder in seinen sprachlichen Forschungen es getan, konnte Klopstock bei seinem Mangel an spekulativem Interesse nicht denken.

Der Dichter des „Messias“ war kein Freund der philosophischen Systeme; im Gegensatz zu Lessing, mit dem er in Hamburg freundschaftlich verkehrte, und zu allen anderen Klassikern hielt sich auch seine Dichtung von philosophischen Problemen fern. Schon die Schwerfälligkeit der sprachlichen Darstellung, der Periodenbau und die vielen neugebildeten Wörter machten dem Eiferer für Reinerhaltung der deutschen Sprache die Schriften Kants verhaßt. Seine eigene Prosa ist überaus klar und korrekt, zutreffend im einzelnen Ausdruck, logisch richtig und sicher im Bau der Sätze, nur das Werk des Gelehrten, nicht auch des Dichters. Rühmend hob dies auch August Wilhelm Schlegel hervor, der 1798 im „Athenäum“, der ersten Zeitschrift der Romantiker, unter dem Titel „Die Sprachen“ ein Gespräch über Klopstocks „Grammatische Gespräche“ veröffentlichte. Voll Verehrung gedenkt er der vielen Anregungen, die er dem Manne verdanke, der die neue, glänzende Periode unserer Nationalliteratur heraufführte, als der erste die Pflege der Poesie zu seinem Berufe sich erkor und nur als Dichter erziehllich auf sein Volk einwirken wollte.

## 2. Lessing und sein Kreis.

Während Klopstock die Macht der Kritik oder gar der Polemik möglichst einzuschränken suchte und es unter der Würde des Poeten hielt, den Rezensenten zu erwidern, hat Lessing in der Kritik eine Macht erkannt, die mit der lebhaften Empfindung und erhabenen Einbildungskraft, wie sie uns bei dem Sänger des Messias entgegentreten, notwendig mitwirken müsse, um unsere Literatur einer gedeihlichen Entwicklung zuzuführen. Nicht die angeborene poetische Schöpferkraft der Dichterpersönlichkeit wie bei Klopstock war es, wodurch Lessing vom Alten sich losrang und Neues anbahnte, sondern vielmehr die im weitesten Sinne wissenschaftliche Tätigkeit in Anwendung auf Kunst und Literatur, teils wissenschaftliche Betrachtung, teils scharfsondierende Kritik. Von deren Standpunkt aus erscheint alles, was er als der erste deutsche Fragmentist geleistet hat, in einem grundsätzlichen Zusammenhange, geeint durch sein rastloses Streben nach Wahrheit. Seine kritische Tätigkeit ist jedoch nicht eine bloß negative und auflösende, sondern zugleich eine positive, indem sie zwar niederreißt, dann aber, nachdem sie den Schutt hinweggeräumt, auf die Grundlagen eines neuen und besseren Gebäudes hindeutet, das selbst wieder kein vollendetes sein soll. Denn rastlos, wie er in seinem Leben war, kannte er auch im literarischen Schaffen kein Verweilen bei einer überlieferten oder eben gewonnenen, selbst noch so wahrscheinlichen Anschauung. Eben dieses Streben nach Wahrheit gibt seinen wissenschaftlichen und ästhetischen Schriften, mögen deren Ergebnisse auch längst überholt oder als falsch erkannt worden sein, als dem Ausdrucke einer starken Persönlichkeit einen bleibenden

Wert. Und er durfte die kritische Sonde handhaben, denn mit einem offenen und klaren Verstande, der die Dinge nur in ihrem eigenen Lichte sehen wollte, verband er eine erstaunliche Gelehrsamkeit, die ihn die vorhandenen und herrschenden Bildungszustände vollkommen bemeistern, die kostbaren Güter von dem Ballast unterscheiden ließ und selbst Goethe mit Bewunderung vor „der ungeheuren Kultur“ dieses Dichters erfüllte, „gegen die wir jetzt schon wieder Barbaren sind“. Daher denn auch die vielen Gebiete der Wissenschaft und Kunst, die er bebaute; auf einzelnen von Herder durch Reichthum an neuen Ideen und Anregungen zwar übertroffen, läßt er diesen doch hinter sich zurück durch die künstlerische Form der Darstellung und durch die wissenschaftliche Gestaltung der einzelnen Fragen. Mit allem Zauber des Vortrages bietet er in seinen gelehrten Untersuchungen dem Leser nicht ein fertig Gedachtes dar, sondern führt ihn durch eingestreute Fragen und Einwürfe, durch deren Beantwortung und Widerlegung den Weg der eigenen Selbstverständigung und macht so die Abhandlung zu einem Selbstgespräch, dem nur die Zuweisung der Rollen an bestimmte Personen zum Dialoge fehlt. Kein Wunder daher, daß er im Drama das Zwiegespräch mit einer Leichtigkeit und Natürlichkeit zu führen weiß, wie es kaum einem anderen Dichter gelungen ist.

Vollkommen Natur und fern von aller Künstelei ist auch Lessings Schreibart; er ist der größte deutsche Schriftsteller und der erste, der, wie Klopstock den Stand der Dichter, den der Schriftsteller geadelt hat. Fast bis zu seinem Lebensende ist Lessing nur Schriftsteller und Literat gewesen und stets hat er seine innere Unabhängigkeit zu wahren gewußt; auch als Gelehrter blieb er ein Unzünftiger, keine Partei konnte ihn auf die Dauer zu den Ihrigen zählen, kein Journal ihn anders denn als Mitarbeiter besitzen. Durch jene zweifelnde „Bewunderung“, die er selbst den Großen und von aller Welt Angestaunten gegenüber offenbart, hat er die Kritik erst fruchtbar gemacht und mit dem Parteiwesen aufgeräumt, das auf ihrem Gebiete herrschte. Mit dem Klientenwesen der Gottschedianer, Schweizer und Bremer Beiträger war es nun vorbei, denn Lessing sandte von einer höheren Warte als von den Bänken der Partei aus die Strahlen seiner Kritik; kein Name konnte ihn bestechen, kein literarisches Dogma, mochte es auch durch die Überlieferung geheiligt erscheinen, ihn zur Annahme bewegen, wenn er es nicht bei der Prüfung als wahr befand. Nicht immer war das Recht auf seiner Seite; aber in seiner Kampfeslust erneute er die Waffengänge, bis er den Gegner schonungslos zu Boden gerungen. In der siegreichen Kraft der Polemik sind ihm wenige gleichgekommen; in ihrer Mannigfaltigkeit, Vieltönigkeit und Unersehbarkeit nie und nirgends einer. Er hat von dieser gewaltigen Waffe gegen Unwissenheit, Ungründlichkeit, falsche Grundsätze oft einen scharfen Gebrauch gemacht; der Wib, mit dem er seine Polemik reichlich würzt, ist oft bitter und heißend, denn, fragt er einmal, „wozu hilft das Salz, wenn man nicht damit salzen soll?“ Er widerlegt den Irrtum, steigt vom Besonderen zum Allgemeinen auf, prüft bereits angenommene Meinungen aufs neue und ermüdet nicht, der Wahrheit auf Wegen nachzuspüren, die man noch nicht eingeschlagen hat. Dieses Suchen zog ihn mehr an als die dadurch gewonnene Erkenntnis, denn „oft“, sagt er einmal, „ist die Art, wie man hinter eine Sache gekommen, ebensoviel wert, ebenso lehrreich als die Sache selbst.“ Ja, er behauptet sogar, daß der Weg, der zur Wahrheit führt, einen höheren Wert für den Menschen habe als die Wahrheit selbst, die er finden kann. „Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obgleich mit dem Zusatz, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte und spräche zu mir: „Wähle!“ Ich fiel ihm mit Demut in seine Linke und sagte: Vater gib! die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein!“ So äußert er sich in der „Duplik“, einer der theologischen Streitschriften aus den letzten Jahren seines Lebens.

Lessing übte seine schwertscharfe Kritik auch an den religiösen und theologischen Problemen, die er als väterliches Erbteil in sich trug und insbesondere in den letzten Lebensjahren eingehenden Untersuchungen unterzog. Indem er auch auf diesem Gebiete dem Autoritätsprinzip die schrankenlosesten Individualismen entgegenstellte, bekämpfte er das orthodoxe Luthertum, den

leichten Nationalismus seiner Zeitgenossen wie die Vermittlungsversuche zwischen Glauben und Vernunft, wußte aber, als es galt, an die Stelle des Protestantismus und Katholizismus etwas anderes zu setzen, nur mit dem Hinweis auf eine unendliche Weiterentwicklung und auf eine Zukunftsreligion zu antworten. Denn daß über die historisch gegebenen Religionen hinaus bei „Kindes-Kinderkindern“, „über tausend tausend Jahre“ die lebendige ethisch-religiöse Kraft in der Menschheit noch Neues werde schaffen können, ist einer der Hauptgedanken im „Rathan“, jener Schuttschrift für die „vernünftigen Verehrer Gottes“. Die Quelle aber des religiösen Lebens sucht er in den Tiefen der menschlichen Natur zu ergründen; alle positiven Religionen gelten ihm daher nur als konventionelle und menschliche Ausgestaltungen der natürlichen Religion und darum „als gleich wahr und gleich falsch“, als ausgelebte Formen und ungültig gewordene Werte, sobald die Menschheit ihrem höchsten Ziele zuschreitet. Die tieferen menschlichen Fragen hat Lessing mit diesem religiösen Indifferentismus nicht gelöst; gleichwohl haben seine Anschauungen bei den Anhängern der Aufklärung ungeheuren Anklang gefunden und ihn zu ihrem Führer in Deutschland gemacht.

Zum Kritiker wie wenige gerüstet, war Lessing der rechte Mann, an der Entwicklung unserer Dichtung mit Klopstock mitzuwirken, sie durch die Kraft seiner produktiven Kritik zu erneuern, umzuwandeln und ihre Wege weit hinauf zu erleuchten. Hier galt es, uns vom Fremdländischen, namentlich von der französischen Renaissance zu befreien, von der er selbst in seinen Anfängen abhängig war, und den geraden Weg zu den Quellen jener gesamten Bildung, zum Altertum selbst und seinen Originalwerken in Kunst und Poesie, zu bahnen. Und da die römische Bildung auf die griechische sich gründet, soll der Deutsche mit seinem Geiste statt der römischen, neulateinischen und romanischen Nachahmungen die hellenischen Originalwerke durchdringen und, aus dem eigenen Leben schöpfend, ihnen ähnliche, aber eigenartige, nationale Werke schaffen. Denn auch die Griechen gelten ihm nicht als eine absolute Autorität, und nur insofern, als ihre Werke im höchsten Sinne wahr, d. h. einfach und naturgemäß sind, sollten sie nebst ihrem Schüler Shakespeare den Deutschen als Leitsterne dienen. Auch wenn Lessing die Grenzen der bildenden und dichtenden Kunst zieht, einzelne Dichtungsarten, das Epigramm, die Fabel und das Drama, erklärt, so geschieht dies aus ihren Naturbedingungen heraus und nach ihrer Wirkung auf das menschliche Gemüt. Er wußte gar wohl, daß keine Regel ein Genie macht, aber es war ihm auch klar, daß das richtige Kunstverständnis und die richtige Regel die Wege des Genies zu erleuchten und sein Werk vor der Verfündigung an der Wahrheit der Natur zu schützen vermag. Das wollte nun freilich das Geschlecht des Sturmes und Dranges nicht anerkennen, das, der kalten Regelmäßigkeit müde, zur Zeit, als Lessing die Dramaturgie schrieb, eben daran war, alle Regeln über Bord zu werfen. Goethe und Schiller aber verschlossen sich nicht auf die Dauer dem Lichte, das Lessings überzeugende Kritik ausstrahlte, und eingedenk seiner Kämpfe und Siege widmeten sie dem „Achilles“ der deutschen Literatur den Nachruf:

„Vormals im Leben ehrten wir dich wie einen der Götter;  
Jetzt, da du tot bist, herrscht über die Geister dein Geist.“

Lessings Gedanke von einer nationalen Poesie, in der hellenischer Geist mit deutscher Eigenart sich vermählen sollte, ward erst von den beiden Dichterheroen verwirklicht. Er selbst dachte von sich als Dichter gering. „Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufsteigt; ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspressen.“ Und wenn es ihm doch gelang, einiges zu schaffen, „das dem Genie sehr nahe kommt“, so meint er es in Bescheidenheit seiner eigenen kritischen Arbeit danken zu müssen. Wir lächeln darüber, denn auch mit dem sichersten ästhetischen Urteil, den feinsten Zangen und den stärksten Hebeln der Logik und Dialektik wäre er nicht der Urheber der „Minna“ und „Emilia“ geworden, hätte er nicht auch ein gewisses Maß poetischer Schöpfungskraft besessen. Und mag auch der Vorgang des dichterischen Schaffens sich bei ihm unter großen Mühen vollzogen haben, so nimmt dies den Früchten nichts an

Bert, Gesundheit und Kraft. Jene geheimnisvolle Dichterkraft freilich, die aus „unentdeckten Quellen“ hervorbricht, und jener „göttliche Wahnsinn“, der im genialen Dichter alle übrigen Seelenkräfte beherrscht, war Lessing versagt. Außerdem fehlte ihm zum Lyriker die Tiefe der Empfindung, der Sinn für Musik und Natur, zum Epiker die notwendige Ruhe; aber er war ein großer Welt- und Menschenkenner und besaß auch die eindringende und erschütternde Kraft des dramatischen Vermögens; er ward dramatischer Dichter und Theaterdichter, und wie mit Alopstodk die neue Lyrik, so beginnt mit ihm die neue Dramatik, die als das höchste Ziel einer nationalen Dichtung den Hauptzweig der Poesie in der klassischen Periode bildet. Mag auch seinen Dramen das poetische Kolorit fehlen, jedes von ihnen behauptet seine bestimmte geschichtliche Stellung und hat die dramatische Literatur nach einer bestimmten Seite hin gefördert. Von nun an erzwang sich die deutsche Literatur die Achtung des Auslandes und begann, indem es auf diese sogar bestimmend einwirkte, zur Weltliteratur sich zu entfalten.

Im Betsaale des Lessingstiftes in Kamenz hängt ein Bild, das den kleinen Gotthold Ephraim Lessing und seinen fast um vier Jahre jüngeren Bruder Theophilus darstellt; dieser streichelt ein Lamm, jener sitzt unter „dicken Büchern“, denn nur in solcher Gesellschaft wollte der älteste Sohn des Predigers und späteren Pastor primarius (Hauptpredigers) Johann Gottfried Lessing gemalt werden. Gotthold hatte am 22. Januar 1729 zu Kamenz in der Oberlausitz das Licht der Welt erblickt und den ersten Unterricht unter der Leitung des Vaters genossen, von dem er zwar keine Glücksgüter, aber innere Gaben des Charakters und der Bildung erbt. „Welche Lobsprüche“, schreibt 1754 der dankbare Sohn, „würde ich ihm nicht beilegen, wenn er nicht mein Vater wäre!“ Von ihm hat er das hitzige Temperament, aber auch den seltenen Wissensdurst und eisernen Fleiß; denn Johann Gottfried Lessing war nicht bloß ein kampfgewübter Theologe und gründlicher Kenner der klassischen Sprachen, sondern auch des Französischen und Englischen kundig; er versuchte sich als Dichter, war gelehrter Journalist und Verfasser der Jubiläumsschrift „Rettenungen der Reformation Luthers gegen etliche neuere Vorurteile“ (1717), eines Vorpieles der „Rettenungen“ des Sohnes.

Wurzelt in dem vielgestaltigen religiösen Leben der Lausitz, in der Protestanten, Katholiken, Pietisten und Herrenhuter friedlich nebeneinander lebten, Lessings Indifferentismus, so fand sein dichterisches Schaffen in dem literarischen Leben des Landes seine erste Anregung. Nach einer letzten Vorbereitung durch Pastor Lindner in Putzkau und nach dem glücklich bestandenen „Rezeptionsexamen“ legte der zwölfjährige Lateiner Lessing am 21. Juni 1741 in die Hände Grabners, des Rektors der Meißener Fürstenschule, das Gelöbniß ab, mit Gottes Hilfe fromm, fleißig und gehorsam zu sein. Frömmigkeit, Gewöhnung an Pflichterfüllung, gründliches Eindringen in das Lateinische und in Verbindung mit der Bibel auch in das Hebräische und Griechische bildeten, wie der anderen Fürstenschulen, so auch die Hauptziele der mit den Gütern des Klosters St. Afra ausgestatteten Schule in Meißen. Aus dem hier gewonnenen theologischen Rüstzeug schmiedete der spätere Kritiker Lessing seine Waffen zum Kampfe gegen Bibel und Überlieferung und auf den hier erworbenen Grundlagen einer klassischen Bildung baute sich in der Folgezeit seine Dichtung und Kunstkritik auf.

Ein sogenannter Musterknabe, wie etwa sein jüngerer Bruder Theophilus, ist Gotthold nicht gewesen; doch begleiteten die Lehrer die Entwicklung des jungen Talentes mit gerechten Hoffnungen und Rektor Grabner charakterisiert treffend das unruhige Wesen seines „gar nicht schlimmen, aber zu hitzigen“ Schülers: „Es gibt kein Gebiet der Gelehrsamkeit, das sein rühriger Geist nicht begehrte und ergriffe: nur muß er bisweilen von einer das rechte Maß überschreitenden Zerplitterung zurückgehalten werden.“ Derselbe Rektor stellte dem Vater Lessing über seinen Sohn das Zeugniß aus: „Es ist ein Pferd, das doppeltes Futter haben muß. Die Lektionen, die anderen zu schwer werden, sind ihm kinderleicht. Wir können ihn fast nicht mehr gebrauchen.“ Durch dieses Urteil unterstützt, erlangte Vater Lessing von dem Kurfürsten für Gotthold die Erlassung des vorschriftsmäßigen sechsten Schuljahres und am 30. Juni 1746, als

# Austritt I

Nathan

Fast ist's noch Nacht. Kaum geht der erste Schein  
Der Dämrung auf, und schon laest es mich rufen  
Oder sein Gott stets war, kuff ichm auch jetzt.

# Austritt II

Nathan. David

(Dav.) Beruhigt hab ich mich, und mich dem Herrn  
ganz unterworfen. Doch des Menschen Herz  
Ist schwach. ... Und Ruh verdient kaum das gemeint  
zu werden, wenn der Wahrheit Licht die Seele  
Zwar sieht, doch ihr nicht ganz das Herz in Auf-  
Entscheiden wird der Herr. Ich fürchte <sup>zu spät</sup> folgt  
Er hätte Nathan dir schon offenbart  
Dum hab ich dich so früh zu mir gerufen  
Wenn er Entscheidung sendet, sendet er  
Gewis dich, Nathan, mit dem Todeswort  
Belastet! (Nat.) Gott hat mir nichts offenbart  
(Dav.) Bleib, Nathan, das du mir, wenn nun der Herr

Aus Klopstocks Drama „David“.

Nach der Originalhandschrift in der Staatsbibliothek zu Berlin.



eben der zweite schlesische Krieg über Meissen und Umgebung allerlei Übel gebracht hatte, verließ der stets vorwärts drängende siebzehnjährige Jüngling die Fürstenschule.

Im September 1746 bezog Lessing die Universität Leipzig, um nach dem Willen der Eltern Theologie zu studieren. Davon aber nicht befriedigt, besuchte er die Vorlesungen Kästners, der neben der Mathematik und der Lehrdichtung als ein scharfer, launiger Kopf dem zielsicheren Epigramme huldigte und seine jungen Wolfianer im Disputieren über philosophische Streitfragen weidlich tummelte. Obgleich Lessing dem mannigfaltig gebildeten, schlagfertigen und mitteilbaren Manne vom Herzen zugetan war, verließ er ihn dennoch, als ihm die Philologie winkte, die seit dem Auftreten des Engländer Richard Bentley auch in Deutschland eben aus den ausgefahrenen Gleisen der Vielwisserei zur methodisch forschenden formalen Wissenschaft sich hindurchrang. Johann August Ernesti, ein gefeierter Ciceronianer und durch Anwendung methodischer Textkritik auf das Neue Testament ein Fortsetzer der Bemühungen des Erasmus, und insbesondere Johann Friedrich Christ, Deutschlands erster Archäolog, fesselten nunmehr den Afraner, der jetzt einen „närrischen Fleiß“ hatte. Er war auf dem besten Wege, im Buchstudium zu verknöchern, als sich ihm das Leben von der reizvolleren Seite zeigte. Das „Kleine Paris“ Goethes, das reich bewegte Leben der großen Handelsstadt Leipzig, das damals der Mittelpunkt schöngeistigen Treibens wie weltläufigen Schickes war und selbst in gelehrten Kreisen weltfremdes Verkümmern nicht zuließ, trat nun mit allen Lockungen an ihn heran und zeigte ihm ein anderes Lebensziel als das eines Stubengelehrten. Ohne eigentlichen Übergang, mit der energischen Entschlossenheit, die Lessing in allen Lebenslagen entwickelte, folgte er, von den Büchern als toten Gesellschaftern faustisch angeekelt, den Lockungen eines flotten, obgleich übel beleumdeten Studenten auf den bunten Markt des Lebens und der schönen Wissenschaften.



G. E. Lessing.  
gem. von H. Graff (1771), gest. von L. Sichling.

Es war dies sein 7 Jahre älterer Vetter Christlob Mylius. Naturforscher, Dichter und Journalist, auf das Leben von der Feder angewiesen, innerlich und äußerlich vernachlässigt, ein Feind kleinstädtischer Krähwinkeln und der Orthodoxie, ein verbummeltes Genie, das bei reicheren Mitteln und Zusammenfassung seiner ungewöhnlichen Anlagen die Stellung eines Kästner sich hätte erringen können, war Mylius eine Zeitlang Mitarbeiter verschiedener Zeitschriften, so von J. A. Cramers „Bemühungen zur Beförderung der Kritik und des guten Geschmacks“ und Schwabes „Belustigungen“; von 1745 bis 1748 gab er selbständig den „Freigeist“, die „Ermunterungen zum Vergnügen des Gemüts“ und den „Naturforscher“ heraus. Obzwar der „Freigeist“ an religiöser und politischer Haltung von den moralischen Wochen-schriften sich nicht unterschied, trug er dennoch dem Herausgeber den Beinamen „Freigeist“ ein, und besorgte Eltern wiesen vor ihren Söhnen mit den Fingern auf diesen „Atheisten und Libertin“ als auf ein Bild der Verwerfung und einen „Abscheu aller Welt“.

Mylius führte den schüchternen Afraner, der sich in dem regen und eleganten Treiben Leipzigs nicht zurecht finden konnte, zuerst in das Theater. Hier glaubte er, was seine Privatlektüre in St. Afa, die Komödien von Plautus und Terenz und die „Charaktere“ des Theophrast, ihn nur hatten ahnen lassen, wirklich zu sehen, das Bild der Welt. Mylius stellte seinen jungen Freund der Neuberin vor, unter deren Leitung die Leipziger Bühne sich zur angesehensten von ganz Deutschland gehoben hatte, und führte ihn auch hinter die Kulissen. Im Schauspielhaus in der Nicolaistraße lernte in froher Tafelrunde der Pastorjohn dichten und leben; er „aß lieber trocken Brot“, ehe er das Schauspiel versäumte. Hier traf er seinen gleichstrebenden Freund Christian Felix Weiße, mit dem er, um Freiplätze zu bekommen, französische Dramen

übersehte und wetteifernd selbständige Stücke entwarf. Er las die Franzosen, Hellerg, die „Deutsche Schaubühne“ und Gellert, er sah die lebendige Bühne, gewann im Verkehr mit einem gebildeten Mimenvölklein eine flotte Technik und lernte, wie er sagt, „hundert wichtige Kleinigkeiten“, die ein dramatischer Dichter lernen muß und aus der bloßen Dichtung seiner Muster nimmermehr lernen kann. Und da er sich seiner „bäuerischen Schüchternheit und gänzlichen Unwissenheit in Sitten und Umgang“ bewußt wurde, suchte er sich „hierinnen zu bessern, es koste, was es wolle“. Als die Eltern von der ärgerlichen Aufführung des Sohnes Kunde erhielten, riefen sie ihn nach Kamenz, gestatteten ihm aber zu Ostern die Rückkehr nach Leipzig und die Umsattelung zur Medizin. Doch das Brotstudium sagte ihm nicht zu und bald kehrte er wieder zu den heiteren Quellen des Lebens, dem Theater, zurück. Ihm schenkte er die ganze Muße, bis die Auflösung der bankrotten Truppe seine Hoffnungen auf den Ruhm eines Theaterdichters, den er durch die erfolgreiche Aufführung seines „jungen Gelehrten“ begründet wähnte, mit einem Schlage vernichtet sah. Aller Mittel entbößt, als Bürge für einzelne Schauspieler von dem Schuldgerichte bedroht, floh er im Juni, die fällige Summe seines Stipendiums den Gläubigern überlassend, aus der Pleiße-  
stadt, um nach Berlin zu gehen, wo Mylius ihn erwartete. In Wittenberg durch eine Krankheit festgehalten, ließ er sich im August als Mediziner einschreiben, ging aber seinen poetischen Neigungen nach und rüstete sich durch Lektüre für die preußische Residenz. Den Eltern entfremdet, von bitterster Not getrieben, eilte er im November mit Hinterlassung seiner einzigen Habe, der Bücher, nach Berlin, wo ihm Mylius als Schriftleiter der „Berlinischen Privilegierten Staats- und Gelehrtenzeitung“ (der späteren „Vossischen Zeitung“) Hilfe verhiß.

In demselben Jahre, in dem Lessing Leipzig verließ, waren die ersten Gesänge des Messias erschienen. Mit seinem Dichter, der gleichzeitig dort weilte, ist er nicht in persönlichen Verkehr getreten und auch von den Bremer Beiträgern hielt ihn seine ganz anders geartete Richtung fern. Gleichwohl versetzte ihn die Messiade in fieberhafte Aufregung und sehnsüchtig entrang sich ihm der Wunsch: „Wenn ich der Dichter wäre!“ So ruft er in dem bedeutsamen, aber unvollendeten Gedichte „Die Religion“ (1749), einer philosophischen Lehrdichtung in der Weise Hallers, Pops und Youngs, die, an Goethes Faustmonolog erinnernd, zeigen sollte, wie die aus dem Gewirre aller Zweifel gegen das Göttliche gewonnene Selbsterkenntnis den Weg zur wahren Religion und zum sonnigen Frieden zeige. Der Dichter hat ihn nicht gefunden, aber die Selbsterkenntnis belehrte ihn, daß er mit der Poesie Klopstocks keinen Wettkampf aufnehmen könne, und daß ihm auch dessen lyrische Begeisterung versagt war, zeigen seine Lden, von denen er selbst erklärt, ihr Flug sei tief unter dem ihrer Muster. Hallers Ruhm hatte den jungen Lessing zum Lehrgedichte gezogen; Hagedorns und Gleims Triumphe lockten ihn in die Schule Anakreons, und so sang er mit seinen Freunden (Mylius, Offenfelder, Raumann, Weiße) von Wein und Liebe, aber auch von Freundschaft und Tugend, nur nicht so manierlich und tränenfelig wie die Bremer Beiträger. Mehr als das Herz hat an diesen Liedern der Verstand mitgearbeitet und nur wenige von ihnen können der Goldprobe echter Lyrik genügen. Gleichwohl ergözte sich manche Tafelrunde an des jungen Lessing Trinkliedern und noch heute erklingt im Kreise fröhlicher Zecher das Lied: „Gestern, Brüder, könnt ihr's glauben?“ Dieses Lied, durch Gleim angeregt, erschien in Mylius' „Ermunterungen“ (1747), in denen die Erstlinge des Dichters, auch das Lustspiel *Damon*, an das Licht traten. Der Jubel, den Gellerts Fabeln in ganz Deutschland hervorriefen, lockte Lessing, sich auch auf diesem Gebiete als gelehriger Schüler dieses „angenehmen Fabulisten“, wie ihn Goethe nennt, zu versuchen. Den Stoff aus vorhandenen Quellen entlehrend, streben diese Fabeln und Erzählungen nach Art der pointierten Lyrik der Zeit durch Zuspitzung des Schlußgedankens dem *Sinnge dichte* zu, das Lessing Zeit seines Lebens pflegte. Kästner gab dazu Anregung, Martial, Catull, die griechische Anthologie, Franzosen, Engländer und namentlich der Erfurter Humanist Euricius Cordus lieferten den Stoff und nur wenige der Stücke sind Lessings Eigentum. Es sind die Torheiten und Gebrechen der Menschen, wie sie sich zu allen Zeiten finden, gegen die Lessing seine durchweg kurzen, aus 2 bis 4 Versen bestehenden, scharf zugespitzten,

oft auch derben Epigramme richtet. Auch diese waren zuerst in Mylius' Zeitschriften erschienen, ehe er sie mit anderen kleinen Dichtungen sammelte und nach Hagedorns Vorgang als *Kleinigkeiten* herausgab (Stuttgart, 1751).

In der Leipziger Zeit entstanden ferner Lessings erste Dramen. Gottscheds „Schaubühne“ und die Vorbeeren der Neuberin spornten den ehrgeizigen Studenten an, auch auf diesem Gebiet die Hebel anzusetzen. „Ich sann daher Tag und Nacht, wie ich in einer Sache eine Stärke zeigen möchte, in der, wie ich glaubte, sich noch kein Deutscher allzusehr hervorgetan hatte.“ Wir kennen den Zustand des deutschen Lustspieles nach seiner Reform durch die Gottschedin. In deren Gleisen wandelt auch Deutschlands erster bedeutender Dramatiker; er übersetzt und bearbeitet Stücke aus dem Französischen, folgt dem „großen Molières“, dem „göttlichen Voltären“, studiert Regnard und Marivaux, Holberg, „den dänischen Plautus“, geht von diesem zurück zum römischen und zu den Versen der neuen attischen Komödie, nimmt Typen und Motive aus den Engländern Wicherley und Congreve, aus dem Italiener Goldoni, läßt die Opera bernesca und das lustige Stegreiffpiel auf sich wirken, versucht sich in dem damals blühenden Schäferspiel („Die beyderseitige Überredung“, in Alexandrinern), in dem moralisierenden und rührenden Lustspiele Gellerts, kurz, nichts läßt er seinem hitzigen Ehrgeize entgehen und fühlte sich, obzwar er durch Kenntnis der Bühne, durch Knappheit, Schlagfertigkeit und Lebhaftigkeit des Dialogs alle Vorgänger übertraf, doch noch 1754 unbefriedigt und als unoriginellen Nachahmer. Nach den vorhandenen Vorbildern schrieb auch er zuerst typische Charakterlustspiele; manche davon hat er nur für sich entworfen („Die Matrone von Ephesus“, „Der gute Mann“, „Der Leichtgläubige“, „Der Vater ein Affe, der Sohn ein Geck“ usw.), von zwei anderen bedauert er, daß sie „unglücklicherweise“ gedruckt worden seien. Es sind dies *Damon* oder *die wahre Freundschaft* (1747) und *Die alte Jungfer* (1748). Ohne Anleihen geht es zwar auch in den folgenden vier Stücken (*Misogonne*, *Der junge Gelehrte*, *Der Freigeist*, *Die Juden*) nicht ab, aber der Dichter ist darin doch selbständiger in Erfindung und Komik, strebt nach wirklich dramatischem Aufbau mit Verwicklung und Lösung und wirkt durch die Schlagfertigkeit im Dialog wie durch die Knappheit der Sprache. Daß sie noch alle im Banne der drei Einheiten stehen und die darin begründeten Übelstände aufweisen, verlangte nun einmal der Geschmack der Zeit.

Von diesen Dramen wurde *Der junge Gelehrte* 1748 mit Erfolg aufgeführt und ist auch heute noch trotz mancher Schwächen ein gern gesehenes Tendenzdrama. In Meissen hat er, die Schüler um sich betrachtend und in seine eigene Brust schauend, die Schwächen der jungen überweisen Gelehrten kennen gelernt und das Lustspiel entworfen und in Leipzig, wo er den Widerspruch zwischen milchbärtiger Buchgelehrsamkeit und weltgewandter, durch Umgang erworbener „anmutiger Gelehrsamkeit“, die er selbst anstrebte, beobachtete, hat er den Entwurf ausgeführt. In Leipzig wurzelt auch das Tendenzdrama *Der Freigeist*, das erst in Berlin vollendet wurde. Damit griff Lessing in den die Zeit bewegenden Kampf zwischen Gläubigkeit und Freigeisterei ein. Der blasierte Freigeist *Adrast* wird durch lehrhafte Worte und edle Taten des edelmütigen, toleranten und weltmännischen Predigers *Theophan* beschämt. Er bleibt zwar „ohne Religion“, hat aber gelernt, gegen Andersdenkende Toleranz zu üben, und die Toleranzidee bildet neben der Humanität den leitenden Grundgedanken dieses in der religiösen Entwicklung Lessings bedeutsamen Dramas, eines Vorläufers des „*Nathan*“. Dieser wird auch durch das dritte Tendenzdrama *Die Juden* vorbereitet, in dem der erste gebildete Jude auf der deutschen Bühne erscheint und das durch die Behandlung eines sozialen Problems, der Heirat zwischen einem Juden und einer Christin, auf die „*Emilia Galotti*“ hinweist. Nur der Neuheit des Stoffes und der Schutzrede für die Juden verdankte das Stück einen glänzenden Erfolg.

In der letzten Zeit des Leipziger Aufenthalts versuchte sich Lessing auch in der Tragödie, zunächst durch Übersetzung französischer Stücke von Marivaux („*Hannibal*“) und Crébillon, dann durch das selbständige, in ungereimten Alexandrinern abgefaßte Stück *Giangir* oder *der verschmähte Thron*, das, noch ganz im Stile der tragédie classique gehalten, seinen Stoff der türkischen Geschichte entnommen hat. So hatte er tastend seinen dichterischen Beruf auf allen Gebieten geprüft, um die Sphäre zu finden, die ihm eigentlich zukäme, und in angestrengter Arbeit allmählich erst gelernt, was die andern konnten, ehe er sie zu überfliegen begann. Und diese gewissenhafte Arbeit verdient um so größere Bewunderung, je mehr die widrigen Verhältnisse des äußeren Lebens den Jüngling in Berlin von einer Vertiefung seiner Studien abzuziehen drohten. Der erste Aufenthalt in Berlin, wo er, mit Ausnahme einer zehnmonatigen

Unterbrechung in Wittenberg, von 1748 bis 1755 weilte, wurde entscheidend für die weitere Entwicklung des Gelehrten und Dichters. Ohne Geld und, bis Hilfe von den versöhnten Eltern kam, selbst einer anständigen Kleidung entbehrend, führte er dort eine Zeitlang als Ordner der Bibliothek Rüdigers und als Lehrer im Hause eines Baron von der Goltz ein recht bescheidenes Dasein. Übersetzungen englischer und französischer Sittenlehren, der römischen Geschichte Rollins, der arabischen Marignys, politische Satiren Friedrichs II. („Drei Schreiben an das Publikum“), gelehrte Artikel für die von Mylius geleitete „Berlinerische“ Zeitung mußten über die Nahrungsorgen mit hinweghelfen. Und doch konnte ihn all dieses nicht von dem Entschluß abbringen, als ein freier von jedem Amt unabhängiger Schriftsteller sein Heil zu versuchen. Viel mehr beschäftigten ihn die Vorarbeiten zu einer dramaturgischen Zeitschrift, die er im Verein mit Mylius anonym unter dem Titel „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters“ in Quartalheften erscheinen ließ (1750). Sie erfüllten aber nicht, was im Vorworte versprochen ward, denn sie sind im wesentlichen nur aus Gottscheds Reformwerk hervorgegangen; Lessings selbständige Hauptleistung darin beschäftigte sich mit Plautus, der ihm selbst am besten bekannt war und im französischen wie im dänischen Lustspiel noch lebendig fortwirkte. Von der Einführung Plautinischer Stücke eine Umgestaltung des zwitterhaften „weinerlichen Lustspieles“ der Deutschen erwartend, ließ Lessing 1750 eine freie Nachdichtung des Trinummus unter dem Titel *Der Schatz an das Licht treten* (1755). Doch weder mit dieser breit ausgesponnenen Familienkomödie noch mit flüchtig hingeworfenen Skizzen nach Plautus („Justin“, „Weiber sind Weiber“) gelang es ihm, seinem Liebling die Pforten des Theaters zu öffnen. Umsonst versuchte dies auch Goethes Jugendfreund Lenz, der 1774 fünf Plautinische Komödien mehr im Stile Holbergs als Lessings in flotter Weise modernisierte.

Die „Beiträge“ waren nach kurzem Bestande eingegangen. Dafür bot sich zu Anfang 1751 für Lessing ein Feld der Tätigkeit, auf dem sein Geist die ersten kühnen Flugversuche in der Kritik machen konnte. Er wurde mit der Schriftleitung des gelehrten Teiles der „Berlinerischen“ Zeitung betraut, für den er vom Februar 1751 bis Ende des Jahres alle Artikel selbst besorgte. Daneben redigierte er das belletristische monatliche Beiblatt *Das Neueste aus dem Reiche des Wissens*, in dem sich außer kritischen Abhandlungen viele seiner kleinen Dichtungen finden, und obendrein spendete er Mylius kleine Aufsätze für seine „Kritischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit.“ In diesen drei Zeitschriften liegen die Anfänge von Lessings gelehrter und wissenschaftlicher Prosa, die Vorläufer der Literaturbriefe. Damals begann Lessings Rezensionstätigkeit, die ihn sein ganzes Leben hindurch begleitete und fast über alle Gebiete geistigen Lebens sich erstreckte. Eine umfassende Gelehrsamkeit, unterstützt von einem staunenswerten Gedächtnisse, ein scharfer Blick, der ihn schnell das Charakteristische erspähen ließ, die Fähigkeit rascher, klarer, fesselnder und überzeugender Gestaltung machten ihn, wie kaum einen andern, zum berufenen Rezensenten. In dem „Neuesten“ erschien Lessings Urteil über den „Messias“; mit „zweifelnder Bewunderung“ nennt er ihn ein epochemachendes Werk, tadelt aber dessen Überschwenglichkeit, Schwärmerei, Mangel an Komposition und anderes. Darüber wurden die Schweizer verstimmt, und als er nun gar ihre Hexameter als Prosa bezeichnete, über den Trotz der Nachahmer Klopstocks ebenso abfällig sich aussprach wie über Gottsched und seine Schildknappen, da erwachte das Mißtrauen der Schweizer gegen den jungen Kritikus in Berlin. Dieser erhob sich über die streitenden Parteien, deren Kampf damals in die zweite Phase getreten war, und bahnte dadurch den Weg zu einer objektiven, die Literatur fördernden Kritik. Gottscheds Gedichte fertigte er kurz ab und, das Lebensfähige in den Schriften der Schweizer erkennend, empfiehlt er den reimlosen Vers für das Epos und Drama, erklärt sich aber gegen dessen völlige Verbannung aus der Lyrik.

Die angeborene und anerzogene Gründlichkeit des jungen Berliner Rezensenten wurde gefördert durch das Studium Pierre Bayles, der als Journalist ersten Ranges und als der Vorbote des Jahrhunderts der Aufklärung mit seinem *Dictionnaire historique et critique* (1696) die Bewunderung aller erweckte. Vor seiner unerhörten Belesenheit, die sich mit

dem wissenschaftlichen Zweifel vereinigte, beugten sich selbst treusleißige deutsche Bedanten, ihm huldigten Voltaire und Friedrich II. und auch Lessing, der Journalist und gelehrte Biograph, ging in die Schule dieses kritischen Polyhistor und vorzüglichen Rezensenten zahlloser Novitäten. Dessen unruhige und trotz der peinlichsten Arbeit unermüdlische Lust, die kirchlichen Dogmen und alle Konfessionen zu bekritteln, seine Kunst in der Dialektik, sein Haß alles Scheinwissens und sein trockener Wig haben es Lessing angetan und ihn angespornt, durch das zitatereiche Gestrüpp in das Wesen der Schriften des Franzosen einzudringen. Dabei aber schwand die schlichte Frömmigkeit des Pastorjohns, die das Pfarrhaus und die Fürstenschule ihm eingeimpft, der Geist Wylins und die naturwissenschaftlichen Studien übrigens schon in Leipzig zum Wanken gebracht hatten. Noch weiter auf die Linke und noch tiefer in das Innere des Toleranztempels der Aufklärung führte den Berliner Literaten Bayles Lobredner Voltaire, der durch reineren Stil, physikalische Kenntnisse und historischen Geist sich über jenen erhob.

Erst die Forschung der neuen Zeit hat den Einfluß aufgezeigt, den Lessings schriftstellerische Entwicklung durch Voltaire erfuhr. Auf die Empfehlung seines Sekretärs Richier de Louvain hin hatte ihn der Franzose während des Aufenthaltes am Berliner Hofe (1750—1752) mit der Übersetzung der Akten seines verurteilten Prozesses gegen den Juden Hirsch betraut. Zu dem persönlichen Verkehr mit dem gefeiertsten Literaten und Führer der Aufklärung trat bald das Studium der Schriften dieses „Wigigsten von Frankreich Wigigen“, der durch die Macht seiner Feder „die Geister zu unterjochen und fremde Könige sich zinsbar zu machen verstand“. In dessen Auftrag übersetzte er 1751 „des Herrn von Voltaire kleinere historische Schriften“, von denen die „Anmerkungen über die Geschichte überhaupt“ seinen Sinn für historische Kritik weckten, die „Gedruckten Lügen“ seine „Rettungen“ vorbereiteten und namentlich die „Geschichte der Kreuzzüge“ mit ihrer tendenziösen Verherrlichung Saladins auf Kosten der christlichen Fürsten sich tief in Geist und Gemüt des Retters der „Juden“ und späteren Dichter des „Nathan“ prägte. Nicht bloß die Art, wie Lessing seinen journalistischen Pflichten gerecht wird, zeigt den gelehrigen Schüler Voltaires, sondern auch der Geist, der insbesondere jene Schriften durchweht, mit denen er in den Kampf zwischen Aufklärung und Christentum eingriff. Wie er dem Studium Leibnizens und Aristoteles' eine feste philosophische Grundlage verdankte, so erhielt er die Anregung zu seinen späteren religionsgeschichtlichen Schriften zum großen Teile durch die Lektüre von Voltaires Werken, von denen der *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations*, eine Anpreisung der aufklärerischen Toleranz, bereits verbreitet war, ein anderes, *Siècle de Louis XIV.*, entstand, als er mit seinem bewunderten Verfasser noch im besten Einvernehmen lebte. Ehe das Buch noch ausgegeben war, hatte sich Lessing von dem ihm befreundeten Richier Aushängebogen ausgeliehen, sie aber unvorsichtigerweise im Hause der Gräfin Schulenburg sehen lassen und dann sogar, um die letzten Seiten in Ruhe lesen zu können, nach Wittenberg mitgenommen. Eine recht unfreundliche Lösung der persönlichen Beziehungen zwischen Lessing und Voltaire, der hinter die Sache kam, war die Folge davon und noch 15 Jahre später mußte Lessing dafür mit der entschiedenen Abneigung des Königs büßen. Gleichwohl sah Lessing auch jetzt noch in dem Schriftsteller Voltaire das Ideal eines Literaten verwirklicht und hält mit ihm an der Anschauung fest, daß das Wesen der Religion nicht in einer bestimmten Form des gläubigen Bekenntnisses, sondern in treuer Pflichterfüllung und in einer humanen Sittlichkeit bestehe. Auf diesem Grundgedanken, einem Vorlauge zu „Nathan“, ruht schon Lessings erste theologische Abhandlung, *Gedanken über die Herrenbuter* (1750). Der Enthusiasmus für den Dichter Voltaire wich aber später einem tieferen Studium der Engländer und Griechen und es ist sein endgültiges Urteil über jenen, wenn er in einem auf die „frommen Herrn“ zugespitzten Epigramm des jüngst Verstorbenen Henriade, Trauerspiele und „Verschen“ der Gnade des Herrn empfiehlt, seine schriftstellerische Tätigkeit aber noch immer lobt, „denn was er sonst ans Licht gebracht, das hat er ziemlich gut gemacht“ (1779).

Um seinen akademischen Studien einen formellen Abschluß zu geben, begab sich Lessing

im Dezember 1751 nach Wittenberg und erlangte dort mit einer Arbeit über den spanischen Arzt und Philosophen Juan Huarte, dessen „Prüfung der Köpfe auf die Wissenschaften“ er eben übersetzt hatte, im April 1752 die Würde eines Magisters der freien Künste. Während seines Aufenthaltes in der Lutherstadt studierte er an der dortigen Bibliothek mit rastlosem Eifer Reformationsgeschichte und Gelehrtenhistorie, das klassische Altertum und Neulateiner und schrieb in rascher Folge leichtere und gehaltvollere Aufsätze. Hier entstanden der Hauptmasse nach die fünfundsanzig Briefe, Essais mit der erdichteten Einleitung in Briefform nach französischem Vorbild, mit deren Anwendung auf die Behandlung gelehrter Gegenstände er eine Neuerung in die deutsche Literatur einführte.

Der Inhalt dieser kritischen Briefe ist mannigfaltig. So unterzieht ihr Verfasser das Allgemeine Gelehrten-Lexikon Föchers, eines Polyhistor vom alten Schlage, einer eingehenden Kritik und deckt viele Irrtümer auf. In einem andern Briefe prüft er Langes Horazübersetzung und weist ihm mehr als 200 „kindischer Versehen“ nach. Als Lange darauf erwiderte und Lessing sogar des literarischen Freibeutertums beschuldigte, führte dieser gegen den Angreifer mit dem „Vademecum“ den uns schon bekannten vernichtenden Schlag. Zwei andere Briefe bringen das Bruchstück des in Alexandrinern geschriebenen Trauerspiels Henzi, in dem Lessing ganz gegen das Herkommen ein Tagesereignis behandelt, als das Blut der Opfer noch nicht verauht war. Der Satiriker Henzi war das geistige Oberhaupt einer gegen die oligarchische Regierung seiner Vaterstadt Bern gerichteten Verschwörung und unterlag 1749 mit unebenbürtigen Genossen dem Weil.

Die „Briefe“ nahm Lessing neben Aufsätzen aus dem „Neuesten“ und den vier Rettungen in die sechs Bändchen seiner „Schriften“ auf, die er 1753—1755 veröffentlichte, um der Welt seine Kräfte zu zeigen.

In den Rettungen sucht er berühmten Männern „unverdiente Flecken abzuwischen“ und „die falschen Verkleinerungen ihrer Schwächen aufzulösen“; so verteidigt er Horaz gegen den Vorwurf unnatürlicher Wollust, der Feigheit und Gottlosigkeit, ferner Cochläus, den Bekämpfer der Reformation, und gegen den Vorwurf des Atheismus nimmt er den italienischen Mathematiker und Arzt Hieronymus Cardanus (1501—1576) und den Ineptus religiosus, den Verfasser einer anonymen Schrift von 1625, in Schutz.

Wie Lessing „Herrn Lange“, das Haupt der älteren Hallenser Schule, durch das Vademecum für das literarische Deutschland zu einem toten Mann machte, so erfuhr auch Mylius, dessen „Vermischte Schriften“ er 1754 herausgab und mit einer Vorrede einleitete, eine vernichtende Kritik. Lessing wollte sich damit die Erinnerung an den leichtsinnigen Menschen, der 1754 in London, als er eben zu einer Erforschungsreise nach Surinam sich einschiffte, gestorben war, von der Seele schreiben.

Neue Freunde traten in Berlin, wohin Lessing von Wittenberg zurückkehrte, an des Mylius Stelle; Lessing ward Mitglied des Montagsklubs, mit dessen Senior Ramler er später Logaus Epigramme herausgab, und unterhielt einen anregenden Verkehr mit Nicolai und Mendelssohn. Christoph Friedrich Nicolai (1733—1811), der Sohn eines Berliner Buchhändlers, hatte als Lehrling in Frankfurt a. D. durch eifrige Studien die Lücken seiner humanistischen Bildung auszufüllen gesucht. Schon damals fesselte ihn die „ungemeine Ordnung, Deutlichkeit und Bestimmtheit“ der Wolffschen Philosophie, an der er zeitlebens festhielt. Er vertiefte sich in das Studium Homers, der englischen und deutschen Literatur und suchte 1753 in einer anonymen Schrift Milton gegen Launders und Gottscheds Vorwurf des Plagiates zu verteidigen. Hier noch auf dem Standpunkte der Schweizer stehend, erhob er sich in den Briefen über den igiten Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland (1755) selbständig über die beiden streitenden Parteien und ward dadurch ein Bundesgenosse Lessings in dem Kampf für eine gründliche, scharfe und unabhängige, von allem Parteiwesen freie Kritik in der schönen Literatur. Der Sinn für Gelehrtengegeschichte und die Freude an der englischen Literatur brachten beide Literaten einander noch näher und schon 1757 gründete der rührige Nicolai die Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste, um hier im Verein mit Lessing und Mendelssohn, dem fleißigsten Mitarbeiter, zu leisten, was er von der Kritik in den „Briefen“ verprochen hatte. Leider kam er über diesen Standpunkt nicht mehr hinaus und von einem Schritt halten mit Lessings, seines Vorbildes, geistiger Entwicklung war schon gar nicht die Rede. Als er dann die Leitung der väterlichen Buchhandlung übernahm und daher die Redaktion der

in Leipzig erscheinenden „Bibliothek“ nicht mehr besorgen konnte, ließ er in seinem eigenen Verlage die „Literaturbriefe“ erscheinen. Ein guter Patriot und in seiner Art für Deutschlands Bildung unermüdet tätig, ungemein belesen und im Geschäfte gewandt, gründete Nicolai nach dem Schluß der Literaturbriefe (1765) die Allgemeine deutsche Bibliothek, die, sonst auf denselben Grundsätzen ruhend, die gesamte schönwissenschaftliche und gelehrte Literatur Deutschlands umfassen sollte. Bis 1806 unter Mitwirkung zahlreicher Kräfte auf 250 Bände angewachsen, behauptete die Zeitschrift, solange die besten Kritiker, wie Herder, Käftner, Merck, für sie arbeiteten, ihr Ansehen unangetastet. Als aber diese in den siebziger Jahren wegen der mißbilligenden Haltung des Redakteurs gegen alle neueren Bestrebungen in der schönen Literatur und Philosophie sich zurückzogen, galt sie nur mehr als Organ des Rückschlusses und der parteiischen Opposition, bestimmt, den aufklärerischen Bestrebungen Nicolais und anderer leichter Popularphilosophen zu dienen. Nicolai selbst forderte dadurch, daß er von allen den gesunden glatten Hausverstand als Maßstab jeglichen künstlerischen und geistigen Schaffens angewendet wissen wollte, den Spott der „Xenien“ und Fichtes Satire „Friedrich Nicolais Leben und sonderbare Meinungen“ (1801) heraus und wurde allmählich zum Typus eines jeder tieferen Empfindung und höheren Strebens baren Sonderlings. Den Kampf für die neumodische, aus Philosophie und Christentum gebildete Religion führte er gegen die Orthodoxen, die Pietisten und Katholiken mit oft lächerlicher Leidenschaft auch in vielen Schriften und Schriftchen und sein von Chodowicki mit Bildern ausgestatteter Roman Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebalduß Rothacker in drei Bänden (1773—1776), in dem er die Leiden und Verfolgungen, die ein aufgeklärter Prediger von den orthodoxen Theologen zu erdulden hat, naturgetreu schildert, dient demselben Zwecke. (Abb. S. 703.)



Christoph Friedrich Nicolai.

Nicolai wurde durch Lessing mit Moses Mendelssohn (1729—1786) bekannt gemacht, dem Sohne des jüdischen Schulmeisters und Gesetzschreibers Mendel zu Dessau. Mühsam mußte sich Moses in Berlin erst die Kenntnis der deutschen Sprache aneignen, ehe er den Grund zu der allgemeinen Bildung legte, die er in der Folgezeit als jüdischer Schriftsteller seinen Glaubensgenossen vermittelte. Durch seine Übersetzung biblischer Schriften erst wurden sie mit der reinen deutschen Sprache bekannt und dem deutschen Geistesleben nähergerückt, in das sie zur Zeit der Romantik, Mendelssohns Tochter Dorothea voran, bereits eingriffen. Einen allgemeinen philosophischen Vernunftglauben mit einer auf dem Gefühl beruhenden Religiosität und einen formenstrengen Konservatismus verbindend, leitete er mit seinen Toleranz verlangenden Schriften („Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum“) die allgemeine Emanzipation der Juden ein. Als Lessing ihn kennen lernte, war er Buchhalter des Seidenfabrikanten Bernhard (1754). An Schärfe und Kühnheit des Geistes wie an Umfang und Gründlichkeit der Bildung Mendelssohn weit überlegen, übte Lessing auf diesen seinen liebsten und treuesten Jugendfreund einen großen Einfluß aus, indem er ihn durch die Veröffentlichung seiner philosophischen Gespräche von der Scheu vor der Welt befreite und Ordnung in seine zerfahrenen Studien brachte, die damals auf die englischen Philosophen Locke und Shaftesbury und die Leibnizisch-Wolffsche Philosophie gerichtet waren. Autodidakt und Kaufmann wie Nicolai, minder beweglich, aber tiefer angelegt, nicht von der Poetik, sondern von der Philosophie den Ausgang seiner Bildung nehmend, konnte Moses seinen Freund Nicolai ergänzen und durch seine Beiträge den Wert seiner Zeitschriften erhöhen.

Gemeinsam mit Moses verfaßte Lessing das Schriftchen „Pope, ein Metaphysiker!“ (1755), eine treffende Satire auf die von der Berliner Akademie verlangte Untersuchung über das philosophische System des Dichters Pope. Viel schärfer als der sanfte, bedächtig überlegende Mendelssohn zeigt Lessing, hier zum ersten Male die verschiedenen Literaturgattungen scheidend, daß es verkehrt sei, in einem Gedichte ein philosophisches System zu suchen, Pope und Leibniz zusammenzustellen. In demselben Jahre veröffentlichte Moses seine populär-philosophische Hauptchrift „Briefe über die Empfindungen“, in denen er, im wesentlichen auf Baumgarten ruhend, die Erfahrungsphilosophie Lockes und Shaftesburys mit dem Idealismus Leibnizens zu verbinden sucht. Neue Bahnen hat er der Philosophie nicht eröffnet und auch die von seinem Freunde Thomas Abbt angeregte und von aller Welt bewunderte Schrift *Phädon* oder über die Unsterblichkeit der Seele (1767) bewegt sich in den Leibnizisch-Wolffischen Gleisen, ohne Originelles zu bringen. Das spekulative Element tritt darin mehr als billig hinter die praktisch-moralische Tendenz zurück; denn nur was auf die Glückseligkeit des Menschen Bezug hat, nicht die spekulative Betrachtung der Natur fesselte sein Interesse, und sein Bemühen zielte einzig dahin ab, die Arbeiten seiner Vorgänger im einzelnen zu vertiefen und durch eine fesselnde und verständliche Darstellung zum Gemeingut aller Gebildeten deutscher Nation zu machen. Denn an diese, nicht an eine Schule, richtete Mendelssohn seine Schriften, und in der Tat ist die deutsche Aufklärung durch ihn in die weitesten Kreise getragen worden.

Die ästhetischen und englischen Studien, die Lessing mit den beiden Freunden trieb, standen in engster Beziehung zu seinen Bemühungen um das deutsche Theater. Seinem Streben, das künstlerisch Ideale und das eigenartig Volkstümliche im Drama zu versöhnen, kam die Entwicklung des deutschen Theaterwesens selbst entgegen, das unter dem Aufschwung des allmählich wieder erstarkenden Bürgertums um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts durch das rührende Lustspiel der Franzosen und durch das englische bürgerliche Trauerspiel zwei bedeutsame Neuerungen erfuhr.

In Deutschland hat Gellert den englischen Sittenroman Richardson's als erster nachgeahmt. Des Dichters rührender Sinnesweise entsprach auch das rührende Lustspiel (*Comédie larmoyante*) der Franzosen, das er nicht bloß in eigenen Versuchen nachahmte, sondern auch in seiner Antrittsrede *Pro comoedia commovente* (Leipzig 1751) aufs wärmste verteidigte. Auch Gottsched und seine Schule konnten sich dieser neuen Dichtart nicht entziehen, und von welcher Anziehungskraft sie für die deutschen Zuschauer war, zeigt ein Blick in das Verzeichnis der von 1742 bis 1767 in Hamburg gegebenen Vorstellungen. Die gleichen demokratischen Stimmungen bereiteten aber auch dem bürgerlichen Trauerspiele der Engländer die entgegenkommendste Aufnahme. Bereits 1754 wurde Lillo's Trauerspiel „Der Kaufmann von London“, in dem nicht, wie es Opizens Regel für die deutsche Tragödie vorschrieb, fürstliche, sondern bürgerliche Personen auftreten, in Leipzig aufgeführt und selbst Gottsched, der eifrige Verfechter der klassizistischen Tragödie, mußte in der vierten Auflage der „Kritischen Dichtkunst“ (1751) dieser Neuerung Rechnung tragen; ja er ist wohl der erste gewesen, der in Nachbildung des in Frankreich üblich gewordenen Namens der *tragédie bourgeoise* den Namen „bürgerliches Trauerspiel“ in Deutschland einfuhrte. Da bemächtigte sich Lessing, der schon in den „Beiträgen“ auf die Verwandtschaft des deutschen Geschmacks mit dem englischen hingewiesen hatte, eben jetzt im Verein mit seinen Freunden Nicolai und Mendelssohn englische Studien trieb und unter Diderot's Einwirkung an der Alleingültigkeit des französischen Kanons zu zweifeln begann, durch zwei große Unternehmungen dieser Bewegung und brachte sie zum epochemachenden Abschluß.

Im Jahre 1754 begann und 1758 schloß er mit dem vierten Hefte die *Theatralische Bibliothek*, eine dramatische Enzyklopädie, die eine Fortsetzung der „Beiträge“ und mit ihnen eine kritische Theatergeschichte aller Zeiten und Völker werden sollte. Dieses Ziel hat sie freilich nicht erreicht, aber sie zeigt uns, mit welchem Eifer Lessing die Entwicklung des Dramas bei den neueren und alten Völkern verfolgt und mit welcher Aufmerksamkeit er die bedeutendsten Theorien geprüft hat, um feste Normen für ein Werturteil zu gewinnen. Während Lessing das rührende Lustspiel in sehr enge Grenzen weist, stellt er sich entschieden auf die Seite des bürgerlichen Trauerspieles, spart aber die Behandlung der Frage nach seiner Berechtigung „auf einen anderen Ort“. Statt der geplanten Abhandlung erschien im sechsten Bande der „Schriften“ zur Ostermesse 1755 Miß Sara Sampson, das erste deutsche bürgerliche Trauerspiel in Prosa, ohne die Unterlage großer mythischer oder geschichtlicher Helden, ohne den steifen Pomp des



und das naturalistische soziale Schauspiel „Sumpi“ (1886) des Julius Hart hat Motive und Charaktere aus dem „Kaufmann von London“ und der „Sara“ entlehnt.

Des Bücherstudiums müde und nach Welt- und Menschenkenntnis verlangend, begrüßte Lessing in Leipzig, das er 1755 wieder aufgesucht hatte, mit Freude das Anerbieten, als Begleiter des reichen Patriziersohnes Winckler eine Reise nach Holland, England, Frankreich und Italien zu machen, und war erzürnt, als sie in Amsterdam wegen Friedrichs Einfall in Sachsen abgebrochen werden mußte. Schwere Wochen brachen nun für Lessing herein; durch bestellte Übersetzungsarbeit und sonstige Lohnschreiberei mußte er sich den Lebensunterhalt verdienen. Ein Trost war ihm der Verkehr mit dem edlen Major von Kleist, der durch ihn zu einem gehaltvolleren Dichter wurde und der, freilich vergeblich, alles in Bewegung setzte, um ihn durch eine Stellung für Preußen zu gewinnen. Unerfüllt blieb auch Kleists Erwartung, daß der Dichter der „Sara“ mit einer Reihe von Dramen hervortreten würde. Denn anknüpfend an die Abhandlung über das Trauerspiel, mit der Nicolai seine „Bibliothek“ eröffnete, und an Mendelssohns „Briefe über die Empfindungen“, unterhielt Lessing einen lebhaften Briefwechsel mit deren Verfassern über das Wesen der Tragödie. Das Preisaus Schreiben aber, das die beiden Berliner Freunde für das beste Trauerspiel erlassen haben, weckte auch Lessings Schaffenslust. Er übersetzte eben Lustspiele des italienischen Dichters Karl Goldoni (1707—1793), von denen er eines („Glückliche Erbin“) bereits hatte drucken lassen, und wollte selbst um den Preis sich bewerben. Zu diesem Zwecke dachte er an eine Tragödie, „Das befreite Rom“, die sich jedoch bald in eine bürgerliche Virginia mit dem Namen „Emilia Galotti“ verwandelte, aber erst 1772 vollendet wurde.

Kleist regte er zu der Tragödie „Seneca“ an und seinen jungen Freund Wilhelm Bräve (geb. 1738 zu Weisensfels, gest. 1758 zu Dresden) bewog er, mit seinem in Prosa geschriebenen und ganz in den Spuren „Saras“ wandelnden bürgerlichen Trauerspiele *Der Freigeist* sich um den Preis zu bewerben. Ein junger schwachmühtiger Mann läßt sich von einem falschen Freunde zum Unglauben, selbst zum Morde verleiten und ersticht sich dann aus Reue. Sein zweites Drama, die Römertragödie *Brutus*, schrieb Bräve in reimlosen fünffüßigen jambischen Versen, also in jener Versform, deren sich das klassische Drama der Zukunft bedienen sollte, und so beschritt Bräve mit beiden Dramen die Bahnen, von denen Lessing einen Fortschritt des deutschen Theaters erwartete. Die Preisrichter aber, der Reinerung minder huldigend, erkannten die 50 Taler der Alexandrinertragödie *Codrus* des Freiherrn Johann Friedrich von Cronegg zu, der, 1731 zu Ansbach geboren, nach verheißungsvollen Anfängen sich in ein schwächliches Klagen verlor, als Schüler Gellerts fromm philosophierende „Einsamkeiten“ nach Youngs „Nachtgedanken“ dichtete und als Ansbachischer Hofrat 1758 in Nürnberg starb. (Abb. S. 707.) Mit seiner Märtyrertagödie *Elint und Sophronia*, zu der ihm Tassos „Befreites Jerusalem“ die Motive bot, wurde später das Hamburger Theater eröffnet.

Das Stück erfuhr nicht minder Lessings schonungslose Kritik als die Alexandrinertragödie „Richard III.“, mit der Christian Felix Weiße (geb. 1726 in Annaberg, gest. 1804 als Kreissteuereinnahmer in Leipzig) auf den Plan trat. (Abb. S. 711.) An der Preisbewerbung selbst konnte dieser sich nicht beteiligen, da er 1759 die Redaktion von Nicolais „Bibliothek“ übernommen hatte. Bis 1765 von ihm geleitet und dann unter dem Titel „Neue Bibliothek der Wissenschaften“ bis 1788 fortgesetzt, blieb sie immer auf dem veralteten Standpunkte und erfuhr daher als „die Leipziger Geschmacksherberge“ ebenso den Spott der Keniendichter als Nicolais „Reise durch Deutschland und die Schweiz“. Durch Vorsichtigkeit aber im Urteile und durch Mischung von Altem und Neuem hat es Weiße als Kritiker und Dichter der Masse der Schriftsteller und Leser recht gemacht und seit Gellerts Tod war er durch seine Jugendschriftstellerei der populärste Mann, von dem man seine Lehrer und Hofmeister bezog. Bis in die achtziger Jahre spielte er auch die Rolle des Beschüßers junger Talente und gewann durch persönliche Liebenswürdigkeit die Herzen der jungen Generation, die den Dichter und Kunsttrichter längst überholt hatte. Er war poetisch nicht unbegabt, hatte jedoch für seine Dichtung keine Persönlichkeit einzusetzen; er war auf allen Gebieten tätig, und „fast ein jedes Fach, auf das er sich warf, ist durch ihn Mode geworden; aber unter allen seinen Schriften ist nicht eine einzige, deren Idee ihm angehörte“. So urteilte schon Merkel, ein jüngerer Zeitgenosse des rührigen und praktischen Weiße. Der Höhepunkt seiner Tätigkeit fällt in die sechziger Jahre. In dieser Zeit beherrschte

er durch seine als Beitrag zum deutschen Theater erschienenen Trauerspiele (5 Bände, 1759—1768) die dramatische Literatur und durch seine Operetten die Bühne. Als aber die Zeit des Sturmes und Dranges kam, widmete er sich, ihrem Schaffen sich nicht gewachsen fühlend, nur mehr der Jugendschriftstellerei; seine Zeitschrift, *Kinderfreund* (24 Bände, 1775—1782), nach Art von Addison's „Zuschauer“ gehalten, und deren Fortsetzung, *Briefwechsel der Familie des Kinderfreundes* (12 Bände, 1784—1792), hatten einen europäischen Erfolg.

Bahnbrechend ist Weiße nur mit seinen Singspielen geworden, in denen er sich an die Engländer anschließt. Wir wissen, welchen Erfolg er mit der Bearbeitung des englischen Singspiels von Coffey, *Der Teufel ist los* erzielte. Die urwüchsige, aus dem Leben gegriffene Komik und die eingelegten Gesänge des derben Possenpieles übertrafen alles, was das Charakterlustspiel bot, und der Zorn der Götter mehrte nur noch den Erfolg. Das französische Singspiel, mit dem Weiße später vertraut wurde, lieferte ihm neben dem englischen die Stoffe zu anderen Operetten, deren eingelegte Lieder in aller Munde waren und zu Volksliedern wurden. Wie später Kogebue und Jßland hat er mit diesen Stücken und ihren Nachfolgern durch ein Dezennium (1766—1776) die deutsche Bühne und dramatische Literatur beherrscht. Zu dem Erfolge seiner meist anmutigen und harmlosen Singspiele trug nicht wenig die Musik des Johann Adam Hiller (1728—1804) bei, der, wie selten einer, prächtig mit dem Librettisten zusammenarbeitete.

Kleist's Abreise von Leipzig verleidete Lessing den Aufenthalt daselbst so sehr, daß er wieder nach Berlin zurückkehrte (1758). In der Fleißstadt hatte er sich unter dem Eindrucke der Weltereignisse und Großtaten des siebenjährigen Krieges mit einer Reihe dramatischer Entwürfe beschäftigt, deren Helden durch ihren Heroismus und ihre stoische Todesverachtung ein Abbild der preussischen Krieger darstellen und ihren Mut verherrlichen sollten. In diesem Sinne wurde auch trotz des antiken Kostüms die in Prosa geschriebene Tragödie *Philotas* gedeutet, die allein von jenen Entwürfen vollendet und in Berlin veröffentlicht wurde (1759).

Der Stoff gehört der *Regulus*-Sage an und hatte von Calderon eine für Lessing vorbildliche Bearbeitung erfahren. Dort wehrt sich „der standhafte Prinz“ gegen eine Austauschung, damit nicht eine christliche Stadt in die Hände der Ungläubigen falle, und hier stößt sich der junge, heldenmütige Königssohn *Philotas* in der Kriegsgefangenschaft das Schwert in die Brust, damit nicht eine Austauschung mit dem gleich ihm gefangenen feindlichen Königssohne die Aufopferung errungener Siegesvorteile erfordere. Auf die Ausföhrung hat Sophokles eingewirkt, dessen „*Aias*“ in diesem Einakter und in dem Entwurf gebliebenen *Kleonnis* ebenso nachklingt, als der *Horoskop*, gleichfalls nur ein Entwurf, auf einer Nachbildung des „*König Odipus*“ beruht.

Der kriegerische Gehalt des „*Philotas*“ jagte auch Gleim zu; an der spitzen, unantastbaren Prosa aber fand der redselige „*Grenadier*“ kein Gefallen. Und in der Tat kommt Lessings zur epigrammatischen Schärfe und Kürze neigende Natur in den dialogischen Teilen voll zum Ausdruck; sie paßt zu dem spartanischen Zuge, der das Ganze durchweht und entsprach dem Geschmace der kriegerischen Zeit, unter deren Eindruck gerade das Epigramm von den preussischen Dichtern mit Vorliebe gepflegt wurde. Lessing wollte, angeregt durch die altdeutschen Studien, eine Sammlung deutscher Epigramme früherer Jahrhunderte herausgeben; es erschienen aber nur, von ihm und Ramler besorgt, Friedrich's von Logau's *Sinngedichte* (1759) mit einem Wörterbuche über die Sprache des Dichters. Die Sammlung seiner eigenen Epigramme stattete er 1771 mit Anmerkungen über das Wesen des Epigramms aus. Diefem sind auch die *Prosafabeln* verwandt, die er in drei Bücher zu je 30 Fabeln geteilt, mit einer Abhandlung über das Wesen der Fabel in demselben Jahre wie den *Philotas* an das Licht treten ließ.

Wie es nun einmal seine Art war, ging er auch in der Fabeldichtung von den Neuen, insbesondere von Gellert, zu den Alten zurück, aber nicht, um bei dem Römer Phädrus stehen zu bleiben, sondern vorzudringen zu den Griechen, und so gelangte er zu den einfachen und trockenen Prosafabeln des sogenannten *Asop*, die ihm für seine „*Fabelepigramme*“ Vorbild wurden. Je mehr er sich mit den Griechen beschäftigte, um so weiter entfernte er sich von dem „blumenreichen Wege“ der „schwaghafteu“ und Deutschlands Fabeldichter ent-



Johann Friedrich Freiherr von Cronqf.

zückenden Erzählergabe des Franzosen Lafontaine, denn sein Bestreben ging im Sinne Wolffs dahin, unter Verzichtleistung auf die anmutigen Zieraten im Vortrage, die Fabel auf den durch ein Gleichnis erläuterten Moralsatz einzuschränken. So ist denn auch in Lessings Fabeln kein Wort zu viel, keines zu wenig, und doch unterscheiden sie sich von den dürren Fabelgerippen Aops durch die Kraft anschaulicher Darstellung, die sich nicht selten zu hoher poetischer Wirkung steigert und ihnen einen Ehrenplatz auf dem poetischen Gebiet sichert, von dem übrigens Lessing die Fabel verbannt wissen will, um der Poesie die Bahn für höhere Ziele frei zu machen.

Wenige Monate nach der Wiedervereinigung mit den Berliner Freunden regte Lessing die Gründung einer Zeitschrift an, die mit einer schneidigeren Kritik als die „Bibliothek“ Nicolais die jüngsten Erscheinungen des deutschen Büchermarktes umfassen und so die gewonnene bessere Einsicht in den Dienst einer gesunden Entwicklung der Literatur stellen sollte. Auf diese Weise erwachsen aus dem mündlichen Gedankenaustausche der Freunde die Briefe, die neueste Literatur betreffend, die vom 4. Januar 1759 bis 4. Juli 1765 an jedem Donnerstag in Nicolais Verlage erschienen und, kampfslustig und zielbewußt, wie sie waren, zugleich auch dem kriegerischen Geiste der Zeit Ausdruck verliehen, indem sie, im Gedanken an Kleist, an einen angeblieh in der Schlacht bei Borndorf verwundeten Offizier gerichtet wurden, der über die neuesten literarischen Erscheinungen unterrichtet sein wollte.

Die Literaturbriefe, 333 an der Zahl, erschienen mit willkürlichen Chiffren, von Lessing mit A., G., H., I., K., L., O. unterzeichnet, und liegen in 24 Bänden vor. Davon enthalten die ersten 6 fast nur Briefe Lessings, der im ganzen 54 beigezeichnet und für den Stil und die Form das Vorbild gegeben hat. Es ist ihm in diesem Organ schneidiger Tageskritik nicht um die Aufstellung von Kunstgesetzen und um die Prüfung nach Kunstregeln zu tun, sondern seine Absicht war, durch Vernichtung der lauten Menge des parnassischen Geschweißes für die natürlich schönen Werke des Genies freie Bahn zu schaffen. Wer immer die Feder rührte, der armselige Tagelöhner des Parnasses wie das poetische Genie, muß ihm Rede stehen. Er torrigiert den elenden Übersehern das Penjum, er kämpft gegen die unnatürliche Schwärmerei und Sprachverderberei Wielands, der, wie Nicolai schon früher bemerkte, eben die seraphischen Höhen zu verlassen begann, und unerbittlich befiehlt er seinen Gegner Johann Jakob Dusch, Professor in Altona, der Lehrgedichte und „Moralische Briefe“ nach Pops Art schrieb. Die Messiade Alopstods nimmt Lessing gegen Nicolai in Schutz, tadelt aber deren Verschwommenheit in der Zeichnung der Charaktere und findet ihres Sängers Pieder so voller Empfindung, daß man oft gar nichts dabei empfindet. Schon kündigen sich die Wolfenbüttler Kämpfe an, wenn er gegen den Kopenhagener Kreis sich wendet und Cramers Behauptung, daß niemand ohne bestimmte Konfession selig werden könne, als „Gedankenthenerung“ zurückweist.

Lessing tritt für die Naturdichtung ein, verlangt eine Geschichtsschreibung in deutscher Sprache für weitere Kreise der Gebildeten, hält über Bodmers „Lessingische unästhetische Fabeln“ strenges Gericht und spricht im siebzehnten Briefe Gottsched, dem großen Duns, grausam und, vom Standpunkte der geschichtlichen Entwicklung unseres Dramas aus, ungerecht jedes Verdienst um das deutsche Theater ab. Nicht bei den Franzosen, sondern bei dem uns stammverwandten Shakespeare hätten die Deutschen in die Schule gehen sollen, denn er komme in wesentlichen in der Darstellung der Leidenschaften wie in der Erregung von Mitleid und Furcht den Alten näher als Corneille und Racine, die sie nur im Nebenächlichen (in den drei Einheiten) erreichen. Damit war zum ersten Male mit Entschiedenheit auf Shakespeare hingewiesen, von dem in der Folgezeit neues Wesen in die Entwicklung des deutschen Dramas kommen sollte. Im Anschlusse an diese Gedanken hält Lessing strenges Gericht über Weißes Alexandrinertragödie Eduard III. und teilt zur Bekräftigung seiner Behauptung, daß „unser alte Stücke sehr viel Englisches gehabt haben“, eine Scene aus einer Fausttragödie mit, angeblich den „alten Entwurf eines Freundes“, in Wirklichkeit seine eigene Dichtung. Das Motiv dieser Scene, die Wahl des geschwindesten der Hölle geister, ist alt und in der Magus sage begründet, die Scene selbst ist dem Volksschauspiele nachgebildet, Gedante aber und Sprache atmen Lessings Geist. Dort ist der geschwindeste Teufel so schnell als der Gedante des Menschen; dem Lessingschen Faust ist er zu langsam; in spitzfindiger Weise treibt er die Steigerung weiter und ist erst mit dem siebenten Geiste zufrieden. „Da! Du bist mein Teufel! So schnell als der Übergang vom Guten zum Bösen! Ja, der ist schnell; schneller ist nichts als der! Ich habe es erfahren, wie schnell er ist, ich habe es erfahren!“

„Ehestens werde ich meinen Doktor Faust hier spielen lassen. Kommen Sie doch geschwind wieder nach Berlin, damit sie ihn sehen können.“ So schrieb Lessing am 8. Juli 1758 an Gleim. Zu einer Aufführung kam es nie und selbst die Frage, ob er einen der beiden Faustentwürfe, von denen der eine der Volkssage sich näherte, der andere statt des Teufels einen menschlichen Dämon erhalten sollte, überhaupt vollendet hat, ist ungelöst. Unbestritten aber bleibt ihm das Verdienst, die Aufmerksamkeit auf das Volksschauspiel gelenkt zu haben, und Goethe, Klingler, Maler Müller verdanken ihm die erste Anregung zu ihren Faustdichtungen, in denen seit Lessing die Rettung des Helden das Hauptproblem wurde.

Allerlei Gründe bewogen Lessing, im September 1760 von den „Literaturbriefen“ auszutreten.



G. E. Lessing.

Nach dem Gemälde von Tischbein. Berlin (National-Galerie).



Mit ihm verlor das Unternehmen seinen tüchtigsten Mitarbeiter, denn was Resewitz, Grillo, Sulzer, Nicolai und selbst Mendelssohn beisteuerten, ging über Lessings Anregungen selten hinaus und die Zeitschrift wäre vielleicht gescheitert, wenn nicht der Schwabe Thomas Abbt (geb. 1738 zu Ulm, gest. 1766 als Regierungsrat zu Bückeburg) es verhindert und ein Hüfnstel der „Briefe“ begeistert hätte. Durch als Regierungsrat zu Bückeburg) es verhindert und ein Hüfnstel der „Briefe“ begeistert hätte. Durch Darstellungsweise und Inhalt haben gerade diese Herder angezogen und auch Schiller hat in Abbt's wandtes gefunden. Wie er in der Schrift Vom Tode fürs Vaterland (1761) die Gründe für die Liebe zum Vaterlande und deren sittliche Verpflichtung darlegt, so wollte er in seinen „Literaturbriefen“ zur Behandlung philosophischer, geschichtlicher, politischer und nationalökonomischer Fragen in gemeinverständlicher und sprachlich fesselnder Weise anregen und in dem genannten Buche wie auch in dem Bom Verdienste (1762—1764) hat er dafür Vorbilder gegeben. Die seinen fand er bei dem Schweizer Popularphilosophen Johann Georg Zimmermann (geb. 1728 zu Brugg, gest. 1795 als königlicher Leibarzt in Hannover), der nach dem Vorgange der englischen Aufklärer mit seiner berühmten Schrift Bom Nationalstolze (1758) die deutsche Literatur als einer der ersten in das politische Leben hinausführte und sie hier eine freiere Umschau zu halten anleitete. Als Schweizer kennt er die Berechtigung zum Nationalstolze, der sich auf die Regierungsform gründet, und die daraus folgende Vaterlandsliebe nur dem freien Staatswesen zu; später aber, durch die glänzende Rolle, die der monarchische Staat spielte, veranlaßt, will er in einer neuen Auflage des Buches die Berechtigung zum Nationalstolze auch den Untertanen monarchischer Herrscher zuerkennen und entwirft ein begeistertes Bild von Friedrich II., dem Philosophen auf dem Throne. Wie Zimmermann dem berechtigten Nationalstolze den falschen gegenüberstellt, so hat er auch in der viel gelesenen und bewunderten Schrift Von der Einsamkeit (1756), die im Laufe der Zeit zu den Betrachtungen von der Einsamkeit (4 Bände, 1784) anwuchs, die nützlichen und verderblichen Folgen dieses Triebes, leider unter maßloser Polemik, namentlich gegen das Mönchtum, darzulegen gesucht.

„Die Quelle des guten Geschmacks ist geöffnet; kommt und trinket!“ rief Herder nach dem Erscheinen der „Literaturbriefe“ aus und weiterhin in den „Zerstreuten Blättern“ sagt er: „Lessings Urtheil hat größtenteils die Zeit bewähret. Was damals scharf hieß, nennt man jetzt recht, was hart schien, ist jetzt billige Wahrheit.“ Was in der nächsten Zeit Bedeutendes über Literatur geschrieben wurde, erhob sich auf dieser Grundlage der deutschen Kritik; so Gerstenbergs „Briefe über Merkwürdigkeiten in der Literatur“ und Herders „Fragmente“. Erst dann konnten die „Frankfurter Gelehrten Anzeigen“, die „Xenien“, die kritischen Schriften der Romantiker sich rühren. Der Begründer und die Seele der „Literaturbriefe“ aber verließ im Herbst 1760 Berlin, wenige Tage nach seiner Ernennung zum auswärtigen Mitgliede der Akademie. Vier Wochen nach seiner fluchtartigen Abreise wurde er Gouvernementssekretär bei dem Festungskommandanten Breslaus, dem Generallieutenant Bogislaw Friedrich von Tauentzien, dessen Bekanntschaft er seinem Kleist verdankte. Obgleich ihm der ungewohnte Dienst, die Korrespondenzen über militärische Angelegenheiten und mit den Münzjuden, anfangs manche Klage auspreßte, so ließ er ihm doch Ruhe genug zum Durchmustern der Breslauer Bibliotheken, zu eigenen wissenschaftlichen und poetischen Arbeiten, zu gemüthlichem Verkehr mit den Gelehrten und den angelesensten Bürgern der Stadt, zum Besuch von Schuchs Theater, zu lustigen Zechgelagen und leidenschaftlichem Glücksspiel mit Offizieren und er gefiel sich in diesem zerstreuten Weltleben, in der Stadt wie im Feldlager, da er, wie Goethe bemerkt, „gegen sein mächtig arbeitendes Innere stets ein gewaltiges Gegengewicht brauchte“. Doch auch in diesem Taumel war er nicht, wie seine Freunde fürchteten, der geistigen Arbeit verloren; es beschäftigten ihn vor allem der Entwurf seiner „Minna von Barnhelm“, die Vorarbeiten zu dem „Laokoon“, die er ursprünglich unter dem Titel „Hermäa“ („Hindlinge“) herausgeben wollte, und ein ernstes Studium der Tragödien des Sophokles, der Schriften Spinozas und der Kirchenväter. (Beilage 94.)

Ernstlicher denn je nach einer festen und geistig anregenden Lebensstellung sich umsehend, verließ Lessing zu Ostern 1765 Breslau, um in Berlin die eben erledigte Stelle des Bibliothekars an der königlichen Bibliothek anzustreben. Den Nachweis für die dazu geforderte wissenschaftliche Bildung sollte der „Laokoon“ erbringen. Allein trotz aller Bemühungen der Freunde wollte König Friedrich II. von Lessing, dessen Handel mit Voltaire er noch in Erinnerung hatte, nichts wissen und übertrug die Stelle einem Franzosen. Mit dieser Entscheidung war der „Laokoon“ dazu verurtheilt, unvollendet zu bleiben; aber auch so war er nach Goethes schönem Wort ein Lichtstrahl, den der vortrefflichste Denker durch düstere Wolken herableitete. Er erschien zu Ostern

1766 unter dem Titel „Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Erster Teil.“

Das Problem, das Lessing in dieser Schrift zu lösen sich vorgenommen hat, die Grenzbestimmung zwischen der Poesie und der Malerei, d. i. den bildenden Künsten, war gerade damals unter den Ästhetikern zum Gegenstand lebhafter Erörterungen geworden, und die Fundamente, auf denen Lessing seinen Bau auführte, die Unterscheidung der Zeichen der Malerei und der Dichtkunst als natürliche und willkürliche, als sichtbare und hörbare, und danach die Zuweisung des Koexistenten, Körperlichen, an die Malerei, des Subjektivem, der Handlung, an die Poesie waren bereits gefunden, wenn auch keineswegs allgemein verbreitet oder anerkannt. Lessing unternahm es, die fruchtbarsten und durchschlagenden Gedanken der Engländer Shaftesbury, Richardson, Webb, John Harris (1709—1750), der Franzosen Dubos und Diderot, der Deutschen Chr. Ludwig von Hagedorn und Mendelssohn unerbittlich zu Ende zu denken, den von Parisern, Zürichern und Sachsen ohne viel Gewinn geführten Homerfehden neue, aus der ersten Quelle geschöpfte Studien zur Poetik entgegenzubringen und, statt Homer und Vergil aneinander zu messen, lieber auf Mendelssohns Rat mit Winkelmann und doch wieder gegen ihn Vergil und die Bildhauer zu vergleichen.

So trat Lessings „Laokoon“ ergänzend und berichtend in Beziehung zu den Schriften Johann Joachim Winkelmanns, der mit seiner Geschichte der Kunst des Altertums (1764) das Wesen und die Schönheit der griechischen Kunst einer Zeit verkündete, die noch ganz von den Banden der französischen Geschmacksverwilderung umstrickt war und diese mit prahlerischer Untrüglichkeit als höchstes Bildungsmittel pries. Zwar hatten schon vor ihm einzelne Kunstfreunde Englands (Addison, Spence, Richardson), Frankreichs (Graf Caylus, Dubos) und Deutschlands (Christian Ludwig Hagedorn, „Betrachtungen über die Malerey“, 1762) sich mit der antiken Kunst beschäftigt, und der Leipziger Professor Christ hatte mit den archäologischen Vorlesungen den Studenten Lessing begeistert; aber sie alle schöpften mehr aus Büchern als aus der Anschauung und wollten mit ihren Schriften entweder praktische Winke für Künstler oder Anleitungen zu ästhetischen Betrachtungen geben. Im allgemeinen steht auf dieser Stufe auch Winkelmanns Erstlingschrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“, die er in Dresden veröffentlichte (1755).

Geboren 1717 als der Sohn eines armen Schuhmachers zu Stendal in der Altmark, war er bereits als Singjünger seiner Vaterstadt für die alten Sprachen begeistert, und auch der Sinn des Gymnasiasten in Berlin wie des Universitätsstudenten in Halle und Jena war auf die Griechen gerichtet. In der unglücklichsten Zeit seines Lebens, „der Knechtschaft in Seehausen“, tritt bereits die bildende Kunst in den Vordergrund seines Strebens, und „während er Kinder mit gründigen Köpfen das ABC lesen ließ, wünschte er sehnlich, zur Erkenntnis des Schönen zu gelangen, und betete Gleichnisse aus dem Homer“. Als er dann nach fünfjähriger schulmeisterlicher Tätigkeit an der Bibliothek des Grafen von Brünau in Röhrenitz bei Dresden eine Anstellung fand und unermüdet für dessen Reichshistorie arbeitete, widmete er die Mußestunden vor allem seinen lieben Griechen. Er erhält freien Zutritt in die königliche Galerie, wird von dem Maler Adam Friedrich Öser, dem späteren Lehrer Goethes, mit den technischen Künsten vertraut gemacht und in seinen Anschauungen über die Kunst von ihm ebenso beeinflusst wie in Rom von dem deutschen Maler Anton Raphael Mengs, dessen „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei“ (1762) auch in Lessings Laokoon und in Goethes Kunsturteilen nachklingen. In Rom, wohin Winkelmann nach seinem Übertritt zur katholischen Kirche übersiedelte (1754), fand er sein zweites Vaterland, seine eigenste geistige Heimat (1755). Im Kreise von Künstlern und Kunstfreunden lebend, Freund und Hausgenosse des gelehrten Kardinals Albani, als der erste Altertumskenner allgemein anerkannt und geachtet, verfaßte er eine Reihe ästhetischer Schriften, aus denen allmählich seine Kunstgeschichte erwuchs. Nach jahrelanger Arbeit ergriff ihn die Sehnsucht nach Deutschland und 1768 trat er die Reise dorthin an. Er besuchte aber nur München und Wien, dann kehrte er, von einem unüberwindlichen Heimweh befallen, eilends wieder zurück. Zu seinem Verderben; denn in Triest wurde er von dem geldgierigen Italiener Arcangeli ermordet. (Abb. S. 713.)

Winkelmann lernte in der sächsischen Hauptstadt die Rokokokunst mit allen ihren Vorzügen und Schwächen kennen und in seinen „Gedanken“ ist auch er, insofern es sich um den Inhalt

der Kunst handelt, von der herrschenden Kunstlehre, namentlich von der Einwirkung Breitingers, umstrickt. Unter dem Banne des Spruches des Simonides von Keos, daß die Malerei nur eine stumme Poesie sei, und des Horazischen *ut pictura poesis* (die Poesie ist wie die Malerei) stehend, wirft auch Winkelmann Poesie und bildende Kunst noch völlig unterschiedslos zusammen. „Es scheint nicht widersprechend,“ schreibt er, „daß die Malerei ebenso weite Grenzen als die Dichtkunst haben könne und daß es folglich dem Maler möglich sey, dem Dichter zu folgen, so wie es die Musik im Stande ist zu thun.“ Und Breitingers Lehre von der Verwirklichung des Wunderbaren in der Fabel auf die Kunst anwendend, erklärt er es als deren höchste Aufgabe, Figuren durch Bilder, d. h. allegorisch zu malen. Der Gebrauch der Allegorie war von den Römern auf das Mittelalter vererbt worden und ging auch auf die Renaissancezeit über. Wir finden sie bei den großen italienischen Malern des sechzehnten Jahrhunderts, bei Raffael, Michelangelo und Tizian, ebenso wie bei den Deutschen, bei Dürer und Holbein, und bis zur Gegenwart hat sie ihre Stellung behauptet. Winkelmanns wissenschaftliche Begründung der Allegorie aber konnte zu übermäßigem Gebrauch, zur Allegoristerei, führen. Das bot den nächsten Anstoß zu Lessings „Laokoon“, der, an diese Schrift Winkelmanns anknüpfend, die vermeinte Einheit und Gleichheit der Poesie und der bildenden Kunst widerlegt und deren Stilunterschiede nachweist.

Trotzdem huldigte Winkelmann zeitlebens der Allegorie, für die ihn nun einmal seine Kunstlehrer in Dresden begeistert hatten. Doch erkannte er schon damals mit schönheitsbegeistertem Auge die großen Vorzüge der griechischen Kunstwerke und spricht gegenüber dem ihn umwogenden und umflutenden Kokologeschmack in seinen „Gedanken“ das Lösungswort aus, „der einzige Weg, groß, ja wenn möglich, unnachahmlich zu werden, sei die Nachahmung der Alten.“ Und während Künstler und Ästhetiker die höchste, schwerste und dankbarste Aufgabe der Kunst darin erblickten, Bewegung, Leben, Leidenschaft so wahr, so hinreißend als möglich darzustellen, weist Winkelmann auf die Maße der Ruhe und Schönheit in der altgriechischen Kunst hin und erblickt in dieser, nicht in der Nachahmung der Natur, die Quelle und Norm des guten Geschmacks. Er knüpft seine „Gedanken“ an ein monumentales Kunstwerk des Altertums, an die berühmte Gruppe des mit seinen zwei blühenden Söhnen von den Bissen umschlingender Schlangen zerfleischten troischen Priesters Laokoon.

„Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterwerke ist eine edle Einfachheit und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meeres allzeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaftlichen eine große und gefestete Seele.“

Dieser Satz Winkelmanns und dessen Erläuterung bildete den Ausgangspunkt für Lessings Untersuchungen. Er gibt jene Behauptung für die bildende Kunst zu. Es ist wahr, Vergils Laokoon schreit, der des Künstlers feucht; aber unrichtig ist die Erklärung, daß das Schreien einer großen Seele unwürdig sei; denn auch die Helsen Homers schreien und auch der Philoktet des Sophokles erhebt ein fürchtbares Geschrei. Die Ursache jenes Nichtschreiens liegt vielmehr in der Forderung der bildenden Kunst, als deren Endzweck bei den Griechen die Schönheit galt. Da nun ein schreiender Mund entstellt, mäßigten die Künstler den Ausdruck des höchsten Schmerzes bei Laokoon. Aber auch, wenn die Schönheit, wie bei den Modernen, nicht oberstes Gesetz der Kunst wäre, darf der Künstler nicht den höchsten Affekt wählen. Denn er kann nur einen einzigen Augenblick darstellen und dieser muß möglichst fruchtbar, das heißt das Vorausgegangene und das Kommende ahnen lassen, und dauernd sein. Der Ausdruck des höchsten Schmerzes ist aber für unsere Phantasie vorübergehend und wirkt, durch die Kunst dauernd gemacht, widerwärtig. Alle diese Schranken gelten nicht für die Poesie, denn sie arbeitet mit einem anderen Material als die bildende Kunst. Der Künstler schafft mit natürlichen, das heißt unserem Auge sichtbaren Mitteln von Holz, Stein, Erz, Farbe und seine Gebilde stehen daher im Raume nebeneinander; der Dichter aber wirkt mit willkürlichen Mitteln, mit Wörtern, die uns zur Bezeichnung bestimmter Vorstellungen dienen.



Christian Felix Weiße.  
Ant. Graff pinx. 1769; Gald sculp. 1780.

und in der Zeit aufeinander folgen. „Gegenstände, die nebeneinander existieren, heißen Körper.“ „Gegenstände, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen.“ Und nun zieht Lessing die Schlüsse: Die Kunst kann nur Koexistierendes, Körper, nachahmen, Handlungen nur andeutungsweise durch Körper. Die Poesie aber kann nur Zufessives, Handlungen, darstellen, Körper aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Mit diesen scharfsinnigen, durch Vorführung zahlreicher Beispiele aus Homer, Sophokles, Philoktet, Vergil und Hallers „Alpen“ erläuterten Begriffsbestimmungen war, um mit Goethe zu reden, „das so lange mißverständene *Ut pictura poesis* auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und redenden Künste klar; die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nahe ihre Bahnen auch zusammenstoßen mochten. Der bildende Künstler arbeitet für den äußeren Sinn, der nur durch das Schöne befriedigt wird, der Dichter für die Einbildungskraft, die sich wohl mit dem Häßlichen noch abfinden mag.“ Die Poesie war losgelöst von Aufgaben, denen sie sich unter dem Zwange der seit den Tagen der Renaissance zum Gesetz erhobenen Vermengung der beiden Künste unterziehen mußte. Auf die bildende Kunst aber konnte Lessings Schrift keinen Einfluß ausüben, da ihn sein Festhalten an einem starren Idealitätsbegriff zu übertriebenen und einseitigen Behauptungen verleitete und in Sachen der bildenden Kunst ihm die lebendige Anschauung und Empfänglichkeit fehlte.

In den noch geplanten zwei Teilen des „Laokoon“ kam Lessing nicht über Entwürfe hinaus. Es ist dies um so bedauerlicher, als Lessing nach dem Erscheinen von Herders und Garves gehaltvollen Vespredungen äußerte, daß keiner aus dem ersten Teile habe ahnen können, wohin er eigentlich hinaus wollte. Gewiß ist, daß sein Werk das gesamte Gebiet der schönen Künste, auch die Musik und Tanzkunst umfassen, ihr gegenseitiges Verhältnis nach den verschiedensten Seiten hin erörtern und praktische Folgerungen daraus ziehen sollte. Und da Lessing als die höchste Aufgabe des Dichters die Handlung bezeichnet, darf man vermuten, daß er im zweiten und dritten Teile seiner Schrift das Wesen des Dramas, also jener Dichtungsart erörtern wollte, deren Inhalt die Handlung bildet. Darauf deuten verschiedene im Nachlasse gefundene Entwürfe und ein Brief an Nicolai (vom 26. März 1769) hin, in dem er das Drama als die höchste Gattung der Poesie bezeichnet, weil in ihm durch Vorführung wirklicher Personen und deren Handlung die Wörter aufhören, willkürliche Zeichen zu sein und zu natürlichen Zeichen willkürlicher Dinge werden. Damit hängt die Frage nach der Verbindung verschiedener Künste zu gemeinsamer Wirkung zusammen. Als die vollkommenste derartige Verbindung wird die Vereinigung willkürlicher aufeinander folgender hörbarer Zeichen mit natürlichen aufeinander folgenden hörbaren Zeichen bestimmt; dieser Art ist die Verbindung von Poesie und Musik, wie er sie im Drama des Sophokles fand. Hier sah er sein Ideal verwirklicht, eine gemeinschaftliche Wirkung der beiden Künste in der Art, „daß die eine nach der anderen sich richtet.“ Text und Musik gleiche Bedeutung haben, während in der Arienoper der Italiener und der rezitativischen Oper der Franzosen die eine Kunst immer nur als Hilfskunst der anderen auftrat. Zu denselben Anschauungen gelangte Richard Wagner im dritten Teile von „Oper und Drama“; aber schon 1762 hatte Christoph Wilhelm Gluck mit seinem „Orpheus“ eine Oper im Sinne Lessings auf die Bühne gebracht und dargelegt, daß die Musik die Aufgabe habe, die Dichtung in ihrer Wirklichkeit zu unterstützen, ohne die Handlung durch unnütze Verzierung zu unterbrechen.

Um dem Laokoon nicht den Charakter einer polemischen Schrift gegen Winkelmann zu geben, gebrauchte Lessing den Kunstgriff, den ersten Teil als im wesentlichen vor der Veröffentlichung von Winkelmanns Kunstgeschichte (1764) abgeschlossen erscheinen zu lassen und begnügte sich, erst in den letzten Abschnitten (26—29) einige Detailfragen daraus zu behandeln. Der berühmte Kunsthistoriker äußerte sich über den „Laokoon“, als er Einsicht in dessen Inhalt genommen hatte, nicht ungünstig, ohne jedoch den Verdiensten seines Verfassers jenes Verständnis entgegenzubringen, das er selbst bei diesem gefunden hatte. Gleichwohl haben beide Männer, jeder auf einem anderen Wege, uns die Antike erschlossen, jener die Welt Homers und der griechischen Tragödie, dieser die unvergängliche Schönheit der griechischen Kunst. Damit war die von den Dichtern jener Zeit oft aufgeworfene Frage nach den nützlichen oder schädlichen Wirkungen der Antike auf die deutsche Literatur in den Mittelpunkt prüfender Untersuchung gerückt. Schon die Aufnahme der antiken Versformen durch Klopstock, ferner Ramlers und anderer Horatianer Nachbildungen des römischen Lyrikers, Geyners Idyllen und Glucks Reformoper „Orpheus“ brachten die Sehnsucht nach den reinen Formen des Altertums zum Ausdruck und kündigten den Bruch mit den angeblichen Nachahmungen der Antike an, wie sie so lange den Deutschen von Holländern und Franzosen geboten wurden. Doch erst Winkelmann lehrte die Deutschen den Geist des Altertums erfassen und mit seiner Kunstgeschichte übernahmen sie die



Minna von Barnhelm.  
Kupferstiche von Chodowiecki.







führende Rolle in den Altertumsstudien. Wie keiner vor ihm hat er seinem Jahrhundert den Begriff der geschichtlichen Entwicklung erschlossen, das künstlerische Leben eines Volkes auf die Grundlage der allgemeinen Kulturbildungen zurückgeführt und eine Geschichte der Kunst als eines in sich selbständigen und organischen Lebens geschrieben.

Stauend und bewundernd blickte man anfangs zu dem Verfasser auf und erst allmählich machte sich dessen Einfluß auf den verschiedensten Gebieten geltend. Weihe und reges Stilgefühl kam in das verropfte Kunstleben. Dankerfüllt erklärt der Philolog Christian Gottlob Heyne in Göttingen (1763) in einer Lobsschrift auf Windelmann, daß dieser allen, die nach ihm Rom besuchen würden, „die Augen ein wenig geöffnet habe“. Voll Verehrung und Dankbarkeit blickt Goethe zu seinem Lehrmeister auf und im Verein mit dem Kunsthistoriker Heinrich Meyer und dem genialen Altertumskenner und Homerkritiker Friedrich August Wolf empfiehlt er in den „Propyläen“ und in der Schrift „Windelmann und sein Jahrhundert“ (1805) das reine Kunstideal des klassischen Altertums, wie es jener erschaut, neben der Natur als die beste Bildnerie des Künstlers. Und wie wäre die klassisch maßvolle, hohe und heitere Dichtung aus der vollendetsten Zeit Goethes und Schillers denkbar ohne jenes tiefe Sehnen nach dem Schönen und Idealen, ohne jenes Schauen und Erkennen plastischer Größe, das Windelmann in die Gemüter gelegt hatte? Befruchtend und wärmend verbreitete sich das Licht, das von Windelmann ausging, nach den verschiedensten Gebieten. Den Wunsch Herders nach einem Buche, das uns den Tempel der griechischen Weisheit und Dichtkunst ebenso eröffne, wie Windelmann den Künstlern das Geheimnis der Griechen von ferne gezeigt, erfüllte der Romantiker Friedrich Schlegel mit einer Geschichte der griechischen Dichtung und zwei andere Schüler Windelmanns, Welter und Otfried Müller, wurden die tiefsten Geschichtsschreiber der griechischen Literatur. Damit war der Anstoß gegeben zu der Geschichte der Kunst und Literatur der mittleren und neueren Zeit. In Windelmanns Kunstgeschichte wurzeln auch Herders „Ideen zur Geschichte der Menschheit“ und ein großer Teil der neueren Geschichtsschreibung.



Johann Joachim Winckelmann.  
H. Rossmäcker sen. sculp.

Doch dürfen wir uns nicht verhehlen, daß Windelmann, wenn er die Kunst der Griechen als die bindende Norm für alle Zeiten und Völker hinstellt, einen unzureichenden Begriff vom Wesen des Schönen und dessen künstlerischer Verwirklichung offenbart. Darum sagte schon Herder, der uns die Poesie in ihren durch die Eigenart der Völker und Länder so mannigfaltig gestalteten Formen verstehen lehrte: „Wollt ihr ein neues Griechenland in Götterbildern hervorbringen, so gebet einem Volke diesen dichterisch-mythologischen Aberglauben nebst allem, was dazu gehört, in seiner ganzen Natureinfalt wieder.“ Nach Windelmanns Grundanschauung besteht die Aufgabe der Kunst in der Hervorbringung idealischer d. h. über die Wirklichkeit hinausgehender Formen, die in einer gewissen typischen Allgemeinheit gehalten sein sollen. Bei dieser Enge der Grundidee hört aber die Kunst ebenso auf, das (Unbezeichnete) erzeugte künstlerische Ausdrucksmittel individueller Gedanken und Empfindungen zu sein, als sie in Widerspruch mit der Naturwahrheit gerät. Es war nur die natürliche Folgerung, wenn ihm das Schönheitsideal nicht als ein nach der Verschiedenartigkeit der Völker und Zeitalter wandelbares, sondern als ein einziges, allgemein gültiges erschien. Wo aber bleibt dann die nationale, die deutsche, die christliche Kunst mit ihren neuen und unvergleichlichen Idealen? Doch so tief war die Lehre Windelmanns eingedrungen, daß es eines langen, von den Romantikern eröffneten Kampfes bedurfte, um seine Grundfäße auf das richtige Maß zurückzuführen und eine gedeihliche Entwicklung der nationalen Kunst möglich zu machen.

Als Lessing seine Hoffnungen, die er an den „Laokoon“ geknüpft hatte, gescheitert sah und die Aussicht auf eine Wirksamkeit an dem neu gegründeten Nationaltheater in Hamburg ihm winkte, wurde der „Laokoon zur Nebenarbeit“ und die fast erloschene Liebe zum Theater wieder entzündet. Er begann an ein Drama, das er schon in Breslau (1763) entworfen hatte, unter den Augen des Allerweltverbesserers Kamlar die letzte Feile anzulegen, und zu Ostern 1767 erschien es unter dem Titel *Minna von Barnhelm* oder das Soldatenglück als krönender Abschluß der Ausgabe seiner Lustspiele und zugleich in einer Einzelausgabe. Das deutsche Lustspiel war damit geschaffen. Es stellte in künstlerischer Form ein Stück Zeitgeschichte dar und verherrlichte jene Eigenschaften, die den Deutschen auszeichnen: Ehrenhaftigkeit und Pflichtgefühl, Tiefe des Gemütes und Edelsinn, Humor und Liebenswürdigkeit, Tapferkeit und Treue. „Sie mögen denken,“ sagte Goethe noch ein Jahr vor seinem Tode zu Eckermann, „wie das Stück auf uns junge Leute wirkte, als es in jener dunkeln Zeit hervortrat. Es war wirklich

ein glänzendes Meteor.“ Hatte Lessing für das bürgerliche Trauerspiel „Miß Sara Sampson“ den Stoff und die Personen noch aus der Fremde entlehnt, so ist sein Lustspiel „Minna von Barnhelm“ deutsch nach Inhalt und Form, das große Werk einer großen Zeit, durchaus nach Beobachtungen gearbeitet, ganz Gegenwart, die „wahrste Ausgeburt des Siebenjährigen Krieges“, die geist- und gemütvoll, zugleich rührende und erheiternde Spiegelung des ersten Friedensjahres. Ein Glück, „das im Kriege gesät, im Frieden geerntet wird,“ bildet den Inhalt.

Was der politische Friede nicht sofort aufheben konnte, die Spannung zwischen den Sachsen und den überstolz gewordenen Preußen, sollte das Drama im Bilde bewirken. „Die Anmut und Liebenswürdigkeit der Sächsinen überwindet den Wert, die Würde, den Starrsinn der Preußen“ (Goethe). So suchte Lessing, der im Freundeskreise zu Leipzig für den Preußenkönig Partei ergriff, in Berlin den geborenen Sachsen hervorkehrte, auch im Drama trotz aller Hervorhebung der Eigentümlichkeiten einzelner Stämme versöhnlich zu wirken und die Begeisterung für die Idee eines gemeinsamen deutschen Vaterlandes zu wecken. Durch den historischen Hintergrund und die großen politischen Ereignisse, die überall und unmittelbar in die Handlung hineinragen und das Wohl und Wehe des einzelnen bestimmen, hat Lessing sein Drama weit über die Vorbilder erhoben, die sich ihm in Diderots Schöpfungen und in der Comédie larmoyante darbieten.

Es ist der Begriff wahrer Ehre, der im Verlaufe der Handlung zu klarer Entwicklung kommt. Für die Darstellung eines von dem falschen Begriff der Ehre geblendeten Mannes paßte dem Dichter freilich einer jener tüchtigen Offiziere am besten, die nach Auflösung mehrerer Freibataillone (1763) abgedankt wurden und durch ihre hilflose Lage dieselbe Teilnahme erregten wie die trauernden verarmten Offizierswitwen (Frau von Marloff). Keineswegs aber wollte Lessing den Soldatenstand als solchen darstellen, also eine Standeskomödie schreiben und damit der Forderung Diderots nachkommen, der behauptete, es gebe nur wenige wirkliche komische Charaktere, die großer Züge fähig wären, und deshalb empfahl, die Stände auf die Bühne zu bringen. Lessing, der mit dem Schablonen- und Typenhaften der sächsischen Komödie brach, ließ sich auch nicht an das honnête des Ständischen fesseln, sondern trat den Soldaten, gleichsam in einem Musterexemplare, vorzuführen, bringt er mehrere und mannigfaltige Vertreter des Militärstandes auf die Bretter, nicht leblose Schemen, sondern vollblütige, individuell voneinander verschiedene Menschen, die zwar nicht wie in der bisherigen Komödie als Eisenfresser und Großmäuler sich gebenden, aber bei aller Wahrung des honnête des Militärstandes, zum Teile doch auch derber und heiterer Züge nicht entbehren. Dazu sind es nicht vaterlandslose Soldaten, sondern Leute aus der unmittelbaren Gegenwart, Krieger des siegreichen Preußenkönigs, so lebensvoll gestaltet, daß schon die Zeitgenossen nach ihren Urbildern forschten. Und wie bei den Soldaten, so warf Lessing auch sonst die unwanzelbaren Masken der älteren Komödie ab und setzte schon hier das Gebot seiner „Dramaturgie“, in der Komödie seien die Charaktere, und zwar bewegte, sich entwickelnde Charaktere, alles, in die Tat um.

Wir haben zwei Gruppen: die preußisch-militärische Gruppe Tellheim, Just, Werner, dazu die Ritterswitwe von Marloff und ebenso episodisch den Leutnant Riccaut; die sächsische Gruppe Minna und Franziska, zu denen sich schließlich Baron Bruchsalz gesellt. Charaktere wie Tellheim konnte der Dichter nach einzelnen Zügen während seines Garnisonlebens in Breslau und Schweidnitz studieren; manche Eigenschaften, insbesondere die militärischen Tugenden, aber auch den Hang zur Melancholie und Resignation hat er von seinem Freunde Kleist, das stolze Ehrgefühl und andere Züge von sich selbst auf Tellheim übertragen. Die leise Ironie, mit der Lessing über den Charakter des Helden, der bei allem, selbst an Starrsinn grenzenden Festhalten an seinem Begriff der Ehre doch von stüchtigen Stimmungen und zufälligen Einbrüden abhängig ist, einen leichten komischen Schimmer breitet, setzt die reichste Kunst Molières in seinem Misanthrope fort und leitet hinüber zu der Menschendarstellung des modernen Schauspiels. Etwas von der Tugendfülle Tellheims ist selbst auf seinen Diener Just übergegangen, in dem der grobe, derbwitzige Diener der alten Komödie wieder auflebt, nur daß seine dankbare und pudeltreue Gesinnung gegen seinen Herrn ins Rührende gewandt und, dem Charakter des Stückes entsprechend, etwas militärisch zugestuft ist. Ebenso offen, ehrlich, anhänglich und uneigennützig ist Paul Werner, den der Dichter nach einem rasch avancierten preußischen Reiterbefehlshaber benannt hat, der in der Schlacht bei Mollwitz (1741) sich ausgezeichnet hatte. In seiner Mischung von bürgerlicher Ehrbarkeit und Abenteuerlust, ruhigem Ernst und behaglichem Humor, Steifheit und Herzlichkeit ist er die lebensvollste Gestalt des ganzen Dramas, bei der fast jedes Wort einen persönlichen Klang hat und die doch zugleich einen ganzen Soldatentypus des frieberrjanischen Heeres verkörpert.

Im vierten Akte, wo Tellheims ganze Ehrenhaftigkeit zum vollsten Ausdruck gelangt, kontrastiert der ehrolose Renommist Riccaut als abgedankter Kapitän mit dem abgedankten Major. Riccaut ist einer jener Ausländer, die während des Krieges in verschiedenen Staaten Dienste nahmen und nach dem Friedensschlusse sich als Indusrieritter herumtrieben. In der Geschichte der Komödie hat er einen langen Stammbaum, von dem Pyrgopolinices des Plautus bis zu dem Baron de Montorgueil des Destouches; dem Kauderwelsch des Horribilicribrifax entspricht sein Kadebrechen, das er zum Teile von Troemers „Deutschfrancois Toucement“ und dem englisch kadebrechenden Monsieur Marquis in Farquhars „Sir Harry Wildair“ gelernt hat; in der Kunst des Falschspielens hat er in Regnards Joueur au M. Tout-à-bas einen Lehrmeister gefunden. Ein Aufschneider wie der alte Gloriosus und trotz seines ellenlangen Namens ein bettelarmer Parasit, rühmt er sich der Freundschaft des Ministers und des Majors, um sich dann als Spieler „von die Ausgelernt“ zu entpuppen. Er schilt auf die „blump deutsch Sprad“, fordert das Fräulein zu einer französischen Unterredung auf, erhält aber die Antwort: „Mein Herr, in Frankreich würde ich es zu sprechen suchen. Aber warum hier?“ Eine Satire auf die Französelei in Deutschland! Die Ver-

bindung zwischen der preussischen Gruppe und der sächsischen wird durch den Wirt hergestellt, in dem der Dichter den allgemeinen Komödientypus ausgeprägt hat: dienstfertig, aber aufdringlich, geschwätzig, neugierig und gewinnfüchtig. Die Charakterzeichnung der Frauen geht nicht so in die Tiefe und bewegt sich nicht in den scharfgezogenen Linien wie die der Soldaten. Schon Herder tabelte Lessing, „daß er von den Weibern so schwache, tändelnde und komödienmäßige Vorstellungen habe.“ Er dachte dabei an Minnas „Streich“, den sie Tellheim spielte, um seine Umwandlung herbeizuführen. Und in der Tat verläßt der Dichter, der in so künstlerischer Weise ein Bild der jüngsten Vergangenheit entworfen hat, mit der aus La Motte entlehnten Erdichtung der plötzlichen Verarmung und dem Nebenmotiv der Ringvertauschung plötzlich den Boden der Wirklichkeit, um uns in eine künstliche Theaterwelt zu versetzen. Minna kann die Abkunft von den kapriziösen Weltfrauen des Marivaux nicht verleugnen; übermütig läßt sie Wig die Laune im Kampfe mit dem Schwergewöhnlichen spielen und gibt durch ihr Eingreifen in den Gang der Handlung dem Drama den Charakter eines Lustspiels. Mag übrigens auch Minnas Charakter komödiantenmäßig ausgefallen sein, ihr allzu sicheres und selbständiges Auftreten über ihre 20 Jahre hinausgehen und ihr über Gebühr ausgedehntes Spiel auf die Dauer frostig wirken, so gewinnt sie den Leser und Zuschauer doch durch ihre herzagewinnende Frische, Klugheit, Gemütsiefe und vorurteilsfreie Liebestreue. In diesen Eigenschaften ist sie vielfach Franziska ähnlich, einem Mittelding von Zofe und Gespielin des gleichaltrigen Fräuleins, mit dem sie aufgewachsen und unterrichtet worden ist. Zwar erinnert sie durch ihren raschen Anfang der Intrige noch an die typenhaften Zosen der französischen Komödie, aber sie teilt mit ihnen nicht mehr die Frechheit und Oberflächlichkeit, denn sie ist ihrer Herrin vom Herzen zugetan und weiß gelegentlich auch klug und sinnreich zu reden. Wie lebenswürdig und verschämt kommt sie dem Wachtmeister mit der Frage entgegen, ob er nicht eine Frau Wachtmeisterin brauche. Mit dieser Liebeszene der beiden Vertrauten, einem komischen Pendant zu dem ernstlichen Liebeshandel der beiden Hauptpersonen, erhält das Stück ganz nach Art Marivaux' den heitersten Abschluß.

Und doch konnte sich die „Minna“ nur allmählich die Bühne erobern und auch die Kritik mußte allerlei daran auszuheben. Nur mit mäßigem Erfolg wurde sie vor den Augen Lessings im September 1767 in Hamburg aufgeführt; noch in demselben Jahre kam sie in Frankfurt, Wien und vor ausgekauftem Hause in Leipzig auf die Bretter; hier sah sie der Student Goethe. Erst nachdem man sich über die Kühnheit, den König, wenn auch nicht in eigener Person, so doch mit eigenhändigem Schreiben auf die Bühne zu bringen, beruhigt hatte, konnte es am 21. März 1768 auch in Berlin aufgeführt werden. Der Erfolg war ein glänzender und seitdem lebt das Drama, dessen Ruhm Chodowiecki durch seine Illustration erhöhte, unveraltet weiter, während die Soldatenstücke, die es im Gefolge hatte, der Vergessenheit anheimgefallen sind. (Beilage 90.)

Ungefähr gleichzeitig mit der Veröffentlichung der „Minna“ folgte Lessing, da er nach Zertrümmerung seiner berechtigtesten Hoffnungen „eben müßig auf dem Markte stand und ihn keiner dinge mochte“, einem Rufe nach Hamburg, wo auf des Schriftstellers Löwen Anregung hin und unter Mitwirkung des Kaufmanns Seyler und einer Reihe angesehener und geldkräftiger Bürger Hamburgs die Gründung einer stehenden Bühne, eines „deutschen Nationaltheaters“, zustande kommen sollte. Die ihm zugedachte Aufgabe eines Theaterdichters lehnte Lessing ab; um so mehr lockte ihn die Aussicht, als Dramaturg und Konsulent unmittelbar in das Theaterleben eingreifen und seine besten Absichten in die Tat umsetzen zu können. Am 22. April 1767 wurde das neue Nationaltheater bei vollem Hause mit Cronegks „Dint und Sophronia“ eröffnet, aber schon im Dezember desselben Jahres mußte die Bühne wegen verschiedener Streitigkeiten innerhalb und außerhalb des Schauspielerkreises, wegen finanzieller Bedrängnisse und der Teilnahmslosigkeit des Publikums, das die französischen Ballette und Zirkussprünge einem ernstern, würdigen Schauspieler vorzog, geschlossen werden. Die Schauspieler gingen nach Hannover, um erst im Mai 1768 eine noch unglücklichere Campagne zu versuchen, die am 25. November ein ruhmloses Ende fand. Der Traum eines deutschen Nationaltheaters, das die sittliche und künstlerische Haltung der Schauspieler fördern und das Publikum zur Würdigung echter Kunst erziehen sollte, war ausgeträumt.

Trotz alledem war die Hamburger Unternehmung die Vorläuferin besserer Theaterzustände und in Lessings Hamburgischer Dramaturgie erhielt das kurzlebige Unternehmen ein literarisches Denkmal von bleibendem Werte. Die Dramaturgie erwuchs aus der Theaterzeitung, die nach der Ankündigung wöchentlich in 2 Stücken (Hefen) erscheinen, ein kritisches Register von allen aufzuführenden Dramen enthalten und jeden Schritt begleiten sollte, den die Kunst des Dichters sowohl als des Schauspielers tun würde. Die ersten drei Stücke wurden am

8. Mai 1767 ausgegeben; verschiedene Hemmnisse verursachten, daß die folgenden unregelmäßig, die letzten 22 erst zu Ostern 1769 erschienen. Die Unterbrechung der Darstellungen und der Zusammenbruch des Unternehmens drängten den Theaterkritiker immer mehr auf das Gebiet der tiefgreifendsten allgemeinen Erörterungen. Nur 52 aufgeführte, jetzt zumeist verschollene Dramen, unter denen ungefähr zwei Drittel Übersetzungen aus dem Französischen sind, hat der dramaturgische Berichterstatter besprochen; den Plan, die Kunst des Mimik mit seiner Kritik zu begleiten, mußte er wegen der Eitelkeit und des Unverstandes der Schauspieler bald aufgeben. So war die Dramaturgie etwas anderes geworden, als versprochen wurde, aber „nichts Schlechteres“, denn sie wurde zu einem klassischen Werke, mit dem eine neue Ära in der Geschichte der Dramatik begann und Lessings frühere dramaturgische Schriften, die „Beiträge“, die „Theatralische Bibliothek“ und die „Literaturbriefe“, ihre Fortsetzung fanden. Nirgends gehemmt und beengt durch die Fesseln trockener Systematik und überall an lebendige Muster sich lehrend, vermochte der nun gereifte Ästhetiker die unerschöpfliche Fülle seiner Ideen und Erkenntnisse über das Wesen des Dramas zu entfalten. Die Bekämpfung der Franzosen, der Hinweis auf Aristoteles und Shakespeare und in Anlehnung an diese beiden die Erörterung der Frage, was eine Tragödie sein soll, bilden die Hauptmomente dieser größtenteils in leichtem und ungezwungenem Unterhaltungston gehaltenen Schrift.

„Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind!“ So klagt Lessing am Schlusse der Dramaturgie und hält den Deutschen, die noch immer als die geschworenen Nachahmer alles Ausländischen und als untertänige Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen sich geberden, eine Strafrede. Den Einfluß der französischen Tragödie als das Haupthindernis der eigenen volkstümlichen Entwicklung empfindend, richtet Lessing seine Waffen vor allem gegen Pierre Corneille, den Schöpfer der tragédie classique und läßt sich in seinem Eifer für ein nationales Drama zu Urteilen hinreißen, die eine vollständige Verkenntnis der französischen Tragödie als eines Erzeugnisses des nationalen Geistes und der geschichtlichen Entwicklung verraten und daher nicht als endgültig genommen werden dürfen. Und wie Lessing an P. Corneilles „Rodogune“ und an Thomas Corneilles „Graf Essex“ eine vernichtende Kritik übt, so zerzaust er auch Voltaires, des größten lebenden Dramatikers der Franzosen, „Mérope“ und gibt deren Dichter dem Spotte preis, indem er die Geisteserfcheinung in dessen „Semiramis“ mit der in Shakespeares „Hamlet“, die „Zaire“ mit „Romeo und Julie“ vergleicht, „an der die Liebe selbst arbeiten helfen“, und „Drossman“ dem „Othello“ gegenüberstellt. Der schon im siebzehnten Literaturbriefe ausgesprochene Gedanke, daß Shakespeare, auch nach den Muthern der Alten bemessen, ein größerer Dramatiker als Corneille sei und die Zwecke der Tragödie, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wähle, fast immer, der Franzose aber trotz der gebahnten Wege der Alten fast niemals erreiche, zieht sich als Grundton durch die ganze Dramaturgie. Nirgends aber läßt er sich in eine Zergliederung eines Dramas der Briten ein, und mochte ihm dieser auch überall vorschweben, so will er doch von einem zu engen Anschlusse nichts wissen, da sich „dem Herkules eher seine Keule als ihm ein Pers abringen lasse“. Nur mehr Beweglichkeit sollte das deutsche Drama von Shakespeare lernen. Darum verwahrt sich Lessing gegen die falsche Shakespearemanie jener Poeten, die mit der Erlösung von den Banden der französischen Kunstidealität sich von allen Gesetzen künstlerischer Idealität befreit wähnten. Es ist jene Genialitätsucht, die sich bereits in Gerstenbergs „Ugolino“ ankündigte und bald darauf in den Schöpfungen der hereinbrechenden Sturm- und Drangperiode alles geordnete Maß, mit dem die Kunst steht und fällt, überflutete und unterwühlte.

Neben dem Banner Shakespeares, ja über ihm pflanzte Lessing das Banner der Aristotelischen Poetik auf, die er für ein ebenso unfehlbares Werk hielt als die Elemente Euklids, so daß namentlich die Tragödie sich von dieser Richtschnur keinen Schritt entfernen könne, ohne an Vollkommenheit zu verlieren. Die Deutung der Aristotelischen Begriffsbestimmung der Tragödie bildet denn auch den Gipfelpunkt der Dramaturgie. Die Tragödie ist die Nachahmung einer bedeutenden, mitleidswürdigen Handlung, die mittels Mitleids und Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirkt. Mitleid mit dem Helben und Furcht für uns selbst, unter ähnlichen Umständen dasselbe zu erleiden, erzeugen die tragische Nübrung. So erklärt Lessing die Aristotelische Definition von der Tragödie, scharfsinnig zwar, aber doch befangen von dem rührseligen Geschmade seiner Zeit, deren Richtung auch seine moralische Deutung der Aristotelischen Katharsis als einer Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten entspricht. Auch über die unbedingte Gleichstellung der antiken und modernen Tragik wird man mit Lessing rechten müssen, aber was er über die drei Einheiten sagt, von denen er nur die Handlung als wesentlich fordert, und was er über die Kunst der Charakterzeichnung, die Erfindung und Verschönerung der Handlung, die Motivierung und das Verhältnis der Tragödie zur Geschichte, den Gebrauch des Verses und der Prosa, die Unterstüzung des Textes durch die Musik, kurz über die im Wesen der Kunst liegenden unwandelbaren Gesetze vorbringt, wurde grundlegend für die Technik des Dramas und von diesen goldenen Sätzen gilt zumeist, was Schiller am 4. Juni 1799 an Goethe über die Dramaturgie schreibt, Lessing habe über das, was die Kunst betreffe, am klarsten, schärfsten und zugleich am liberalsten gedacht.

Lessings Dramaturgie leitete den Vernichtungskampf gegen den französischen Klassizismus

ein, die nachstürmende jüngere Generation hat ihn beendet; doch nur für einige Zeit war dessen Einfluß auf die deutsche Dramatik gebrochen, denn Goethe und Schiller wiesen wieder auf die tragédie classique der Franzosen hin. Übrigens hatte der französische Geschmack auch in den Zeiten des Sturmes und Dranges noch Vertreter, so z. B. an Friedrich Wilhelm Gotter (1746—1797) in Gotha, der eine Unzahl französischer Lustspiele, Possen und Schauspiele übersetzte oder bearbeitete. In Gotha hatte Herzog Ernst II. das erste deutsche Hoftheater gegründet (1775) und Konrad Ekhof und Reichard mit dessen Leitung betraut. Reichard ist bekannt durch die Schöpfung des Theaterkalenders (1775—1800), auf den Ekhof ebenso Einfluß nahm wie auf Löwens schon genannte Theatergeschichte. Der Hamburger Ekhof (1720—1778), durch Schönemann in die Schauspielkunst eingeführt und zeitlebens Anhänger des französischen Geschmacks, gilt als „das theatralische Seitenstück zu Lessing“, der zu ihm in freundschaftlichem Verhältnisse stand und ihn wegen seiner Kunst und seiner auf die Entwicklung des deutschen Theaterwesens gerichteten Bestrebungen verehrte. Ekhofs Bemühungen um die bessere Bildung der Schauspieler und um die Hebung ihres Ansehens in der allgemeinen Achtung haben ihm schon früh den Ehrennamen eines „Vaters der deutschen Schauspielkunst“ erworben und Goethe nannte ihn 1776 den einzigen tragischen Schauspieler Deutschlands.

Das Mißlingen des Hamburger Nationaltheaters versetzte Lessing gerade in die rechte Stimmung, einen ruhmfüchtigen Streber in seine Schranken zurückzuweisen, der sich mit Hilfe einer dienstfertigen Rezensentenclique als geschmackvoller Kenner des Altertums und unfehlbarer Kunsttrichter in Deutschland geberdete, mit Ausbeutung fremder Arbeit jährlich mehrere kleine Schriften auf den Markt warf und seine drei Zeitschriften benutzte, um seinen Namen gefürchtet zu machen. Unwillig ertrugen die Gelehrten diese Tyrannei und doch standen sie, wie z. B. der hochverdiente Leipziger Philologe Johann Jakob Reiske, seinen Angriffen machtlos gegenüber. Ein gewandter Lateinschreiber, aber weder durch Gelehrsamkeit noch durch königliche Gunst schon in seinem 27. Lebensjahre als Professor der Philologie und Beredsamkeit an die Universität in Halle berufen und mit dem Geheimrätstitel ausgezeichnet worden. Zur Sicherung seines Ruhmes suchte er sich Gelehrte von Ruf zu verbinden und auch an Lessing trat er mit dringlichen Lobeserhebungen heran. Als aber dieser sich kühl verhielt, erhob er in seinem Büchlein „Über den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine und ihrer Abdrücke“ einige Widersprüche gegen Stellen des „Laokoön“ mit solcher Dreistigkeit, daß einer seiner Rezensenten scheinbar mit Zug und Recht verkünden konnte, dessen Verfasser sei von ihm eines unverzeihlichen Irrtums überwiesen. Dadurch wurde Lessing, der schon lange „unleidlich gefunden, was die Kerle in Halle sudelten“, zur Kriegserklärung gereizt. Sie erfolgte im Jahre 1768 in zwei Hamburger Zeitungen mit dem ersten der Antiquarischen Briefe, die allmählich zu zwei Bänden anwuchsen.

Ihren bleibende Bedeutung liegt nicht in ihrem Inhalt, sondern in der wunderbar lebendigen Darstellung, die an Dialektik und Bilderpracht kaum je mehr von einem deutschen Literaten erreicht wurde. Die sittliche Würde der Kritik und Belletristik war wieder hergestellt und alle Redlichen freuten sich, daß „der plumpe Goliath der gelehrten Philister mit seinen in ganz Deutschland zerstreuten Spießgeiern“ nach Lessings derben Würfen darniederlag. Gleichsam als Nachspiel ließ Lessing 1769 die Unternehmung Wie die Alten den Tod abgebildet folgen, die, ganz Windelmanns Geist atmend, nachzuweisen sucht, daß die Alten den Tod nie als Gerippe gebildet haben und daß Skelette in der antiken Kunst nicht den Tod, sondern die larvae abgeschiedener böser Menschen im Gegensatz zu den friedlichen Laren und Manen bedeuten. Herder folgte den Anschauungen Lessings und noch in Schillers „Die Götter Griechenlands“ klingen die Bilder nach von der sanften Gestalt des Genius, der mit einem Kuß das letzte Leben von der Lippe nimmt und traurig seine Fackel senkt. Für diese heitere Sinneswelt der Antike begeistert, machte er es dem Christentum zum Vorwurf, daß es, einer ernsteren Anschauung huldigend, das Skelett mit Stunden-glas und Hippe als Sinnbild des Todes eingeführt habe.

Zu dem Bankerott des Hamburger Nationaltheaters kam, daß das buchhändlerische Unternehmen, das Lessing mit Bode gegründet hatte, nicht den gewünschten Erfolg erzielte, und „ihn in Schulden bis über die Ohren steckte“, zumal auch der Verkauf seiner wertvollen, 6000 Bände zählenden Bibliothek ein trauriges Ergebnis hatte. Daher nahm er, so „tief eingenistet“ er sich

auch in Hamburg fühlte, dennoch das Anerbieten an, das ihm durch die Verwendung des Braunschweiger Professors Ebert, des Freundes Klopstocks, gemacht wurde, und ging im Mai 1770 nach Wolfenbüttel, um die Leitung der berühmten herzoglichen Bibliothek zu übernehmen. Da galt es vor allem, wertvolle handschriftliche Schätze zu heben. So entdeckte und veröffentlichte er unter dem Titel *Berengarius Turonensis* (1770) eine verloren geglaubte Streitschrift des französischen Scholastikers des ersten Jahrhunderts und Vorgängers Abälard über die Abendmahlslehre und meinte in ihm einen Geistesverwandten gefunden zu haben, der es wagte, seine Meinung der Kirche gegenüberzustellen. Aus Furcht für seine eigene Beruhigung wollte Lessing an die historisch feststehende Bekehrung Berengars nicht glauben, denn ein Berengar sterbe sicher, wie er gelehrt habe. Aus den Schätzen der Bibliothek schöpfte Lessing auch seine Beiträge zur *Geschichte und Literatur* (1773—1781), darunter zum Teil noch immer wertvolle Abhandlungen, wie z. B. über den Fabeldichter Bomer, ferner zur *Geschichte der Aesopischen Fabel* und die *Zerstreuten Anmerkungen über das Epigramm*.

In der Einsamkeit der Bücherwelt nahen sich dem Dichter wieder die schwankenden Gestalten des bürgerlichen Trauerspiels und lockten ihn zur Vollendung der *Emilia Galotti* (1772). Was er in der Dramaturgie lehrte, hat er hier erprobt, und wenn er auch nicht in die geheimnisvollen Tiefen tatkräftiger Tragik hinabstieg, sondern nur eine mitleidswürdige Handlung darstellte, so hat er doch mit dieser Intrigentragödie ein Kunstwerk geschaffen, das durch die Auffassung und konsequente Durchführung einer freilich grausamen und starren Tragik den klassischen Tragödien sich nähert. Es ist die erste und älteste deutsche Tragödie. (Beilage 95).

Bearbeitungen der von Livius erzählten *Virginiafabel* im Stil der haute tragédie, wie des Spaniers Montiano (1750) und des Engländers Crisp gleichzeitiges Drama, dann auch des Franzosen Campistron *Jugendwerk* (1683), regten Lessing schon 1755 an, den Stoff zu einem Römerdrama zu gestalten; aber bereits 1758 hatte er „die *Geschichte der römischen Virginia* von allem dem abgesondert, was sie für den ganzen Staat interessant machte“, und eine bürgerliche *Virginia* entworfen. Der Plan, in Hamburg wieder aufgenommen, fand erst in Wolfenbüttel, als der Dichter das Leben eines deutschen Hofes in der Nähe kennen gelernt hatte, seine Ausführung. Das ursprünglich auf drei Aufzüge berechnete Drama erweiterte sich jetzt durch Aufnahme der *Orsina* zu fünf. Das Vorbild für diese findet sich in dem Romane „*Grandison*“ des Dichters Richardson, dessen „*Clarissa*“ die Auffassung des tragischen Stoffes in Lessings „*Emilia*“ bestimmte. Denn seine Absicht war, mit der *Virginiafabel* die ihr verwandte Haupthandlung dieses Romans zu verschmelzen und mit den Farben Richardsons in modernem Kostüm den Kampf weiblicher Unschuld gegen die Gewalt und List des Verführers darzustellen. Die Verbindung aber des alten Motives des Tochttermordes, den der Römer vollführt, um sein Kind vor der Sklaverei zu retten, mit der neuen innerlichen Begründung mußte misslingen. Denn selbst wenn der innere Konflikt der Heldin, ihre Angst und Furcht, den Lockungen des Prinzen, der auf sie Eindruck macht, zu erliegen, mit voller Klarheit dargestellt wäre, so würden wir es eher noch begreiflich finden, daß sie in ihrer Sinnesverwirrung sich selbst tötet, als daß sich der Vater von der Tochter zu der ungeheuerlichen Tat bewegen läßt. Auch der poetischen Gerechtigkeit wird mit diesem Schlusse, über den der Dichter selbst nicht recht froh werden konnte, nicht völlig Genüge geleistet, da die eigentlich Schuldigen ziemlich leer ausgehen.

„In *Emilia Galotti*“, sagte der junge Goethe, „ist viel gedacht. Mit halbweg Menschenverstand kann man das Warum von jeder Szene, von jedem Worte möchte ich sagen, auffinden.“ In der Tat hat Lessing das Drama mehr mit dem Verstande als mit dem Herzen geschrieben. Die Leidenschaft kommt eigentlich nur in dem Fürsten zur Darstellung, alle anderen Hauptpersonen stehen unter der Herrschaft des Verstandes. Emiliums Liebe zu dem schwermütigen und ersten Bräutigam darf, wenn der Gang der Handlung nicht unmöglich werden und das Ende ganz unmotiviert erscheinen soll, nie über eine stille Neigung hinausgehen. *Orsina*, das zur dämonischen Größe sich erhebende und durch ihr Schicksal rührende Weib, wird zur Philosophin und sucht durch ihre Enthüllungen den schwer gereizten *Odoardo* zu bestimmen, mit der verletzten Unschuld auch das schwer gekränkte Laster zu rächen. Ganz Berechnung ist *Marinelli*, das willfährige Werkzeug in der Hand des Fürsten; von dessen Gnade abhängig, schmeichelt er allen Neigungen seines Herrn und ersinnt für dessen Wünsche, ohne viel über das letzte Ziel zu grübeln, eilig Mittel und Wege. Mag übrigens auch das Verlandesmäßige im Drama stark hervortreten, eine solche lebendige, naturwahre, fein individualisierende, oft bis in das Kleinste ausgeführte Charakterzeichnung war seit Shakespeare nicht mehr gewollt und erreicht worden. Der kunstsinige und leichtsinige Prinz, der, wo es die Befriedigung seiner Leidenschaften gilt, selbst die Justiz seines Landes zur Dienerin der Gewalt macht, *Odoardo*, das „Muster aller männlichen Tugend“, die eitle und gedankenlose Mutter, selbst die Nebenpersonen, wie der für das Ideal der Kunst begeisterte Maler *Conti*, der gewissenhafte Rat *Camillo*, der Bandit und sein Helfershelfer, sie alle führen ein selbständiges Leben, und Charaktere wie *Orsina* und *Marinelli* sind stets unerschöpfliche, neue Lieblingsaufgaben aller großen Charakterdarsteller geblieben.

Es begreift sich, daß Lessing, der sich der englischen Freiheiten nur selten erfreut war,

als man ihn mit „O Shakespear-Lessing“ begrüßte. Übrigens galt die Freude der jungen Dichtergeneration namentlich dem politischen Hintergrunde, den Lessing seinem düsteren Weltbilde gab. Zwar verlegt er die von ihm erfundene Handlung in eine unbestimmte Zeit und läßt sie in einem Duodezürstentum Oberitaliens spielen, aber deutlich genug erkannten die Zeitgenossen hinter der Maske die verwandten Verhältnisse der Kleinstaaterie in Deutschland und nicht mit Unrecht mußten sie sich sagen, daß, was hier im Auslande geschah, bei ihnen zu Hause ebenfugot möglich sei. Die geistigen Zustände an den meisten Höfen, die glatten Lebensformen, die mit trügerischem Schein die rohe Willkür und Gewalt des modernen Despotismus überleiden, bilden gleichsam die Atmosphäre, in der die Personen leben und handeln. Mochte auch Lessing von einer anschaulichen und lebensvollen Darstellung kleinstaatlicher Tyrannie, wie sie Schiller in *„Kabale und Liebe“* bietet, sich ferne halten und mit einem verschwommenen Bilde sich begnügen, so trat er doch mit „Emilia Galotti“ in die Reihe jener Dichter, die mit ihren Dramen (Götz, Räuber, Hiesko, Kabale und Liebe) die Revolution von 1789 ankündigten. Denn schon in seinem bürgerlichen Trauerspiel (Digaros Hochzeit) über den Machthaber, den es nach der Frau eines Niedrigeren gelüftet.

Wie die Insel Delos aus der Gottsched-Gellert-Weißischen Wasserflut,“ sagte der alte Goethe (1830), sei einst Lessings „Emilia“ emporgestiegen und habe die jungen Leute ermutigt. Er selbst arbeitet den Götz unter dem Einflusse Lessings um, zeigt sich im „Clavigo“ als dessen gelehrigen Schüler und läßt Werther zuletzt „Emilia Galotti“ gelesen haben. Wenn Goethe, in der angezogenen Bewertung des Dramas fortgehend, es für die Gegenwart als unwirksam bezeichnet und einer Mumie einstiger Würde vergleicht, so urtheilte er unter dem Einflusse des romantischen Geschmades, dem „Emilia“ nicht entsprechen konnte. Doch schon zur Zeit ihrer Veröffentlichung wurden neben den bewundernden auch tadelnde Stimmen laut, und selbst Herder, der später so warme Worte für ihren bildenden Wert fand, wußte anfänglich nicht, was er an seinen eigenen dramatischen Jugendarbeiten schmerzlich empfand, das Vorherrschende der Reflexion, und vermisse den pathetischen Schwung, der ihm eigen war. Trotzdem hat er „Emilia“ in den Spielplan der Weimarer Bühne aufgenommen und seit ihrer ersten Aufführung in Braunschweig (13. März 1772) bis zur Gegenwart hat sie sich als wirksames Bühnenstück erwiesen, dem in reichem Maße zuteil wurde, was der Dichter für das Große verlangte: „zweifelnde Bewunderung, bewundernder Zweifel“.

So groß auch Lessings Liebe zu den Büchern war, so konnte doch seinem an Plänen reichen Geiste der Aufenthalt in dem stillen Wolfenbüttel auf die Dauer nicht genügen. Wohlthuend wirkte nur der öftere Verkehr mit den Professoren des Carolinums in Braunschweig und die Korrespondenz mit Frau Eva König, der Witve eines Hamburger Freundes, die nach dem Tode ihres Mannes zur Ordnung von Geschäftsverhältnissen sich nach Wien begeben hatte (1772). Auch Lessing wandte nach Vollendung der „Emilia“ seine Blicke auf die österreichische Hauptstadt, denn auch er hoffte auf die Gründung einer kaiserlichen Akademie der Künste und Wissenschaften, bei der er nach Klopstocks Plan die Leitung der zu gründenden Nationalbühne übernehmen sollte. Diese Hoffnung erwies sich aber bald als eitel und eine 1775 nach Wien unternommene Reise trug ihm zwar einen ehrenvollen Empfang bei Kaiser Josef II. und Maria Theresia ein, von einer Anstellung aber war keine Rede. Schon wollte er mit Eva König in die Heimat zurückkehren, als der braunschweigische Erbprinz Leopold in Wien erschien und ihn einlud, ihn als Cicerone nach Italien zu begleiten. Diese Reise war für ihn „ein Opfer ohne Nutzen und Vergnügen“. Dem subalternen Reisebegleiter war nicht das Glück jener Freiheit beschieden, aus dem uns in Goethes sonniger Lebensbahn die „Italienische Reise“ erwuchs; nur Briefe und ein dürftiges Tagebuch melden uns, daß auch Lessing das Land der Kunst gesehen habe. Nach zehnmonatlicher Abwesenheit konnte er die geliebte Braut wieder begrüßen und im Oktober 1776 führte er sie als Gemahlin in sein „verwünschtes Schloß“ zu Wolfenbüttel, dessen Herr sein Gehalt auf 800 Taler erhöht und den Hofratsitel in den Kauf gegeben hatte. Unter dem besänftigenden Einflusse Evas wich die schroffe Unruhe und bittere Laune der letzten Jahre und gewannen seine Lebensgeister neue Spannkraft. Doch schon nach zwei Jahren wurde das Familienglück durch den Tod Evas gestört. „Ich wollte es auch einmal so gut haben wie andere Menschen, aber es ist mir schlecht bekommen. Meine Frau ist tot, und diese Erfahrung habe ich nun auch gemacht.“ Es ist der bittere, menschenfeindliche Haß seines Zellheim, seiner Ursina, der aus diesen Sätzen spricht, mit denen er in Briefen an Eschenburg und andere Freunde dem Jammer seines trostlosen Herzens Luft macht. In dieser Stimmung geriet er in heftigen Kampf mit den aufgeklärten und orthodoxen Theologen. Seine früheren

„Rettungen“ übel beleumdeter Männer wieder aufnehmend, hatte er in die „Beiträge“ die Nachrichten über den lutherischen Heidelberger Pfarrer Adam Neuser aufgenommen, der, wie es Lessing darstellt, durch die Verfolgung der Theologen zuerst Sozinianer, dann Mohammedaner wurde und 1576 in Konstantinopel starb. An die in dieser Abhandlung gestreifte Frage der Toleranz anknüpfend, veröffentlichte er das Fragment eines Ungenannten, das er in der Bibliothek zu Wolfenbüttel gefunden haben wollte: „Von Duldung der Deisten“ (1774).

Das Fragment wurde ruhig aufgenommen, obschon darin die der Vernunft entsprechende Lehre Jesu von dem „ausgearteten Christentum“ unterschieden und als das Wesentliche der christlichen Religion die vernünftige Erkenntnis Gottes und die praktische Rechtschaffenheit bezeichnet wird. Großes Aufsehen aber erregten fünf weitere Fragmente, die unter dem Titel Ein Mehreres aus den Papieren eines Ungenannten 1777 und 1778 folgten. „die Verschreitung der Vernunft auf der Kanzel“ rügte, die Möglichkeit einer Offenbarung leugneten, dem Alten Testament den Charakter einer Offenbarung absprachen und im Neuen insbesondere die Auferstehung Christi einer scharfen Kritik unterzogen. Den Fragmenten reichten sich die Gegensätze des Herausgebers an, Bemerkungen, in denen er scheinbar eine begütigende, neutrale Stellung einnimmt, in Wirklichkeit aber durch Umdeutung neuer Einwürfe die Theologen zum Kampfe reizen will; denn im Grunde stimmt Lessing mit dem uns schon bekannten Reimarus, dem Verfasser jener Schrift, überein, die er stückweise, aber mit Rücksicht auf dessen noch lebende Kinder anonym veröffentlichte. Lessings Angriffe auf das Bibel-Luthertum suchte zunächst Direktor Johann Daniel Schumann in Hannover mit dem Hinweise abzuwehren, daß die Lehre Christi durch Wunder und Erfüllung der Weissagungen bestätigt sei. Dagegen findet Lessing das Christentum nicht in dem Bekenntnis der Glaubenssätze, sondern in der Bestätigung der christlichen Gesinnung, die Johannes in seinem Testamente verlange: „Kindlein, liebet einander!“ Diese Anschauungen legt Lessing in den an Schumann gerichteten versöhnlich gehaltenen Abhandlungen Über den Beweis des Geistes und der Kraft und Das Testament des Johannes dar. Er sieht in den Evangelien nur historische Zeugnisse gewöhnlicher Art, die darum gleich anderen der Prüfung unterzogen werden müßten, und nimmt den Wundern ihre beweisende Kraft, da sie uns nicht vorlägen, sondern nur von den Evangelisten berichtet würden. Dazu stimmt seine Schrift Neue Hypothese über die Evangelisten (1778), in der er die Trennung des Johannesevangeliums von den anderen wie zur Annahme eines galiläischen Urevangeliums fordert. Der theologische Streit entbrannte mit aller Heftigkeit, als Lessing gegen seinen „Nachbar“, den Superintendenten Johann Heinrich Reß in Wolfenbüttel, die Duplit schleuderte und der Hamburgische Hauptpastor Johann Melchior Goeze, ein unerschrodener Befenner des orthodoxen Protestantismus, 1778 mit seinem „Vorläufigen“ gegen Lessing auftrat. Dieser erwiderte mit der Parabel und den Axiomata, „Leitsätze“, die gegen die Vertrauensseligkeit der orthodoxen Theologen auf die Bibel und ihre Überzeugung gerichtet waren, daß dieser Quell aller übernatürlichen Erkenntnis sich selbst erkläre, begründe und beschütze. „Der Buchstabe ist nicht der Geist der Bibel und die Bibel ist nicht die Religion.“ Als Goeze bei seiner Gleichstellung von Bibel und Religion verharrte und den Herausgeber der „Fragmente“ der Freigeisterei beschuldigte, verteidigte dieser in vier Anti-Goezen das protestantische Prinzip gegen die orthodoxen Prediger, die in ganz insonsequenter Weise von ihren Laien die Verstandesunterwerfung verlangten, während sie selbst diese dem Papste verweigerten. An dem Streite beteiligten sich alle Theologen, die orthodoxen wie die freisinnigen, als Lessing das siebente und schärfste der Fragmente Von dem Zwecke Jesu und seiner Jünger, das den Gottmenschen zum ehrgeizigen Betrüger macht und den Erlösungstod am Kreuze zum Bankrott eines mißlungenen Staatsreiches verzerrt, ohne Zusätze veröffentlichte. Damit hatte Lessing die Maske abgeworfen, es ward klar, daß er das christliche Bekenntnis einer Religion der Vernunft geopfert wissen wolle, die kein anderes Dogma erkennt als den Fortschritt des Denkens, keine andere Moral als eine wohlwollende, trügerische Selbstgerechtigkeit. Wenn Lessing mit den anderen Aufklärern die Widersprüche zwischen Offenbarung und Vernunft (die Wunder) als nicht widerlegt bezeichnet, andererseits aber trotz dieser Widersprüche und der Unhaltbarkeit der Offenbarung die innere Wahrheit des Christentums bekennt und den Beweis dafür in dessen siegreicher Lebenskraft und Fortdauer erblickt, so klingt es doch sonderbar, wenn er die Annahme des übernatürlichen Ursprunges dieser Religion verwirft. Mit dem ersten Anti-Goeze Lessings nötige Antwort auf eine unnötige Frage fand der Streit Lessings mit den Theologen, wenn er ihn auch in Briefen mit einzelnen Gegnern fortketzte, in der Öffentlichkeit einen Abschluß. Teilen wir auch keineswegs Lessings Hoffnung auf ein neues ewiges Evangelium, das er von der weiteren Entwicklung des Menschengeschlechtes erwartete, so verkennen wir doch nicht Lessings Geschick, mit dem er, alle Mittel seiner glänzenden Sprache und scharfen Dialektik, seines positiven und spekulativen Wissens entfaltend, witzig, satirisch, sophistisch und siegesgewiß seinen Gegner zu Boden zu ringen sucht.

Der Fragmentenstreit wurde durch einen Erlaß des herzoglichen Ministeriums zum Schweigen gebracht. Lessing aber wollte den Gegnern den Schein des Sieges nicht überlassen und beschloß, zu seiner alten Kanzel zurückzukehren, um den Theologen einen größeren Poß zu spielen als mit zehn Fragmenten. Die Hoffnung, damit die literarische Freiheit sich zu erkaufen und seinen finanziellen Bedrängnissen abzuhelfen, beschleunigte die Vollendung des schon früher entworfenen

Marinelli. Ein Nebenbuhler, und ein begünstigter Nebenbuhler —

Odoardo. Was? ein begünstigter? — Was sagen Sie?

Marinelli. Nicht, als wenn das Gewichte nicht wäre.

Odoardo. Ein begünstigter? von wem? von wem begünstigt?

Marinelli. Das ist gewiß nicht. Das kann nicht seyn. Dem widerspreche ich, hoch Herr. — Aber bei dem allem, quäntiger Herr, — denn das gewöhnlichste Vorurtheil richtet sich auf der Lage der Dorsichtigkeit so wird als möglich bei dem allem wird man doch nicht umhin können, die schon Ungleichheit darüber zu bemerken.

Der König. Ja wohl; allerdings.

Marinelli. Und was anderes? wo kann das anders geschehen, als in Quasfalle?

Der König. Da haben Sie Recht, Marinelli; da haben Sie Recht. — Ja so: das ist es. ändert die Sache, lieber Galotti. Nicht wahr? Die schon selbst —

Odoardo. O ja, ich ja — Ich ja, und ich ja. — Gott! Gott!

Der König. Was ist Ihnen? was haben Sie mit sich?

Odoardo. Das ist es nicht vornehmlich, was ich da sage. Das ärgert mich; nichts nicht. — Nun ja; Sie soll wieder nach Quasfalle. Ich will Sie wieder zu ihrer Mutter bringen; und bis die strengste Unternehmung Sie frey gesprochen, will ich selbst aus Quasfalle nicht weichen. Denn was auch, — mit einem bitteren Lachen (was weiß, ob die Dorsichtigkeit mich auch wichtig finden, mich zu bemerken.

Marinelli. Das möglich! Ja Galotti fallen Sie die Dorsichtigkeit lieber zu viel, als zu wenig. — Das fürchte ich schon —

Der König. Was? was fürchten Sie?

Marinelli. Man würde vor der Hand nicht erwarten können, daß Mutter in Tochter sich sprengen.

Odoardo. Sie nicht sprengen?

Marinelli. Man würde gewöhnlich seyn, Mutter in Tochter zu kommen.

Odoardo. Mutter und Tochter zu kommen?

Marinelli. Mutter und Tochter und Vater. Die Form des Verfalls erfordert diese Vorsichtigkeit. Und es thut mir leid, quäntiger Herr, daß ich mich gezwungen sehe, daß auch die selbige Vorsicht anzubringen, notwendig finden in einer bestimmten Unternehmung zu bringen.

Odoardo





Übel, an sich aber weder „gut“ noch „heilig“ seien, hat sie den Glauben und das Vertrauen untergraben, das religiöse wie das politische Leben im Grunde erschüttert.

Lessing war sich übrigens aus eigener Erfahrung klar, daß menschliche Kraft allein nicht ausreicht, den selbstsüchtigen Willen immer in die Bahn des Guten zu lenken. Das Schwerste hat Nathan erduldet und leidenschaftlich bäumte sich sein Eigenwille gegen das über ihn Verhängte auf. „Und doch ist Gott. Doch war auch Gottes Ratschluß das!“ Diese Erkenntnis, die Gottergebenheit, vollzieht in ihm die Umwandlung und gibt seinem Leben die Richtung. Die „innigste Ergebenheit in Gott“, der Glaube an eine Vorsehung bildet neben dem ethischen das wichtigste Problem im Drama. Dieser Gottesbegriff aber ist, obgleich er zuweilen dem christlichen sich nähert, ein verschwommener, unter Einwirkung des Pietismus und durch Verschmelzung Leibnizischer und Spinozistischer Ideen entstanden. Da erscheint Gott bald als ein Gott der Liebe, dann wieder als die alles durchdringende, erfüllende Weltkraft, und so fest Nathan von dem Glauben an ein unmittelbares Eingreifen Gottes in das Leben der Menschen überzeugt ist, so entschieden verwirft er den Wunderglauben. Nicht im übernatürlichen, sondern in dem unbezweifelhaft zweckvollen Zusammenhang des Lebens verehrt er das Wirken einer höheren Macht, die über allen Begebenheiten und Handlungen der Menschen steht, um sie zu einem bestimmten, von niemand geahnten Ziele zu lenken. Verkörpert erscheint dieses Walten der Vorsehung in jenem Kreise aufgeklärter, edler, freier Menschen, der in dem orientalischen Fürstenhause um den weisen Nathan sich geschlossen hat. Dieser Bund soll nur das Vorbild und Sinnbild jenes Bundes sein, zu dem sich einmal die Menschheit, losgelöst von allen Vorurteilen der positiven Religionen, in „Aufklärung und Reinigkeit“ vereinigen würde.

Es sind die geistigen Kämpfe aus des Dichters Zeit, die im „Nathan“ sich abspielen, hier aber in das Zeitalter der Kreuzzüge verlegt sind, obgleich damals ein religiöser Kosmopolitismus am allerwenigsten möglich gewesen wäre. Lessing sah die Kreuzzüge nur in dem Lichte der Aufklärung und beurteilte sie nach den Darstellungen Marins, seines Hauptgewährsmannes, Voltaires und Bohadins, die alle von ihnen ein Bild entwerfen, das in den schreiendsten Farben den aller Menschlichkeit hohnsprechenden Fanatismus des Christentums brandmarkt, in dem Patriarchen von Jerusalem ein Scheusal, in Saladin aber das Ideal eines Fürsten und Menschen darstellt. So lieferte die tendenziös gefärbte Geschichte dem Dichter erwünschte Waffen, um den Kampf für die Vernunftreligion gegen die positiven Religionen zu führen. Deren Befenner von einer noch religiös gebundenen und von selbstsüchtigen Motiven getriebenen zu einer völlig freien, in sich abgeklärten Sittlichkeit, zu einer Religion allgemeiner Gottesfurcht und Humanität emporzuheben, bildet die Aufgabe Nathans. In ihm hat der Dichter sein Ideal, die Ideen der Aufklärung verkörpert. Reinste Humanität aus tiefster Religiosität und reicher Lebenserfahrung, Ergebenheit in Gott, die frei ist von jedem weltfremden oder weltflüchtigen Quietismus, Bezwingung des selbstsüchtigen Willens, werktätige Liebe, Weltflugheit, Weisheit, die alle Vorurteile der Konfessionen überragt, Heimatliebe und Uneigennützigkeit bilden Nathans Wesen. Der Dichter schmiedt ihn mit einem Kranz von Tugenden, den er nur im Garten des Christentums zu pflanzen vermochte, und doch läßt er ihn ernst und sanft, aber nachdrücklich und beständig gegen jede geoffenbarte Religion predigen.

Zur geistesfreien und toleranten Humanität Nathans und seines Kreises vermögen sich weder die „böse und gute Taja“ noch der Patriarch zu erheben, von denen jene den zwar beschränkten und täppischen, aber doch selbstlosen und gut gemeinten, dieser den gewissenlosen und blutdürstigen religiösen Fanatismus uns darstellt. Taja, erinnernd an die komische Alte der Nährkomödie, ist in ihren religiösen Vorstellungen unklar und unweil, sogar noch von dem durch die Aufklärung verpönten Wunderglauben besangenen, denn „ach! die arme Frau ist eine Christin“, „ist eine von den Schwärmerinnen, die den allgemeinen, einzig wahren Weg nach Gott zu wissen wähnen und sich gedrungen fühlen, einen jeden, der dieses Weges verfehlt, darauf zu lenken.“ Lieblos, herzlos, für jede menschliche Empfindung unempfindlich, in allem das Gegenteil von Saladin ist der Patriarch von Jerusalem; er will nur besitzen, genießen, herrschen, und die Mittel dazu gibt ihm seine positive, angeblich geoffenbarte Religion. In ihm wollte ja der Dichter zeigen, zu welcher furchtbarer Macht eine auf fester kirchlicher Ordnung ruhende Glaubensherrschaft werden könnte. Manche Züge zu dem Bilde des Scheusals entlieh Lessing der Darstellung Marins, andere dem Wesen Goezens, im allgemeinen hat er es nach seiner eigenen, dem Zwecke des Dramas dienlichen Idee entworfen. Und dieser war, zu zeigen, daß der „Ring“ der Christen keine größere Kraft habe als die anderen Ringe und daß „nicht dieser Weg allein uns richtig führe“. Damit stimmt überein, was Lessing an seinen Bruder Karl, seinen späteren Biographen und Herausgeber seiner Werke, am 18. April 1779 schrieb: „Es kann wohl sein, daß mein Nathan im ganzen wenig Wirkung tun würde, wenn er auf das Theater käme, welches wohl nie geschehen wird. Genug, wenn er sich mit Interesse nur liest, und unter tausend Lesern nur einer daraus an der Evidenz und Allgemeinheit seiner Religion zweifeln lernt.“ Wir erkennen aus diesen Worten den Sohn der Aufklärung, die er zunächst gegen den orthodoxen Protestantismus, dann aber auch gegen den Katholizismus zu verteidigen sucht. Von dieser Abicht geleitet, wird er dem positiven, geoffenbarten, dogmatischen Christentum, das er in anderen Schriften weit über alle anderen Religionen erhebt, in seinem Drama durch die ungleiche Verteilung von Licht und Schatten ungerecht. In dem fanatischen Islam und im Judentum ist alles Licht, im Christentum alles dunkel; die Nichtchristen erheben sich in ihren pietätvoll festgehaltenen Religionen geraden Weges zur Humanität, der christliche Ordensritter kann es lediglich nur im Bruche mit seiner Religion, von der ihm nichts bleibt als der angebrannte Mantel und das Rote Kreuz. Und doch konnte der Klosterbruder nicht mit Unrecht dem „edlen, hilfreichen und guten“ Nathan die Worte zurufen: „Nathan, ihr seid ein Christ! Bei Gott, ihr seid ein Christ. Ein besserer Christ war nie!“ Denn Nathans erhabene sittliche Größe, insbesondere seine hochberzige Feindesliebe ist nicht dem Boden des Judentums ent wachsen, sondern der Re-

ligion Jesu Christi, der, wie selbst Reimarus bewundernd hervorhebt, zuerst die Feindesliebe gelehrt hat. In dieser Beziehung konnte Mendelssohn sagen, Nathan gereiche dem Christentum zur wahren Ehre, und Geibel fragen: „War es sich Lessing bewußt, als er Nathan uns malte, den Juden, daß er ihn nur aus dem Schatz christlicher Bildung erschuf?“ Wenn daher Nathan jenes Lob des Klosterbruders mit den Worten zurückweist: „Wohl uns! Denn was mich Euch zum Christen macht, das macht euch mir zum Juden“, so verkennt er seine Abhängigkeit vom Christentum. Längst schon hatte zu Lessings Zeit das Christentum den in der Parabel für die Echtheit des Ringes verlangten Beweis, die sittliche Bewährung, im Laufe der Geschichte als die Mutter unseres kulturellen Lebens geliefert. Doch Nathan-Lessing vertritt die einseitige Richtung des Rationalismus, allen Glaubensgehalt verlassend und nur die sittliche Aufklärung gelten zu lassen. „Humane Tugend ohne jede Schranke der Religion und Abstammung ist aber,“ wie E. Schmidt bemerkt, „nur ein schönes Luftgebäude.“

Die Aufnahme des Dramas war geteilt. Die auf dem Boden des positiven Christentums stehenden Kritiker ärgerten sich, andere wie Mendelssohn, Voß, Herder, Friedrich Heinrich Jacobi waren des Lobes voll und Goethe wünschte, die Ringerzählung möge „das deutsche Publikum auf ewige Zeiten erinnern“, daß es vor die Bühne nicht nur berufen wird, „um zu schauen, sondern auch um zu hören und zu vernehmen.“ Schiller, der in seinem „Don Carlos“ ein Gegenstück zum „Nathan“ schuf und diesen für die Weimarer Bühne bearbeitete, preist zwar Nathans Lehren, lehnt aber das Drama wegen der dichterischen Gestaltung des Stoffes als Kunstwerk ab. Von Lessing nach dem Vorgange Voltaires (Les Guèbres) als „dramatisches Gedicht“ bezeichnet, darf es nicht mit dem Maßstabe strenger dramatischer Technik gemessen werden. Beurteilen wir aber den „Nathan“ als ein philosophisches Lehrgedicht, das nur in die dramatische Form gekleidet ist, so müssen wir den Fortschritt bewundern, den dieses seit den ersten Nachahmungen Popscher Lehrgedichte gemacht hat. Von der belehrenden Absicht wurde Lessing zu einer idealischeren Behandlung des „Nathan“ und mit ihr zum Gebrauche des Verses getrieben, der unter dem Einfluß des Realismus des bürgerlichen Dramas zuerst in Trauerpielen, dann auch im Lustspiele der Prosa hatte weichen müssen. Lessing wählte, vielleicht angeregt durch Herder, statt des üblichen Alexandriners fünffüßige reimlose Jamben (Blankverse), deren sich nach unbedeutenden Versuchen des sechzehnten Jahrhunderts schon Joh. E. Schlegel, Wieland („Johanna Gray“ 1758), Bräve und Lessing selbst in einigen dramatischen Entwürfen seiner Jugendzeit bedient hatte. Aber die Art, in der Lessing den Blankvers behandelt, hat nichts vom Kothurnschritt; der Bau nähert sich vielmehr dem Tone der feinen gesellschaftlichen Unterhaltung, um die sich der Rhythmus des Verses nur wie ein dünnes und lockeres Gewand legt. Die Rücksicht auf Versfüllung macht die Darstellung, entgegen der sonstigen Vorliebe Lessings für epigrammatische Kürze, oft nicht nur behaglich, sondern sogar breit, sowohl in der Ausführung ganzer Szenen als auch im einzelnen Ausdruck. Unter dem Eindrucke des „Nathan“ hat später Schiller den „Don Carlos“ in Blankversen geschrieben, sonst aber blieb Lessings Beispiel zunächst ohne Wirkung und Goethe mußte diese Versform für die Umarbeitung der „Iphigenie“ fast neu sich aneignen.

Was Lessing am Schlusse des „Nathan“ symbolisch darstellte, die Vereinigung der Menschheit zu einer über die positiven Religionen sich erhebenden Vernunftreligion, bildete auch das Ziel seiner Schrift „Über die Erziehung des Menschengeschlechtes“ (1780). Die Leugnung der religiösen Autorität zieht aber auch die der bürgerlichen nach sich; fällt die positive Religion, um der Naturreligion, d. h. der individuellen Vernunftkenntnis Platz zu machen, so muß auch die bürgerliche Gesellschaft langsam aufgelöst werden, um jeden einzelnen zum Vollbesitz seiner Freiheit und Menschlichkeit gelangen zu lassen. Tatsächlich bezeichnet es Lessing in Ernst und Falk, zwei Gespräche für Freymäurer (1778) als Zweck der Freimaurerei, alle bestehenden Verhältnisse umzustößen oder langsam zu unterwühlen und dadurch die Vereinigung der gesamten Menschheit auf der Grundlage reiner Menschlichkeit ohne Staat und Kirche, ohne Eigentum und Standesunterschied, ohne nationale und politische Grenzen herbeizuführen. Das Herbe des Gedankens eines gewalttätigen Umsturzes schwächt Lessing in zwei weiteren Gesprächen für Freymäurer ab (1780), indem er es als deren Aufgabe bezeichnet, die Bürger nur langsam auf die Übel des Staates aufmerksam zu machen; sie „sollen diese Empfindung in dem Menschen

nur von weitem veranlassen, ihr Aufkeimen begünstigen, ihre Pflanzen versehen, bejäten, beblatten.“ Lessing, der 1751 in den „Geheimnissen“ die Außerlichkeiten des Freimaurerordens verspottet hatte, war 20 Jahre später selbst in Hamburg der Loge zu „den drei goldenen Rosen“ beigetreten.

Die „Gespräche“ waren Lessings letzte Schrift. Geistige Überanstrengung, der Tod seiner Frau, die theologischen Streitigkeiten haben seine Kräfte erschüttert; am 15. Februar 1781 ist er bei einem Besuche in Braunschweig gestorben. Erst seitdem sein Bruder und Biograph Karl Lessing die Sammlung von Gotthold Ephraims Briefen und Schriften erschloß, war es möglich, einen vollen Einblick in den Reichtum von dessen rastloser und vielseitiger Schaffenskraft zu gewinnen. Wie in allen Schriften erscheint Lessing auch in seinen Briefen, die nur selten eine Privatangelegenheit behandeln und einen Hauptteil seiner Werke bilden, in seiner Eigenart, frei von Phrase, klar und deutlich in der Sprache, voll Natürlichkeit bei aller Logik im Aufbau. Mögen auch manche seiner Anschauungen über die Kunst und das Drama heute nicht mehr gebilligt werden, so galt er doch lange in der Ästhetik, Kritik und Dramatik als Orakel und in ruheloser Zweifelsucht und in stetem Forschen nach der vermeintlich unerreichbaren Wahrheit suchte man Ruhe und der Menschheit höchstes Glück in dem Traume jener zukünftigen, über alle Konfession und Rationalität erhabenen reinen Menschlichkeit, wo die Menschheit die Beweggründe zum sittlichen Handeln nicht mehr von ihren religiösen Vorstellungen, aus der Lehre von der Unsterblichkeit, empfangen, sondern das Gute rein um dessen Guten willen tun werde.

Unmittelbare Schüler hat Lessing nicht gehabt, da seine Persönlichkeit, deren Widerspiegelung seinen Werken erst ihren vollen Wert gibt, sich nicht nachahmen ließ. Vergeblich versuchte Nicolai, sich als Erben seiner kritischen Tätigkeit darzustellen; mehr geistesverwandt, nach der religiös-philosophischen Seite hin, waren M. Mendelssohn und Th. Abbt. Wie diese beiden suchten auch Engel und Garve dem Verlangen der gebildeten Kreise durch populär-wissenschaftliche Schriften über philosophische Fragen entgegenzukommen. Johann Jakob Engel (geb. 1741 zu Rarhim in Mecklenburg, gest. daselbst 1802) wußte, ohne eigentlich Dichter sein zu wollen, seinem schriftstellerischen Schaffen die ästhetische Färbung zwischen Dichterischem und Ästhetischem zu geben. Nicht hervorragend durch seine Dramen, fand er als Professor am Joachimsthalischen Gymnasium in Berlin den Beifall der Leser mit der Sammlung philosophischer Abhandlungen, die unter dem Titel *Der Philosoph für die Welt* erschien (1775—1800), auch Beiträge von M. Mendelssohn, Garve und dem Hallenser Professor Eberhard enthielt und in der mannigfaltigsten Form von Briefen, Gesprächen, kleinen Erzählungen und Charakteristiken philosophische Bildung im Sinne der Aufklärung zu verbreiten suchte. Mit den *Ideen zu einer Mimik* (1782), die eine Zeitlang großen Ansehens sich erfreuten, erwarb er sich die Stelle eines Oberdirektors am Berliner Nationaltheater und mit dem durch psychologische Detailmalerei ausgezeichneten Familienromane *Herr Lorenz Stark* (1795) drang er in die weitesten Kreise.

Über Engels künstlerisches Gefühl äußerten sich Goethe und Schiller in ihrem Briefwechsel ebenso ungünstig als über das des Breslanners Christian Garve (1742—1798), der sich sonst ihrer Wertschätzung erfreute und neben Mendelssohn als der bedeutendste Vertreter der populären Philosophie angesehen wurde. Aber weder tief noch schöpferisch in seinem Denken, brauchte er nach seinem eigenen Geständnisse zu allen seinen Ideen Veranlassungen, die sich ihm durch die Gedanken anderer darbieten, weshalb er dem auch seine schriftstellerische Tätigkeit als ein Kommentieren bezeichnete. Übrigens wirkte er als Kritiker und Übersetzer nicht minder anregend und fördernd auf andere ein, wie durch seine Versuche über verschiedene Gegenstände aus der Moral, der Literatur und dem geselligen Leben und durch zahlreiche andere Abhandlungen. Diesen Einfluß erfuhr auch der Dramatiker und Ästhetiker Schiller und, angeregt durch Garves Übersetzungen, unternahm es Lessing, Herder und Kant, die Ahnungen der Engländer zu abschließender Klarheit zu bringen. Vor der Umwälzung aber, die durch Kants kritische Philosophie in allen Wissenschaften hervorgerufen wurde, empfand Garve ein unbehagliches Gefühl; verleugnen ja doch seine physiologisch-moralischen Schriften nirgends den Einfluß seines Lehrers Gellert. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß der „edle Leidende“ durch sein feinfühliges Urteil über Shakespeares Hamlet zu dessen tieferer Würdigung mitgewirkt und durch die Beschäftigung mit politischen und wirtschaftlichen Fragen zum Nachdenken über das Vaterland und über bürgerliche Verhältnisse in weiten Kreisen angeregt hat. Dadurch gewann er für seine Zeit, die von den Forderungen und Interessen des öffentlichen Lebens sich abwandte, eine ähnliche Bedeutung wie Möser, Schlözer und der württembergische Publizist Wechherlin.

Von diesen ist der liebenswürdige *Justus Möser* (geb. 1729 zu Osnabrück, gest. 1794) auch heute noch nicht vergessen. Weltklugheit und praktischer Sinn in Verbindung mit einem fleckenlosen Charakter haben dem Advokaten Möser einen großen Wirkungskreis eröffnet und das seltsame Staatswesen des Bistums Osnabrück war dazu angetan, seine Eigenschaften zu entwickeln und auf die Probe zu stellen. Durch die Eindrücke und Anschauungen, die er während eines längeren Aufenthaltes in London gewann, wurde sein für alles Große empfänglicher Geist ge-

hoben und gefördert, die Liebe und Anhänglichkeit aber, mit der er an seiner Heimat hing, nicht verwischt. In ihren Dienst stellte er auch seine schriftstellerische Tätigkeit; es waren die praktischen, volkstümlichen und vor allem die nationalen Tendenzen, die ihn dabei leiteten und ihm einen unvergänglichen Ruhm in der Geschichte seines Volkes und seiner Literatur erwarben. Die Aufklärung des Volkes, die Veredlung und Beglückung der Menschheit, Besserung der politischen und sozialen Verhältnisse anstrebbend, will er dieses Ziel im Gegensatz zu den kosmopolitischen und humanitären Neigungen der meisten Aufklärer durch eine naturgemäße nationale Entwicklung, nicht durch einen Bruch mit der Vergangenheit erreicht sehen. Schon die Wahl des Arminius für sein freilich mißglücktes Drama zeigt seine Vorliebe für die vaterländische Vorzeit, und die Vergleichung, die er in der Vorrede zwischen den Berichten des Tacitus und den niedersächsischen Bauern seiner Zeit anstellt, verrät den historischen Sinn, mit dem er die Rechte, Gewohnheiten, Sitten, nationalökonomische, geschichtliche und sprachliche Zustände Westfalens bis in die älteste Zeit zurück zu verfolgen pflegte. So schrieb er, unterstützt von einer scharfen Beobachtungsgabe und der Kunst volkstümlicher Darstellung, von 1766 an für die Osnabrückischen „Intelligenzblätter“ eine Reihe kleiner Aufsätze, die von seiner Tochter, Frau von Voigts, als Patriotische Phantasien zusammengestellt wurden (1774) und Goethes Bewunderung erregten. Voltaires und Rousseaus Ideen lehnte Möser ab und gegen Friedrichs II. Literaturbrief veröffentlichte er seine Gedanken über die „Nationalerziehung der alten Deutschen“. Nach seiner Anschauung sollte die vervollkommnung der deutschen Literatur aus dem deutschen Nationalcharakter heraus und nicht auf fremder Grundlage sich vollziehen. Daher erblickte das junge Dichtergeschlecht in seinem Drange nach Ursprünglichkeit in Möser einen seiner Führer und die Gelehrten einen Begründer der deutschen Altertumswissenschaft. In der Tat beginnt mit Möser's Osnabrückischer Geschichte (1765) ein neuer Abschnitt in der Erforschung des Altertums, und mag auch vieles von dem, was er in der Einleitung über die ältesten Zustände des niedersächsischen Volkes meldet, heute überwunden sein, so muß das Werk doch zu jenen gezählt werden, die für die älteste deutsche und Provinzialgeschichte den Grund gelegt haben.

Um eine Heilung der verschiedenen Schäden in Staat und Gesellschaft zu finden, verwertete auch der Württemberger August Ludwig Schlözer (1735—1809) die Ergebnisse seiner ausgedehnten historischen Studien. Hatten die Robinsonaden in dem Kinde die Abenteuer- und Reise- lust geweckt, so erhielt diese ein bestimmtes Ziel durch die Vorlesungen des gelehrten Göttinger Orientalisten Johann David Michaelis, der seinen Hörern zum gründlichen Verständnis der Bibel Reisen nach Syrien und Arabien empfahl. Schlözer rüstete sich dafür mit den notwendigen Vorkenntnissen, mußte aber den Plan wegen Geldmangels fallen lassen und ging nach Schweden, das er später mit Rußland vertauschte, bis er 1769 als Professor nach Göttingen berufen wurde. Begabt mit eindringendem Scharfsinn, natürlichem Freimut und scharf ausgeprägtem Rechtsgefühl, hat er durch den Hinweis auf die kulturgeschichtlichen Zusammenhänge eine geistvollere und lebendigere Behandlung der Weltgeschichte angebahnt und die Geschichte wieder in ihre natürliche Verbindung mit den politischen Wissenschaften und dem Leben gesetzt. In das Leben der Gegenwart griff er ein mit seinem Briefwechsel, meist historischen und politischen Inhalts (10 Bände, Göttingen 1776—1782) und seiner Fortsetzung in den Staatsanzeigen (1782—1793), zwei gefürchteten und weit verbreiteten Zeitschriften, durch die er im Geiste der Aufklärung das politische Leben zu wecken suchte. Da predigt er Menschenrechte, aber auch Menschenpflichten, deckt alle Übel im öffentlichen Leben auf, vergißt jedoch über allem Kosmopolitismus und aller Humanität nicht, daß er ein Deutscher sei. Ein anderer Württemberger, Friedrich Karl von Moser, dessen Vater vom Herzog wider alles Recht fünf Jahre in Kerkerhaft gehalten wurde, erinnert in der Schrift Der Herr und der Diener (1759) mit „patriotischer Freyheit“ die Fürsten und ihre Beamten an die Pflichten gegen das Volk und den Staat und beklagt in dem Büchlein Von dem deutschen Nationalgeist die „nichtswürdige Streiterei“ unter den deutschen Stämmen.

### 3. Wieland und seine Nachahmer. Die Aufklärung in Osterreich.

Noch stand Klopstock auf der Höhe seines Schaffens und strebte Lessings poetische und kritische Tätigkeit ihrem Höhepunkte zu, als der dritte Dichter, an den sich die völlige Umwandlung unserer Literatur knüpft, mit den ersten Werken hervortrat, die das Streben nach Selbstständigkeit verraten und bereits den Gegensatz erkennen lassen, in den er zu Klopstock in der Folgezeit treten sollte. Klopstock war Pietist, der christlichen Religion ergeben und schwärmte in höheren Sphären, Wieland trotz seiner jugendlichen Schwärmerei ganz Weltkind, ganz sinnlich und von der heiteren französischen Lebensauffassung befriedigt. Klopstock hatte den Willen, original und deutsch zu sein, Wieland im Grunde von der Natur höher begabt und unvergleichlich höher stehend in Studium und Kunstfleiß, hatte nicht einmal den Willen dazu; er ist Weltbürger und in sprechender Weise spiegelt sich in ihm zugleich Fähigkeit und Unselbstständigkeit ab als Bild des damaligen Deutschen. Beide aber waren gelehrte Dichter; Wielands Erzählungen bedürfen ebenso der Anmerkungen wie Klopstocks Oden; beide schöpfen aus literarischen Quellen, stehen nicht unvermittelt der Natur gegenüber und sind darum nicht wahre Originale; dann aber vertrauten beide nicht der Poesie selbst, sondern rufen fremde Mächte zu Hilfe: Klopstock das religiöse und nationale Interesse, Wieland die sinnliche Regung. Dieser wählte sich als Vorbilder die modernen Franzosen, deren Einfluß die höheren Schichten der Gesellschaft beherrschte, und die späteren Griechen, Klopstock hatte sich den Engländern und älteren Griechen zugewandt, und wenn schon beide denselben Mustern folgen, macht sich doch wieder ein Unterschied geltend; so schlossen sich beide an Horaz an, aber Wieland folgte dem Satiriker, Klopstock dem Oden-dichter, und von den Engländern haben auf Klopstock nur jene eingewirkt, die die ernstesten Seiten des Lebens vertraten, auf den Sänger des heiteren Lebensgenusses aber jene, die sich in England selbst gegen Young, Milton und Richardson auflehnten. Und wie in allen Stücken Wieland das Widerspiel von Klopstock ist, so sind auch die Kreise verschieden, auf die die beiden Dichter wirkten. Alle, die von Klopstocks neuer Richtung nicht angezogen wurden, fielen Wieland zu, der es verstand, das durch Hofmanswaldaus Dichtungen dargestellte Alte durch eine neue Art der Behandlung wieder schwachhaft zu machen und so die an französische Poesie gewohnten Leser wieder für die deutsche zu gewinnen. Daher hatte Wieland die Weltmänner und Leute von Lebenserfahrung für sich, Klopstock die für seine Ideale sich begeisternde Jugend und die Gelehrten; seine Wirkung erstreckte sich zunächst auf Norddeutschland, Wieland fand seinen Anhang in allen deutschen Landen, insbesondere dort, wo die französische Sitte tonangebend war.

In dem Gegensatz zu Klopstock, als Ergänzung zu dessen Einseitigkeit, liegt Wielands Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Literatur. Durch Klopstock kam die Empfindung in der Poesie wieder zu ihrem Rechte, aber sie wurde zur Empfindlichkeit und verlor durch die Freude an den düsteren Farben die Fühlung mit der Wirklichkeit. Wieland schlägt neben den ernstesten und empfindsamsten Tönen auch heitere an und stellt mit lächelnder Ironie dem seraphischen Menschen den genußfrohen gegenüber, der im Augenblicke der Entscheidung aller Erhabenheit vergißt und der Sinnlichkeit unterliegt. Denn jene dem wahren Dichter obliegende Vermittlung zwischen der sinnlichen und der geistigen Welt konnte Wieland nicht gelingen, weil er die Verteidigung des Sinnlichen in einer Weise führt, daß es notwendig über das Geistige und Sittliche triumphieren muß. Freilich hat auch er einmal in der Richtung des Geistes auf die übersinnliche Welt Macht und Befriedigung gesucht, aber nicht gefunden. Natur und Leben zeigten ihm in dem mäßigen und verfeinerten Gebrauche der Lebensgüter, in deren Mitte er selbst stand, eine ganz andere Befriedigung, das wahre, durch keine Unruhe der Seele getrübe Glück. Die Gegenständigkeit aber, die Wieland der Übersinnlichkeit Klopstocks gegenüberstellte und als Philosophie der Grazien pries, erhielt unter seinen Händen eine stark sinnliche Färbung und die grazios vorgetragenen Schilderungen aufgeregter Sinnlichkeit, zu denen sich nicht selten auch Lüsterheit gesellte, vergiften gar oft seine Poesie. Wielands behagliche Glückseligkeitslehre und selbstgenügsame Lebensweisheit konnte dem Geschmache der sogenannten gebildeten Gesellschaft in jener Zeit ent-

sprechen, nimmer aber die Menschen ihrem höchsten Ziele zuführen und noch nie ist es Sache der Großen in der Literatur gewesen, eine frivole Zeitströmung zu fördern. Klopstocks auf das Erhabene gerichteter Sinn hat uns das religiöse Epos und die hohe Ode geschenkt; Wielands Muse beschränkt sich fast nur auf das Gebiet der erzählenden Dichtung, aber hier entfaltet sie eine große Mannigfaltigkeit; sie pflegt die ernste und heitere Erzählung, bildet die epische Prosa und den zwanglosen Plauderstil im epischen Gedichte aus. Die neuere deutsche Dichtersprache, die Klopstock zum Schöpfer hat und ihm Würde, Feierlichkeit und Kraft verdankt, erhielt durch Wieland Biegsamkeit und Geschmeidigkeit, die Darstellung Anmut und Beweglichkeit, und während jener nur eine versifizierte Dichtersprache kennt, hat dieser vom Anfang an Poesie und Prosa gleichmäßig betont. Hatte Klopstock sich nur auf die Nachahmung der antiken Versmaße beschränkt und im Einklange damit den Reim abgelehnt, so kehrt Wieland bald zu ihm zurück, nimmt sich neben den Versformen der Alten auch romanische zum Muster und wirkt für deren Einführung in die deutsche Poesie.

Während Klopstock an seinem Lebenswerke bis in das späte Alter arbeitete und die einmal eingeschlagene erhabene Richtung seines poetischen Schaffens auch dann noch festhielt, als ihm niemand mehr Interesse entgegenbrachte, durchlief und begleitete der bewegliche Schwabe Wieland die ganze geistige Entwicklung seiner Periode von Klopstock bis zur Romantik und zur deutschen Erhebung von 1813 mit großer Verwandlungs- und Anpassungsfähigkeit. Die Wandlungsfähigkeit in seinen Lebensanschauungen war auch auf seine poetische Kunst übergegangen; aber gerade seine Proteusnatur mißfiel schon vielen seiner Zeitgenossen und die Nachwirkungen seiner Kunst verschlimmerten das Urteil über den Dichter, der die Poesie nicht wie Klopstock als ein priesterliches Amt übte, sondern in ihr nur eine Art von „Amusement“ und ein gefälliges, anmutiges Spiel erblickte. Wer aber nur der Unterhaltung seiner Zeit dient, wenn auch noch so liebenswürdig und geistreich, um den pflegen sich spätere Zeiten nicht mehr viel zu kümmern. So hat sich die Nachwelt Wielands zwar dankbar seiner Neuerungen auf dem Gebiete der äußeren Form bemächtigt, aber seine Schriften, einer großen sittlichen Weltanschauung wie der Töne gewaltiger Leidenschaften und erschütternder Tragik entbehrend, wirkten nur wenig über ihre Zeit hinaus. Dazu trug noch anderes bei; so stellt seine oft in behaglicher Breite zerfließende Darstellung die Geduld der Leser unserer Zeit auf eine harte Probe; die Anspielungen auf Zeitereignisse machen seine Romane oft schwer verständlich, der belehrende Ton des Dichters an Stellen, an denen wir eine Charakteristik der Personen durch Wort und Tat erwarten, langweilt und schon gar nicht gefällt uns, daß der Dichter fast nie das wirkliche Leben und heimatliche Verhältnisse schildert, sondern zur Erregung seiner Phantasie der griechischen, orientalischen und antiken Verkleidungen bedarf.

Bahnbrechend wie die beiden anderen Vorläufer war der Sänger der sinnlichen Schönheit nicht; dazu fehlte ihm die starke Persönlichkeit und das hinreißende Gefühlsleben Klopstocks wie die Charaktergröße und Selbstzucht Lessings; aber, über eine flüssigere und vielseitigere Begabung als beide verfügend, wurde er, nachdem er sein dichterisches Selbst wieder gefunden hatte, unter dem Einflusse der englischen und französischen Aufklärungsschriftsteller zum Dichter einer geistigen Strömung, der poetische Anwalt der mannigfaltigen Regungen und vor allem der „liebenswürdigen Schwächen des menschlichen Herzens“. Ungeschmälert bleibt ihm das Verdienst der Erweiterung und Kräftigung des dichterischen Ideals der Deutschen; denn er hat ihnen, hierin ein Vorläufer der Romantik, nicht bloß die ritterliche und orientalische Märchenwelt wieder erschlossen, sondern auch als erster einen großen Teil von Shakespeares Werken übersetzt und mehrere antike Autoren durch gelungene Übersetzungen zugänglich gemacht. Das deutsche Schauspiel erhielt erst durch ihn einen ernsten Inhalt und eine würdige Form; durch die Ausgabe einer weit verbreiteten Zeitschrift förderte er die literarischen und geistigen Interessen in weiten Kreisen und er war der einzige politische Schriftsteller unserer klassischen Literatur, der den Zeitereignissen mit klarem Blicke folgte. Erst als der Epiker Wieland zu dem Lyriker Klopstock und

zu dem Dramatiker und Kritiker Lessing trat, hatte die Literatur jener Zeit ihre volle Ausgestaltung erfahren.

Christoph Martin Wieland wurde am 5. September 1733 zu Oberholzheim, einem zum Gebiete der ehemaligen kleinen Reichsstadt Wiberach in Oberschwaben gehörigen Dorfe, geboren. Vom Vater, einem protestantischen Pfarrer, der in Halle als Schüler Franckes den pietistischen Mystizismus eingefogen hatte, erbte der Sohn die Neigung zum Pietismus, der in ihm frühzeitig ein stärkeres Gefühlsleben und eine gewisse Schwärmerei weckte, die mit der Naturanlage im Widerspruch stand. Den ersten Unterricht erhielt Wieland durch den Vater und in der Stadtschule von Wiberach, wohin jener 1736 übersiedelte. Von 1747 bis 1749 besuchte Wieland die Schule zu Kloster Bergen bei Magdeburg, eine Art Vorbereitungsschule für die Universität, und erfuhr hier in noch stärkerem Grade die Einflüsse der pietistischen Richtung, aus der jene Anstalt hervorgegangen war. Gleichwohl las er neben den lateinischen Klassikern, den Gedichten Brockes', Hallers und der Messiade Klopstocks auch Wolff, Bayle, Fontenelle, d'Argens und Voltaire und bald machte sich die Wirkung dieser aufklärerischen Schriften in dem fünfzehnjährigen Knaben geltend. Er begann nichts ohne Prüfung zu glauben und schließlich an allem, selbst an dem Dasein Gottes zu zweifeln. Ja, er schrieb einen Aufsatz, der auf Leibnizischer Grundlage beweisen sollte, daß die Welt nach den eingeborenen Gesetzen der Bewegung der Atome ohne Gottes Zutun entstanden sein könne, nichtsdestoweniger aber Gott als die Seele der Welt ein persönliches Dasein habe. An die Stelle des Glaubens trat jene reinmenschliche Sittenlehre, in der die Aufklärung das einzig Wesentliche und Bleibende im Christentum zu erblicken pflegte. Sokrates, der Lieblingsheld der Aufklärungsphilosophen, galt auch ihm als das Ideal des tugendhaften Weisen.

Zwischen dem Gymnasium und der Universität verbrachte Wieland einen Winter in Erfurt und einen Sommer im väterlichen Hause in Wiberach. Dort wurde er durch Professor Baumer in Wolffs Philosophie und in die praktische Lebensweisheit eingeführt, und zwar an der Hand eines Buches, das für ihn zu einem Lebensbuche wurde, des „Don Quixote“. Das ironische Element, das die ganze Dichtung durchzieht und sich gegen alles richtet, was die Welt nur von dem eigenen einseitigen Standpunkt aus sieht und von ihm aus zu begreifen wähnt, zog Wieland, der später so gern über die Anschauungen der Menschen spottete, sofort an und von da an gewöhnte er sich, den Sancho Panza ironisch als den wahren Vertreter des Menschengeschlechtes zu betrachten, da dieser den richtigen Einblick in die menschlichen Schicksale und in den Weltlauf gewonnen habe. Diese realistische Weltanschauung wurde wieder durch eine mythische verdrängt, als er in Wiberach zu Sophie von Gutermann, die nach der Lösung ihrer Verlobung mit einem katholischen Arzte dort weilte, in nähere Beziehung trat. Die Liebe zu dieser literarisch hochgebildeten Dame machte den Dichter, wie er selbst sagte, zu einem ganz anderen Menschen: „Aus einem flüchtigen und zerstreuten Kopfe ward ich zärtlich, gefest, edel, ein Freund der Religion und Tugend.“

Die Idylle im Pfarrhause zu Wiberach ging schon im Herbst 1750 zu Ende, da Sophie nach Augsburg zurückkehrte, Wieland die Universität in Tübingen bezog. Statt aber hier mit den Rechtswissenschaften sich zu beschäftigen, widmete er sich vorwiegend den schönen Wissenschaften, las Bayle, Leibniz, Lukrez, den Anti-Lukrez von Polinac und Pops „Lockenraub“, begeisterte sich an Klopstocks Messiade mit einer Liebe, die ihn „keinen Fehler an ihm sehen ließ“, und trat 1751 mit dem in gereimten Alexandrinern geschriebenen Lehrgedichte „Die Natur der Dinge oder die vollkommenste Welt“ vor die Öffentlichkeit. Ein Gespräch mit Sophie über das Thema „Gott ist die Liebe“ hatte die Veranlassung dazu gegeben, Lukrezens gleichnamiges Gedicht mit den Lehren Epikurs war das Vorbild zu diesem antilukrezischen Gedichte, in dem er die bestehende Welt als die beste, durch Gottes Liebe geschaffene und erhaltene Welt hinstellt.

Bald darauf entwickelte er in dem Lobgesang auf die Liebe (1751) seine Glückseligkeitslehre und schildert die Liebe als die Macht, die das Chaos umgestaltet hat und an ihrem Wirken auch in der

Winnau den 31. May 1808.

Es ist eine kleine Feigkeit, meine Anrede an  
 Ihren Freund, daß unser Briefwechsel, zu meinem  
 großen Nachtheil obgleich mea culpa, unterbrochen  
 worden ist. Gleich davon kommt folgende auf auf  
 die Konjunktur des neuen Jahres, dem (wie ich für)  
 ich weiß nicht welcher literarische junge Herr zu Leipzig  
 verbleibe oder Berlin bewiesen haben soll, daß er kein  
 Latein versteht und wenigstens ein so altes Schrift-  
 stück für alt sein müßte übersehen — überdies  
 würden die obigen Worte <sup>von mir</sup> für eine Feigkeit worden seyn,  
 wenn ich die nicht auf des Leipziger Messen Vermuthung  
 hätte und dort weder hören wollte noch zu finden  
 mußte. Nun, da die Alles mit Herrn Kupa so  
 füllende Anwesenheit der Coronna Soldaten mit ihrer gegen-  
 wärtigen Anwesenheit, sehen Sie zwar nicht, wie weitland  
 unser gemeinsamer Louisa <sup>N. N.</sup> Republikanischer Freund zu  
 ihren Füßen, sondern aber Vermuthung Tag der Nacht zu ihrer  
 Füßen, und sehen keine Zeit für unser Feiwe. Auf  
 soll dieses Blatt weiter nicht als Ihnen sagen, daß ich  
 noch leben und daß kein Tag vergeht an dem ich die nicht  
 vermisste und nach Ihnen verlange — und die bitten, aber  
 auch unter der Menge der interessanteren Gegenstände,

Ein Brief von Christoph Martin Wieland.

Nach dem Original im Besitz des Herrn Privatdozenten Dr. Rudolf Wolkán in Wien.

Anfertigungen und Gerichte, in welchen die besten Sachen,  
 Ihnen alle freuet in Wien zu sein ganz zu verzeihen.  
 Schon so Manu runde von den 24ten, d. h. die von —  
 Mr. Goulton berichtet, ist freylich, da sie nicht gar  
 nicht können, um zufrüher zu werden, als wenn sie nicht  
 zu werden. Wie sollte sie nicht unter der Vermuthung  
 Unwissenheit in W. man: die Gorgone Amalia ist Lichte!  
 nicht mehr; Louise G. ist nicht mehr; D'Alton ist nicht mehr;  
 Götze hat sich ins Earlbad <sup>für den ganzen Sommer</sup> (eingeweiht) und, was das  
 bekannteste ist, unsere Großfürstin - Geyzeinoffen nicht  
 morgen nach Petersburg ab. Wenn die seine Exzellenz,  
 wenn sie auf die Gesellschaft unserer einzigen Bibliothekar  
 Valpiero S. Schmidt, der gar auf einen alten 75ger rede-  
 cirt wäre, der nicht blind und taub und in einem so  
 großen Anfall seiner Drey Organe und seiner Gedächtnisse  
 geathen ist, daß er kein französisches Wort mehr schreiben  
 kann, und überdies noch übermorgen mit Tact und Tact nach  
 Petersburg geht: um hier bald zu leben, und in jedem  
 Augenblicke der Zeit d. der Menschen, in welche seine letzten Jahre  
 gefallen sind, soviel möglich das ich beneidende Befehl.  
 zu leben <sup>mit den Dingen</sup> im Flügel zu anticipieren.

Die Frage, wie es meinem Leben in der Welt, in die er  
 sich unvorsichtiger Weise gewagt hat, regnet, kann ich wohl  
 noch zu früh und unermittelbar sein auf den besten, wenn

nij gas niß d'armit frage. Ich habe mich in der Noth  
(weil ich die Arbeit nicht fertig auf Papier gebracht werden  
sollte) schließlich ergriffen, und, ganz ohne zu denken,  
wenn es mir nicht um die Verlegen zu thun wäre,  
so möchte ich unbedingt <sup>14</sup>/<sub>15</sub> die ganze Auflage zu Maier  
haben werden. Ich bin mir sicher bei Conte Francis  
Lectoribus, und mein größter Wunsch bey dem Obst ist,  
dem Verfall Einzel, Herrn, mein Freund, und mir selbst  
nach Möglichkeit günstig zu thun. Jedoch sollte ich, die  
wären, ein Gedanke Wille, Mittel finden ich ein paar  
Thunder zu erhalten, weil ich, nicht in der Manera, das  
erwähnen wären, so viel Gut von meiner Obst ist:  
frucht zu geben, als ich mit über dem Gewinn  
haben fragen können.

Die Fortsetzung lassen ich in der manier langsam ausgeben, nicht  
als ob um einige Ergebnisse erhalten seyn — den ich  
gewünscht mir hätten die angenehmste Umsatz — sondern  
weil ich fortsetzung erhoffen haben, und einige Werte auf den Werten  
haben müssen — übrigens Zufrieden, wann ich im Jahre  
1809 (falls ich es erhalten) den ritten Band des Opus  
und den ersten auf die Werte haben lassen;  
was den ersten, wann ich so gesund bin als ich ist bin, zu  
haben geben soll.

Mich erwarten über dem ersten Band zu erhalten

Wenn Sie mir sagen, daß Sie sich wohl befinden  
und daß Sie Ihr Herz noch zuweilen an Herrn Alth  
findet in fernem Ansehen. (Vale!

Wieland.

N. D. Ich habe, meo nomine, Herrschaft von an. Linné  
an Herrn in Göttingen, Wolf in Berlin und an Sie brief  
Allg. Litterat. Zeitung & Expedition verhandelt lassen: aber  
Lohnen sagt Ihnen das gestimmte Vermögen. Haben  
Sie die Güter mir zu besorgen, wenn es nötig ist, zu  
natürlich für Exemplar für Sie selbst und für  
für Herr D. Reichard wie Herr der Brief. Es wird in  
Eigenschaft überlassen haben.

materiellen Welt überall erkennbar ist. Es sind dies Gedanken, die, den schottischen Philosophen entstammend, auch in Schillers Jugendgedichten wiederkehren. Nirgends aber läßt der Dichter, obgleich er dazu Gelegenheit hatte, die Fülle der Empfindung walten und unterscheidet sich durch diese Mattigkeit und Schwunglosigkeit von Klopstock, an den der sprachliche Ausdruck und der Hexameter erinnern. Durch Klopstock wurde er auf den Arminiusstoff geführt, den er nach Lohensteins Roman, unter Einflechtung persönlicher Züge und Erinnerungen an Vergil, in dem Hexameter-Epos Hermann behandelte. Am 4. August 1751 sandte er die ersten vier Gesänge an Bodmer, während die letzten erst lange nach seinem Tode bekannt wurden (1882). Im Gefolge Klopstocks wandelt Wieland auch als Dichter von Oden und Hymnen, nur daß er mehr Gestaltungskraft entwickelt, dafür aber an Klarheit der Periodengliederung zurückbleibt. Daneben singt er gereimte anacreontische Lieder und mit dem „Frühling“ wird er ein Nachahmer Kleists, von dem er sich jedoch durch die heitere Stimmung und subjektive Behandlung des Stoffes unterscheidet; bedeutet ihm ja doch der Frühling den ewigen Lenz des Himmels. Die Sehnsucht nach dem goldenen Zeitalter, mit der der „Frühling“ ausklingt, ist auch der Grundton in den Dichtungen, die er 1752, ermuntert durch den Erfolg seines Erstlingsgedichtes und angeregt durch die Liebe zu Sophie, erscheinen ließ. Der Preis der „liebenswürdigen Tugend“, der mit dem Paradiese entschwindenden Unschuld, bildete den Inhalt dieser nach Vorbildern verfaßten Gedichte.

So preist er nach den *epitres diverses sur des sujets différents* des Baron von Bar in den Moralischen Briefen die Seelenruhe, die durch Sittlichkeit errungen wird, mit einer Fülle von Beispielen ganz tugendhafter und ganz lasterhafter Menschen. Englische Wochenchriften geben ihm zum Theile den Stoff, Thomson die Form für die Moralischen Erzählungen. Kleine Geschichten zuweilen in orientalischer Einkleidung, in denen die Liebe Wunder wirkt, Seelen, die füreinander bestimmt sind, zufammenführt und Blinde heilt, der Angriff auf die Tugend zurückgewiesen wird und der Träumer mit der Erkenntnis erwacht, das Glück in sich selbst suchen zu müssen. Bald darauf entstand der *Anti-Ovid*, in zwei Gesängen mit ungeraimten jambischen Versen von ungleicher Länge. Es ist ein Gegenstück zu *Ovids ars amandi* („Liebeskunst“) und stellt die edle und ideale Liebe der sinnlichen gegenüber, die von einem bösen Geiste eingeführt worden sei, die Glückseligkeit der Menschen zu stören. Am Schlusse der Dichtung aber fällt der Dichter aus der Rolle und er hätte vielleicht schon jetzt die realistische Richtung eingeschlagen, wäre er nicht durch äußere Ereignisse wieder in die idealistische gedrängt worden. Es waren dies der Aufenthalt bei Bodmer und der Verlust Sophiens.

Im Herbst 1752 folgte Wieland, da seine Hoffnung auf eine Anstellung am Carolinum in Braunschweig aussichtslos war, der Einladung Bodmers nach Zürich, dem er sich schon früher durch den „Hermann“ und durch eine genaue Charakteristik seiner selbst empfohlen hatte. Bodmer nahm denn auch den von Liebesleid geplagten Wieland freundlich auf und wurde ihm ein väterlicher Freund, der nicht nur seine Arbeiten leitete, sondern ihn auch in den Kreis der Dichter und Gelehrten einführte, die sich an ihn geschlossen hatten. Bodmer sah in seinem Zögling, der sich gleich stark in *moribus et litteris* erwies, weder Wein trank noch rauchte, die „brausenden Gesellschaften“ und die „ganz anacreontischen Jünglinge“ verabscheute, „ein Orakel des Alters in der Fülle der Jugend“, gestattete ihm die Benutzung seiner reichen Bibliothek, arbeitete mit ihm an demselben Schreibtische und wies ihm die Wege zu den verschiedensten Gebieten seines späteren schriftstellerischen Schaffens.

So regte Bodmer den in seinem Zögling ruhenden pädagogischen Trieb kräftig an, weckte in ihm den Sinn für Geschichte und Politik, gab ihm Anleitung zur Uebersetzung antiker Schriftsteller, veranlaßte ihn zu gründlichen englischen Sprachstudien und lenkte seinen Blick auf die Welt der mittelalterlichen Romantik. Und Wieland war ein dankbarer Schüler. In einem dickleibigen Buche pries er die Schönheiten der *Noachide* seines Gönners, verfaßte die Vorrede zu der auf Gottsched gemünzten *Dunciade* und dichtete auf Anregung und im Geiste Bodmers in Hexametern den *Gepnyften Abraham* (1753), in den allerdings schon die *Musen* und *Grazien* hineinspielen. In dasselbe Jahr fallen die Briefe von Verstorbenen an hinterlassene Freunde, die, in Hexametern geschrieben, in der Mitte zwischen *Elegie* und *Heroide* stehen und den Einfluß der englischen Dichterin *Elisabeth Singer-Rowe* verraten. Es sind *Jdyllen* aus dem Himmel, Schilderungen einer der möglichen Welten, in der Adam und Eva nicht gefallen sind. Da berichtet *Alexis*, der auf Erden blind war, wie sein Auge sich erst im Himmel geöffnet und welche *Wonne* er genossen habe; *Charikles* verichert von der Sonne herab, die er jetzt bewohnt, seiner Geliebten, daß er sie fortbauerdend liebe und in der schönen Sonne wiederzusehen hoffe.

In dieser süßen Schwermut schwelgend, erfuhr der Dichter die Vermählung Sophiens mit dem kurmainzischen Hofrat de la Roche. Damit war der Jugendtraum, in dem er sich an Sophiens Seite erblickte, geschwunden und seine reizbare Natur noch reizbarer gemacht. Mehr noch als bisher warf er sich mit aller seiner geistigen Empfänglichkeit auf das religiöse Gebiet; Young, Klopstock, die christliche Mystik, Plato wurden die Leitsterne des Dichters, der seit 1754 als Erzieher in dem Hause eines Herrn von Grebel weilte, dem er sich mit einem Plan von einer neuen Art der Privatunterweisung junger Leute empfohlen hatte (1753). In

Grebels Hause verkehrte er in einem Kreise von „devoten“ Damen, die unter verschiedenen seraphischen Namen in die Schriften hineinspielen, die in dieser Zeit krankhafter religiöser Schwärmerei entstanden.

Da werden in den Sympathien (1756) liebende Personen durch die Sympathie einander zugeführt und wird das mystisch-pietistische Tugendideal gepriesen, dagegen den Anatreontifern und Graziendichtern, den Sängern sinnlicher Liebe, der Krieg erklärt. In der Vorrede zu den Empfindungen eines Christen (1757) fordert er den Oberkonsistorialrat Sachs in Berlin auf, „die Unordnung und das Ungerechte zu rächen, das diese leichtsinnigen Würlinge anrichten“, und nennt unter anderen die „lyrischen Gedichte“ von U; Der Vorwurf fiel aber auf ihn selbst zurück, als er später zum Haupte der Graziendichtung wurde und die Göttinger Haingenossen den „Jdis“ und das Bild des sittenverderbenden Dichters verbrannten. Wie die ganze Gefühlsdichtung Wielands im Pietismus wurzelt, weisen auch seine in der Schweiz verfaßten pädagogischen Schriften, die unter dem Einflusse Shaftesburys auf eine ästhetische Erziehung des Menschengeschlechtes abzielen und bereits in griechisches oder orientalisches Gewand gekleidet sind (Timoclea, Gesicht des Mirza, Platonische Betrachtungen über den Menschen), auf die von Halle ausgegangenen pietistischen Richtungen zurück.

Die seraphischen Dichtungen Wielands sind dem Gedächtnis der Nachwelt entschwunden; aber schon die Zeitgenossen nahmen sie kühl auf. Auch hatte man bald erkannt, daß diese Richtung der eigensten Natur Wielands widerstrebe, daß sie nur angekünstelt, erzwungen und darum krankhaft überreizt sei. Bereits 1755 hatte Nicolai in seinen „Briefen“ geschrieben, die Muße Wielands sei ein junges Mädchen, das die Betschwester spielen wolle und sich in ein altväterisches Käppchen hülle, das ihr gar nicht kleide, und es würde ein ewiges Spektakel sein, wenn diese junge Frömmigkeitslehrerin sich dereinst wieder in eine muntere Modeschönheit wandle. „Die christliche Religion,“ sagt Lessing im zwölften Literaturbrief, „ist bei Herrn Wieland immer das dritte Wort; man prahlt mit dem, was man gar nicht hat, damit man es wenigstens zu haben scheine.“ Selbst Gellert äußert, sein Herz weigere sich, im Tone Wielands zu sprechen, wenn es mit Gott redet. Veranlassung, an Wieland Kritik zu üben, gab namentlich seine Sammlung einiger prosaischen Schriften (1758), der 1762 eine Auswahl poetischer Schriften folgte. Verschiedene Ursachen wirkten zusammen, Wielands ursprüngliche Natur zum Durchbruch zu bringen. Schon der Verkehr, den er nach seiner Trennung von Bodmer mit jungen, der frömmelnden Richtung abholden Männern (Füzli, Geßner, Meyer von Knonau, Zimmermann) unterhielt, verlieh ihm Selbständigkeit und eine Lebenserfahrung, die er im Kreise jener devoten Damen machte, gab bereits das Grundmotiv für seine späteren Dichtungen. Die platonische Liebe, die er zu der 44-jährigen Witwe Grebel hegte, schlug in Sinnlichkeit um. Dazu kam, daß er, durch die ihm innerlich fremde religiöse Schwärmerei erschlafft und abgespannt, wieder nach dem Verkehr mit Menschen verlangte und demgemäß auch seine Lektüre änderte. Während er noch im September 1756 in einem schwärmerischen Briefe an Zimmermann den christlichen Mystizismus, die gänzliche Verleugnung aller irdischen Dinge als den unfehlbaren Weg zum höchsten Grade der Glückseligkeit in dieser Welt bezeichnet und die Einsiedler als die vollkommensten Menschen hinstellt, preißt er im Oktober desselben Jahres Shaftesbury als den Lehrer der heiteren Lebensweisheit, die uns alle schwermütigen, traurigen, finsternen Betrachtungen, alles, was uns verstimmt und disharmonisch macht, als unsere ärgsten Feinde bestreiten ließe. Die christlichen Mystiker und die Kirchenväter erscheinen ihm jetzt als Schwärmer, die Platonische Philosophie wird verabschiedet, Voltaire, Helvetius, Diderot, d'Alambert und die französische Enzyklopädie erregen seine Bewunderung.

Die Einwirkungen der neuen Lebensauffassung machten sich allmählich auch in Wielands Dichtungen bemerkbar und schon 1759 konnte Lessing, als er im dreihundsechzigsten Literaturbriefe Wielands Trauerspiel „Lady Johanna Gray oder der Triumph der Religion“ (1758) beurteilte, ausrufen; „Freuen sie sich mit mir! Herr Wieland hat die ätherischen Höhen verlassen und wandelt wieder unter Menschenkindern.“

Wenn Lessing trotz aller Schwächen dieser in Blankversen geschriebenen und zum Teile dem englischen Dichter Nicholas Rowe entlehnten Märtyrertragödie hoffte, daß Wieland, sobald er die innere Mischung des Guten und Bösen im Menschen erkannt hätte, vortreffliche Trauerspiele liefern würde, so blieb die Erwartung unerfüllt. Denn auch das in Prosa geschriebene Trauerspiel Clementina von Porretta

(1760), zu dem Richardson's „Grandison“ den Stoff lieferte, zeigte, daß Wieland zum Dramatiker nicht geschaffen sei. Dies erklärte auch Mendelssohn, der in der Kritik der „Klemtina“ zeigte, daß für das Drama weder vollkommenen tugendhafte noch ganz lasterhafte Menschen brauchbar seien, denn dieses verlange, menschliche Leidenschaften in Bewegung zu setzen.

In den Gesprächen der Novelle *Araspe* und *Panthea* (1760) finden sich bereits, freilich noch ohne Ironie, die später so oft vom Dichter behandelten Themen, die auf die Probe gestellte und unterliegende Tugend, Umschlag platonischer Schwärmerei in sinnliche Leidenschaft, milde Beurteilung des Sünders und die Erkenntnis, daß es gegen die Sinnlichkeit kein Mittel gebe als die Flucht, und auch in dem unvollendeten Epos *Cyrus* begegnet uns noch nicht der spöttische Ton, mit dem der Dichter in der Folgezeit die Schwächen der Großen der Menschheit darstellt, denn er will in dem Helden das Ideal eines Eroberers und Menschenfreundes darstellen und überträgt auf ihn, um sich damit Friedrich II. für eine Anstellung zu empfehlen, Züge dieses Kriegshelden und Philosophen auf dem Throne.

Wieland sah später in beiden Dichtungen „die ersten Früchte der Wiederherstellung seiner Seele in ihrer ursprünglichen Lage“. Einen weiteren Schritt zur Rückkehr in das wirkliche Leben tat Wieland, als er die Limmatstadt mit dem weltläufigen Bern vertauschte (1759). Anfangs Erzieher im Hause des Patriziers Sinner, dann Privatlehrer mehrerer junger Leute, denen er gegen Bezahlung Vorlesungen über Philosophie hielt, ward er bald in das gesellschaftliche Leben hineingezogen. Da lernte er Julie von Bondeli kennen, die Tochter des Schultheißen und spätere Freundin Rousseaus. An geistiger Tatkraft und wohl auch an Kenntnissen ihrem Verehrer überlegen, erwiderte sie dessen Begeisterung mit Wohlwollen und weckte in ihm den Gedanken an eine eheliche Verbindung. Um sie möglich zu machen, dachte der Dichter an die Gründung einer Buchhandlung und einer Zeitschrift, folgte aber 1760 dem Rufe seiner Eltern nach Biberach, das ihn zum Rathsherrn erwählt hatte. Hier erhielt er trotz des Widerspruches der katholischen Partei durch die Vermittlung der Frau Bürgermeister von Hillern, die ihn bald an sich gefesselt hatte, die einträgliche Stelle des Kanzleidirektors, die ihm Zeit genug zu poetischen und wissenschaftlichen Arbeiten übrig ließ und ihm den Einblick in die Triebfedern der menschlichen Handlungen und in die wirklichen Lebensverhältnisse verschaffte, die ihm bisher entrückt waren. Die Beobachtung der Verhältnisse in der kleinen Reichsstadt, in der sich Gegensätze und Intrigen fühlbar machten, reizte Wieland zur Satire und Ironie, die in seinen Schweizerdichtungen noch nicht sichtbar waren, und machten ihn zu dem scharfsichtigen spöttischen Psychologen, als der er uns in „*Agathon*“ und in anderen Werken der Folgezeit entgegentritt. Was er in Biberach vermißte, freie und seine Geselligkeit, bot sich ihm in dem benachbarten Schlosse Warthausen. Hier wohnte der ehemalige kurmainzische Minister Friedrich Graf von Stadion, ein reicher und geistvoller Lebemann, in der englischen und französischen Aufklärungsliteratur wohl bewandert, ein ungläubiger Spötter, dabei aber lebenswürdig und rechtschaffen. An seiner Seite weilten außer der gräflichen Familie noch des Grafen natürlicher Sohn, der ehemalige kurmainzische Regierungsrat Frank von La Roche und dessen Gemahlin, Wielands erste Jugendgeliebte. In diesem Kreise wurde des Dichters Umwandlung fortgesetzt und vollendet. Der Umgang mit dem weltverfahrenen Grafen machte ihn mit der feinen französischen Bildung, dessen reichhaltige Bibliothek mit der Aufklärungs- und schlüpfrigen Literatur der Engländer und Franzosen vertraut und bald blickt er mit ironischem Lächeln auf die Zeit zurück, wo er „*Seraphim* und *Inspirierter*“ gewesen war. Non sum, qualis eram („Ich bin nicht mehr, der ich war“) schreibt er am 8. November 1762 an Zimmermann, „ich befinde mich ganz natürlich auf dem Standpunkte, den ich vor zehn Jahren verlassen hatte.“ Damit aber war an die Stelle der überwundenen religiösen Schwärmerei eine andere Einseitigkeit getreten, denn in dem Eifer, gegen die *Seraphik* zu kämpfen, verliert er alle Besonnenheit und Haltung. Aus seinen Dichtungen verfliegt die Schwärmerei unter der Leitung des gräflichen Gönners, zu dessen



Frau von La Roche.  
geb. von Gutermann.

Unterhaltung sie zunächst bestimmt sind, und mit Verwunderung merkte dieser, daß die deutsche Sprache an Gewandtheit und schalkhafter Grazie, ja selbst an eleganter Frivolität mit den Erzählungen des jüngeren Crébillon und anderer Dichter der französischen *petite poésie* einen Wettkampf aufnehmen könne.

Als jüngster Rat hatte Wieland das Theater der evangelischen Arbeiter Biberachs zu leiten, für das er schon 1761 Shakespeares „Sommernachtsstraum“ und „Sturm“ in ein Stück verarbeitete. Die Sorge für Bühnenstücke mag den Theaterdirektor auf den Gedanken gebracht haben, die Schauspiele des englischen Dramatikers zu verdeutschen, auf den seine Aufmerksamkeit durch Voltaires englische Briefe hingelenkt wurde. So entstand Wielands Übersetzung von Shakespeares Theatralischen Werken (8 Bände, 1762—1768).

Er hat zweieundzwanzig Dramen, und zwar mit Ausnahme des „St. Johannis-Nachts-Traum“, für den er den Blankvers wählte, alle in Prosa verdeutscht. Die Arbeit trug ihm aber wenig Anerkennung ein, denn die ältere Generation, mit Nicolai an der Spitze, fürchtete für den guten Geschmack, wenn die regelwidrigen Stücke allen Lesern Deutschlands zugänglich würden, und die jüngeren, für Shakespeare schwärmenden Dichter waren ungehalten, weil Wieland in den „Noten zum Shakespeare“ an ihrem Abgott im Sinne der französischen Kunstregeln Kritik übte. In der Schule des klassizistischen Dramas der Franzosen gebildet, hatte Wieland für die Kunstform des Briten noch ein ganz geringes Verständnis; es ärgerte ihn die beständige Vermischung von Ernst und Komik, die er mit Boileau als „gotisch“ bezeichnet, und die drastische Komik ist ihm so unbegreiflich, daß er die Falstaffszenen streicht und mit der Angabe ihres Inhalts sich begnügt. Fügen wir noch den Mangel an dramatischer Veranlagung und an den notwendigen sprachlichen Kenntnissen hinzu, so wird uns klar, daß Wieland seiner Aufgabe nicht gerecht werden konnte. Trotzdem hat er sich damit ein großes geschichtliches Verdienst erworben, denn während seit den Verbesserungsvorschlägen Johann Elias Schlegels zu Bords Cäsarüberetzung trotz des Eintretens Lessings für das altenglische Theater in den Literaturbriefen nichts zu dessen näherer Kenntnis geschehen war, hat Wieland doch den Versuch gemacht, den „engelländischen Casper“ den Deutschen nahezurücken. Und wußten auch Gerstenberg und Goethe als die Wortführer der Stürmer und Dränger an Wielands Arbeit vieles zu tadeln, so verdanken sie ihr wenigstens die Kenntnis ihres Vorbildes, und wieviel sie auch Johann Joachim Eichenburg für seine Prosaübersetzung sämtlicher Schauspiele Shakespeares (1775—1777) zu tun übrig ließ, so bleibt Wielands Verdeutschung nichtsdestoweniger verdienstlich, und das hat der Hamburger Dramaturg freudig anerkannt. Lange Zeit wurde der Wortlaut Wielands den Bühnenbearbeitungen zugrunde gelegt und nur allmählich gelangte August Wilhelm Schlegels klassische und auch den Vers des Originals nachbildende Übersetzung Shakespeares (1797—1801) zur Herrschaft.

Auf Wieland selbst hat Shakespeare, so groß auch dessen Wirkung auf Deutschland war, keinen Einfluß ausgeübt. Anders war sein Verhältnis zu den ihm geistesverwandten antiken Autoren, deren Werke er später verdeutschte. Selbst Hof- und Weltmann, Freund der Kunst und Beobachter des Lebens, hat Wieland Horazens Briefe (1781—82) und Satiren (1786—89) und, selbst Philosoph und tätiger Bürger, zuletzt Ciceros Briefe (1808) in meisterhafter Weise übertragen. (Beilage 96.) In der Zwischenzeit übersetzte er die Werke Lukians (1786—1789), des geistreichen und ungläubigen Spötters von Samosata, dessen Führung des Dialogs auf die Behandlung seiner eigenen Dialoge einwirkte. Bei den Übersetzungen, zu denen von 1796 an noch die für das „Attische“ und „Neue Attische Museum“ bestimmten Übertragungen von Dramen des Aristophanes („Die Ritter“, „Die Wolken“, „Die Vögel“) und Euripides („Ion“, „Helena“), die Denkwürdigkeiten des Sokrates und Xenophons Gastmahl kamen, ließ sich Wieland von der Überzeugung leiten, daß nicht das Wort, sondern der Sinn belebe und daß es vor allem darauf ankomme, den Autor einer fremden Nation zu einem der Unserigen zu machen. Diesem Zwecke sollten auch die Einleitungen und Anmerkungen dienen.

Das griechisch-römische Alttertum, dem Wieland als Übersetzer mit Vorliebe sich zuwandte, bot ihm neben der orientalischen Märchen- und der mittelalterlichen Sagenwelt auch Stoff und Einkleidung für sein weiteres poetisches Schaffen. Dieses wandte sich nach seiner Umwandlung der erzählenden Dichtung zu, auf die ihn sein Talent und das Verständnis für den Geschmack seiner Zeit hinwiesen. Die kleinere poetische Erzählung, das romantische Rittergedicht, das Märchen, das komische Epos, und vor allem der Roman bilden das Gebiet, das er in der Biberacher und Weimarer Zeit anfangs mit starker Anlehnung an fremdländische Muster, später mit mehr Selbständigkeit bebaut. Durch die Behandlungsweise hat er die entlehnten Stoffe zu seinem Eigentum gemacht, durch die Art der Auffassung aber und der Darstellung verrät er sich durch-

weg ebenso als Schüler Lukians, wie ihn die Grundsätze der Lebensführung und Weltanschauung wirklich zu einem Zwillingbruder Shaftesburys machen. Nach dem Vorgange Lukians, der den Glauben an die Götter nur mehr mit Ironie behandelte, und nach dem Muster französischer Schriftsteller (Voltaire, Crébillon) benutzte Wieland die Gestalten der antiken Mythologie zu den „Griechischen“ oder, wie sie später überschrieben wurden, den Römischen Erzählungen (1765), mit denen der Dichter der „Empfindungen“ und der „Sympathien“ plötzlich als Satyr vor die erstaunten Leser trat.

Mit frivolem Übermut und ausgefuchtem Raffinement erzählt er darin Götterliebchaften und tritt dabei, seine Helden bald gegen jeden Anwurf verteidigend, dann wieder an deren Erzählungen zweifelnd, immer aber mit der Lüsterheit eines Fauns, zu den Lesern in persönliche Beziehung. Das Argernis, das diese Erzählungen trotz der Grazie der Darstellung, des noch nie gehörten Wohlklangs der Sprache und der Schmiegbarkeit des Reimes gaben, war allgemein und es kann ihnen weder ästhetisch noch moralisch als Entschuldigung dienen, daß die Gegenwirkung gegen die frühere überfromme Dichtung sie hervorgerufen und daß nicht wirkliche Leidenschaft, sondern überhitze Einbildungskraft und Nachahmung literarischer Vorbilder sie verschuldet haben. Der Dichter hat später in einzelnen Geschichten, wie „Diana und Endymion“, „Aurora und Zephalus“, das Lustößigste gestrichen, die von „Juno und Ganymed“ ganz aus der Sammlung entfernt und noch 1775 suchte er sich in den Unterredungen zwischen W. und dem Pfarrer zu . . . gegen den Vorwurf der Unsitlichkeit seiner Dichtungen gegen die Göttinger Hainbündler zu verteidigen.

Übrigens gar so getrennt, wie der Dichter uns glauben machen will, waren Dichtung und Wahrheit nicht. Der Herr Kanzleiverweser in Wiberach hatte auch durch einen anstößigen Lebenswandel seinen sittlichen Ruf sehr geschädigt und es war nicht edel, daß er über den neuen Liebchaften das Versprechen vergaß, das er Julie von Bondeli gegeben hatte. Nicht aus Liebe, sondern äußeren Rücksichten und dem Drängen der Verwandten folgend, verband sich der frühere Freund und Verlobte schöngeistiger Frauen 1765 in sein bürgerlicher Weise mit Anna Dorothea von Hillenbrand, der Tochter eines Augsburger Kaufmanns, die eine treffliche Hausfrau und Mutter wurde, aber nicht einmal die Werke ihres Mannes las.

Die schriftstellerische Tätigkeit Wielands hatte sich, ehe er noch die „Römischen Erzählungen“ schrieb, dem autobiographischen und zugleich pädagogischen Romane zugewandt. „Das Subtile der Schwärmerci geht in Rauch fort, das Größte sinkt zu Grund, und das Echte und Wahre bleibt zurück.“ Damit hatte Wieland schon 1758 in einem Briefe an Zimmermann angegeben, was sich in dieser Gattung Romane vollziehen und was sie dem Leser bieten sollte. Erst spät gelangte der Dichter zur Darstellung des „Echten und Wahren“, doch nur als einer bequemen Vermittlung zwischen Sinnlichkeit und Vernunft, und nicht mit Unrecht fragte schon Fselin bei der Besprechung des „Agathon“, ob denn dessen Verfasser überhaupt an die Tugend glaube. Denn diese werde durch seine Philosophie zu einem Schattenbilde, während die Sinnenlust über Andacht und Seelenerhebung jedesmal den Sieg davontrage. Mit der größten Nüchternheit gegen jede Art von Idealismus kämpfend, entsprachen diese Romane Wielands der verstandesmäßigen Richtung des Zeitalters der Aufklärung und sollten zunächst den Dichter, in dem sich eben der Umwandlungsprozeß vollzog, selbst für das Leben erziehen und vor jeder Anwendung des Enthusiasmus schützen. Mochte er mit der Waffe des Spottes, der Ironie oder der Wissenschaft die Phantasterei und ihren vermeintlichen Hauptvertreter Plato bekämpfen, immer war der Angriff gegen eine Schwäche seiner eigenen Natur gerichtet. Die Romane dieser Art spiegelten daher des Dichters Leben wider und werden dadurch, daß sie schwärmerische Helden vorführen, die im Laufe ihrer inneren Entwicklung durch den Verkehr mit weltmännischen und kühlen Naturen in das Weltleben sich schicken lernen, zu Lehrbüchern der Lebens- und Liebeskunst. In künstlerischer Beziehung wurde damit der noch auf niedriger Stufe stehende, an dem Rohstofflichen haftende deutsche Roman auf eine Kunsthöhe gehoben, die ihn den englischen und französischen Erzeugnissen an die Seite stellte und Vorbild für alle autobiographischen Romane der Folgezeit bis auf Goethes „Wilhelm Meister“ wurde.

In vielen Punkten lehnt sich Wieland an den Roman des 17. Jahrhunderts, der neben den französischen und englischen Romanen noch immer gelesen wurde und mit seinem abenteuerlichen Inhalt, den Schiffbrüchen, Seeräubern und Sklaven unserem Dichter das äußere Gerüst bot. Wie die „Insel Felsenburg“, die „asiatische Banise“ und andere Romane dieser Gattung rücken auch die Wielands die Handlung in

eine ideale Ferne, nach Griechenland oder in den Orient; dadurch wurde es möglich, gefahrlos satirische Anspielungen auf deutsche Sitten- und Staatsverhältnisse einzusplechten und alle Freiheit der Gedanken und der Rede sich zu wahren. Vorbilder für solche humorvolle Anbringung wahrheitsgetreuer Einzelzüge hatte er an den durch Witz und Humor ausgezeichneten Engländern Lawrence Sterne (1713 bis 1768) und Henry Fielding (1707—1754), der im Gegensatz zu Richardson das Pathetische mit Ironie behandelte, wirkliche Menschen schilderte und wie Wieland durch das Muster des Don Quixote sich bestimmen ließ. An Fielding erinnert auch die Technik der Romane Wielands, indem er gleich diesem die Helden in Situationen bringt, die ihnen Gelegenheit geben, die Entwicklung ihres inneren Lebens zu erzählen. Denn, im ganzen arm an äußerer Handlung, beschäftigten sich Wielands Romane gleich denen Richardsons mit dem inneren Menschen, nur daß sie nicht vollendete Helden und Tugendmuster vorführen, sondern reizbare, im Leben noch völlig haltlose Menschen, deren Verirrungen den Inhalt des Romans bilden. Hierbei Selbsterlebens mit Erfundenem oder Entlehntem verknüpfend, verliert sich Wieland, wie die Romandichter des siebzehnten Jahrhunderts, oft in die Breite, wodurch er ebenso ermüdet wie durch die ausgedehnten, wenn auch noch so kunstvoll gebauten Perioden. Auch will es dem modernen Leser nicht mehr behagen, das seelische Leben der Romanhelden in philosophische Weltanschauung umgesetzt zu sehen. Damals aber hatte man seine Freude an der populären Behandlung von Fragen aus der Moralphilosophie und dem Empfindungsleben und nahm keinen Anstoß an der Übertragung von Anschauungen und Verhältnissen der Gegenwart auf die antike Welt, von deren Sitten, Eigentümlichkeiten und Verhältnissen er nur so viel gibt oder behält, als zur Erreichung seiner Absichten notwendig ist. Dem Leser des modernen Geschichtsromans mißfällt die Mischung von französisch gefärbtem und echtem Griechentum und schon 1768 bemerkte Aob, die deutschen Romanschriftsteller täten besser, wenn sie nach dem Beispiele anderer Nationen fein zu Haute blieben und ihr eigenes Vaterland studierten, ehe sie unter anderen Völkern herumliefen. Aber Wieland wollte keinen Geschichtsroman schreiben, und deutsches Leben künstlerisch darzustellen sollte erst Goethe gelingen.

Schon 1761 begann Wieland den „Agathon“, seinen ersten philosophischen Roman; verschiedene Umstände aber verzögerten dessen Vollendung und bewogen ihn, früher noch den Roman *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei* oder die *Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva* zu veröffentlichen (1765), ein schwaches, mit Anleihen aus verschiedenen Dichtungen ausgeführtes Nachbild des „Don Quixote“.

Wie dieser unter dem Scheine, die alten Ritter- und Zaubergeschichten zu verspotten, eine Ironie auf jegliche für die Wirklichkeit blinde Begeisterung ist, so sollte „Don Sylvio“ unter dem Bilde die Luft an den französischen Feenmärchen zu bekämpfen, die satirische Geißel über jede Art von Schwärmerei, insbesondere über Tugendseligkeit und Aberglauben, schwingen. Don Sylvio, der alles Wunderbare in der Feenwelt für Wirklichkeit ansieht, schweift, von seinem nüchtern denkenden Diener Pedrillo begleitet, umher, Feenzauber aufzufinden und zu genießen. Auf der Suche nach dem Originale zu dem Bilde einer Frau, das er gefunden hat, kommt er in den Kreis weltkundiger Menschen, die seinen Glauben an die Wirklichkeit der Feen erschüttern; das frivole und mit zynischem Humor erzählte Märchen vom Prinzen Biribinker vollendet die Heilung von der Schwärmerei; über die platonische Liebe triumphiert die sinnliche Leidenschaft Don Sylvios.

„Don Sylvio“, das „eitle Spielwerk“, wie es der Dichter einmal nennt, war zu kraftlos, als daß er die Aufmerksamkeit auf ihn und den Kampf, den er für seine jetzige Lebensanschauung führen wollte, hätte lenken können. Erst in der „Geschichte des Agathon“ (1766), die in den späteren Fassungen des „Agathon“ (1773 und 1794) wesentliche Umarbeitungen und Erweiterungen erfährt, tritt uns Wieland durch Darstellung innerer Seelenkämpfe als der Schöpfer des Bildungsromans entgegen. Mit dem „Agathon“ beginnt der neuere deutsche Roman. Der Hamburger Dramaturg nennt den „Agathon“ eines der vortrefflichen Werke des achtzehnten Jahrhunderts, einen Roman von klassischem Geschmack, den ersten und einzigen Roman für den denkenden Kopf; Götner erblickt in ihm ein „Meisterstück menschlichen Witzes“ und Christian Friedrich von Blanckenburg erklärt („Versuch über den Roman“, 1774), durch das Studium Wielands zur Einsicht gekommen zu sein, daß der gute Roman für uns das sei, was in den ersten Zeiten Griechenlands die Epopöe für die Griechen war, oder daß er es wenigstens werden könne.

Der Dichter selbst nennt den „Agathon“ einen philosophischen Roman, der zeigen soll, wie viel zur Weisheit und Tugend die bloßen Kräfte der Natur tun und wie viel Erfahrung, Fehltritte und öftere Veränderungen in unserer Denkart dazu beitragen müßten. Daß unter dieser die Heilung von verblicher Schwärmerei gemeint sei, sollen wir aus den Begebenheiten und aus den nur zu reichlich eingestreuten Betrachtungen und Belehrungen lernen, mit denen der Dichter, wie Gellert in den Fabeln, oft unmittelbar an die Leser sich wendet, ihnen vordenkend, ihre Zweifel zerstreudend und ihre Einwürfe widerlegend. Auch die erzählten Ereignisse und die auftretenden Personen gewinnen nur insofern Bedeutung, als sie auf die seelische Erziehung des Helden einwirken. Ausgerüstet mit allen Vorzügen des Leibes und der Seele, voll der orphisch-platonischen Ideale, tritt der junge Agathon in die Welt. In Delphi, wo er in Apollons Lorbeerhainen aufgewachsen ist, nähert ihn eine platonische Liebe der Psyche; bald aber erkennt

er den Trug der Priester und flieht vor der ihm nachstellenden Pythia. In Athen hebt ihn die Volksgunst wegen der Verdienste, die er als Feldherr und Redner sich erwirbt, hoch empor, um ihn dann, als er für die Einführung eines gerechten und weisen Staatswesens eintritt, zu verbannen. Seeräuber greifen ihn auf und verkaufen ihn auf dem Sklavenmarkte in Smyrna an den alten, genussfreundigen Sophisten Hippias, der ihn für die Grundsätze des französischen Materialismus gewinnen will, einer Lebensanschauung, die keine andere Triebfeder des menschlichen Handelns anerkennt als das selbstsüchtige Verlangen nach Vorteil und Genuß. Entrüstet wendet sich der Platoniker davon ab, erliegt aber den Reizen der geistvollen Hetäre Danaë. Dadurch mißtrauisch gegen die schützende Kraft seiner Jugendideale gemacht, flieht er nach Syrakus an den Hof des Tyrannen Dionysius, wo eben Plato und Aristipp weilen. Während jener umsonst den Fürsten für die Enthaltensamkeit und aristokratische Republik zu gewinnen sucht, wird Agathon, der durch die bitteren Erfahrungen in Athen zum Verfechter der Alleinherrschaft geworden ist, Minister des Reiches, zu dessen Segen er wirkt, bis er vor den Nachstellungen einer hohen Frau die Flucht ergreift. Diese führt ihn nach Tarent, wo er Psyche als seine Schwester knüpft. Mehr noch als Danaë, das Vorbild für Goethes Phryne und Fr. Schlegels Lucinde, bringt der weise Archytas den Platoniker durch die Schilderung seiner Lebenserfahrungen zur Überzeugung, daß es wohl möglich sei, die Forderungen der sinnlichen Natur mit denen der Tugend in harmonischen Einklang zu bringen. So endet der Roman mit dem Triumphe der heiteren französischen Lebensphilosophie über den ästhetischen Materialismus wie über die fromme christliche Schwärmerei. Es ist der Entwicklungsgang des Dichters selbst, der in dem Romane sich spiegelt. „Ich schildere mich darin selbst,“ schrieb Wieland am 5. Januar 1762 an Zimmermann, „wie ich in den Umständen Agathons gewesen zu sein mir einbildete, und mache ihn am Ende so glücklich, als ich zu sein wünschte.“ Und in dem Vorbericht zu „Agathon“ erklärt dessen Verfasser, „daß er der Welt keine Hirngespinnster für Wahrheit verkaufe“ und daher denjenigen zum Helden gewählt habe, den er am genauesten kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Auch die übrigen Personen sind nach des Dichters Versicherung der Wirklichkeit entnommen und nur die „auszierenden Umstände“ beruhen auf Erfindung. Das griechische Kostüm dient also nur zur Verkleidung und mag es auch nicht immer historisch zugeschnitten sein, so wurde der Roman doch dem Franzosen Barthélemy das Muster für sein berühmtes Werk *Voyage de jeune Anarcharsis en Grèce* (1788).

Wie der „Agathon“ führt uns auch Wielands *Musarion* oder die *Philosophie der Grazien* (1768) nach Griechenland. In leicht gefügten, wohlklingenden Versen und in eigenartiger Vermischung belehrender, erzählender und komischer Elemente stellt dieses von Goethe bewunderte Lehrgedicht in drei Büchern den Sieg der wahren Liebe über hypochondrische Bitterung, philosophische Verstimmung und rohen Sinnesgenuß dar und preist die Mitte zwischen diesem und der Überschwenglichkeit der Schwärmerei als die rechte Lebensweisheit. Von Goethe neben dem „Oberon“ als Wielands beste Dichtung im „Maskenzug“ vorgeführt (1818), zeichnet sich „*Musarion*“ insbesondere dadurch aus, daß uns hier nicht der Dichter selbst, über die Haltbarkeit oder Richtigkeit der verschiedenen Anschauungen belehrt, sondern es durch die Reden und Handlungen der auftretenden Personen geschehen läßt.

Von diesen hat sich der platonische Grübler Phantias, verbittert durch trübe Lebenserfahrungen, mit zwei Philosophen, dem Pythagoräer Theophron und dem Stoiker Kleanth, aus Athen auf ein kleines Landgut zurückgezogen, um einzig der Philosophie zu leben. Dort überfällt den Einfamen die geistvolle und lebenswürdige Musarion, die früher seine Liebe verschmäht hat, und überzeugt ihn mit Wig und Wahrheit von der Lächerlichkeit des Gegensatzes seiner beiden Philosophen, die bei ihrer Ankunft sich gerade in den Haaren liegen. Durch den Widerspruch zwischen den Lehren und dem tierischen Verhalten der beiden Weisen beim Anblicke der Dienerin Musarions und bei dem Genuße des von ihr kredenzten Weines wird Phantias von seinen philosophischen Grillen gänzlich geheilt. Erst jetzt durch Musarions Liebe erfreut, kehrt er in die Welt zurück, um in anmutsvollem und vergeistigtem Lebensgenusse sein Glück zu suchen. Noch im Alter pflegte sich Wieland zur Philosophie seiner Heldin, für die ihm des Engländer's Prior „Alma“ Vorbild war, zu bekennen; Musarions Denkart, ihre Grundsätze, ihr Geschmac, ihre Launen seien die seinen.

An die „*Musarion*“ schließt sich die Dichtung *Die Grazien* (1770), die, nach dem Vorbilde der französischen Episteldichtung in Prosa mit eingeschobenen kurzen Versen geschrieben, unter dem Bilde des Triumphes der Grazien über die rohe Natur, die Menschen- und Götterwelt und den Sieg der Kultur schildert und damit die Reihe der kulturhistorischen Gedichte des achtzehnten Jahrhunderts eröffnet. Der erste Teil der Dichtung aber, der die Abstammung der Grazien von Venus und Bacchus erzählt, rückt sie den „*Römischen Erzählungen*“ nahe und die weitere Geschichte von Amors Aufnahme durch die Grazien und den arkadischen Hirtenmädchen brachte durch ihre Fädelerei die ganze Graziendichtung in Verruf und Wieland entging dem Spotte der jüngeren Dichtergeneration ebensowenig als seine Halberstädter Freunde Gleim und

Johann Georg Jakobi, der übrigens auch manches kräftige und tief empfundene Lied gesungen hat.

Mehr noch als die „Grazien“ nähern sich den „Komischen Erzählungen“ die frivole Nadine (1769) und der recht ungraziöse Combabus (1770). Wielands Reizung zur Schilderung einer reichen, üppigen Sinnenwelt fand auch Befriedigung in der neuen Dichtart, der er sich noch in Biberach, und zwar mit großer Liebe und unverkennbarem Talente zuwandte. Es ist das romantische Epos mit mehr oder weniger Beimischung eines komischen Bestandteiles, in der Weise, wie es von den Italienern um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ausgebildet wurde und in Ariosts „Rasendem Roland“ (1516), der Fortsetzung von Bojardos „Verliebtem Roland“, seinen Höhepunkt erreichte. Wahrscheinlich angeregt durch Johann Nicolaus Meinhardts „Versuche über den Charakter und die Werke der besten italienischen Dichter“ (1764), wagte Wieland den Versuch, für die Deutschen ein Ariost zu werden, dessen heiterer und feinsinniger Lebensfreude und schalkhafter Ironie er die innigste Seelenverwandtschaft entgegenbrachte. Zwar mußte der Biberacher Kanzleidirektor, der im Zeitalter der nüchternen Aufklärung und der überschwenglichen Messjade lebte und nur über bescheidene Kräfte verfügte, weit hinter dem hochbegabten, im Hof- und Staatsleben bewanderten und mitten im Treiben der Renaissancekunst stehenden Ariost zurückbleiben, aber er hob mit Idris und Zenide (1768) das komische Epos der Deutschen über die bürgerliche Sphäre des „Nenomiisten“ hinaus in die phantastische, an Gestalten und Farben bunt wechselnde Welt der Sage und des Märchens und weckte damit wieder den Sinn für die Poesie des Mittelalters. Doch erschloß er ihr sein Herz nicht mit der Wärme und der Unbefangtheit der Romantiker, denn er behandelt die Zauber- und Feenmärchen mit Spott und Ironie.

Der Ritter Idris, von platonischer Sehnsucht zu einem im Traume ihm erschienenen Bilde erfüllt, sucht das Original dazu und ist blind gegen alle sinnlichen Reize, mit denen ihn auf seinen abenteuerlichen Fahrten Nymphen und Zentauren zu berücken suchen, und findet sein Glück nur in den Armen der Zenide. Dem Idris (dem jungen Wieland) tritt als Nebenbuhler um Zenide der roh sinnliche Itifall (der Biberacher Wieland) gegenüber, der vor den gewagtesten Abenteuern mit den Nymphen nicht zurückscheut. Es weht eine üppige, wollüstige Luft, oft frech und lästern, durch die unvollendet gebliebene Dichtung und die ganze phantastische Welt scheint nur geschaffen zu sein, um die Verbindung sinnlicher Genüsse mit seelischer Liebe als verlockend darzustellen.

Darüber kann uns die einschmeichelnde Sprache, der wohlklingende Reim und die neue poetische Form nicht hinwegtäuschen. Es ist die achtzeilige Ariostische Stanze (Ottaverime), die Wieland einführte und dem herrschenden Hexameter gegenüberstellte. Doch hat er seine im „Oberon“ wiederkehrende Stanze frei gebaut und von der italienischen Form nur die Verszahl und das abschließende Reimpaar beibehalten, denn er verwendet längere und kürzere Verse mit männlichen und weiblichen Reimen. Diese „Oberonstrophe“ hat später Schiller in seiner Vergil-übersetzung angewendet, während Wielands Schüler Heinse in der „Laidion“ (1774) die Form der italienischen Ottave genau nachahmte.

In dieselbe phantastische Welt wie die fünf Gesänge des unvollendeten „heroisch-komischen Epos „Idris“ versetzen uns die in zehnteiligen Ottaven geschriebenen 18 Gesänge des Neuen Amadis (1771), den der Dichter als „Komisches Epos“ bezeichnet. Und wirklich ist von dem Heroischen, obzwar es in der Ritterwelt spielt, nichts, und von der Poesie wenig zu spüren. Auch mit dem Amadis, der dem Ritter de la Mancha den Kopf verrückte, hat das Gedicht nichts weiter als einzelne ihm entlehnte Sprachformen gemein, vieles aber mit Spensers „Feenkönigin“.

Gegen den Vorwurf der Unsittlichkeit, den man wider seine Dichtungen erhob, suchte sich Wieland in dem Gedichte Der verflachte Amor (1772) zu rechtfertigen, dessen Anfänge in die Zeit des Erfurter Aufenthaltes fallen. Der Ruhm des „Agathon“ und des Grafen Stadion Empfehlung hatten ihm 1769 die Stelle des ersten Professors der Philosophie an der kurmainzischen Universität mit dem Titel eines Regierungsrates eingebracht. Neben der Ausübung des Lehramtes setzte er seine schriftstellerische Tätigkeit fort, betrat mit den Dialogen des Diogenes von Sinope (1770) wieder das Gebiet des Romans und sucht darin mit Wit

und einem Gemisch von Humor und Empfindsamkeit den kynischen Philosophen zu retten und zugleich an diesem Beispiele zu zeigen, daß die mutwilligste und selbst an das Unsiittliche streifende Laune mit der strengsten Tugend ganz wohl vereinbar sei.

Die Vorlesungen über des Baseler Ratschreibers Jsaak Jselin Hauptwerk „Über die Geschichte der Menschheit“ (1764) führte Wieland zu einem Studium der Schriften Rousseaus. Im Gegenfaze zu diesem vertritt Jselin in seinem Buche, das Herder als eine Vorarbeit zu seinen „Ideen zur Philosophie der Geschichte“ bezeichnet, den Glauben an die fortschreitende Entwicklung der Menschheit. Auch Wieland, der Optimist und Weltmann, verurteilte Rousseaus Lehre von dem Naturzustande, in den dieser pessimistisch geminte Philosoph die Menschheit zurückführen wollte, und zeigte in den Beiträgen zur geheimen Geschichte des menschlichen Verstandes und Herzens (1770), daß es Aufgabe der Menschen sei, ihre Fähigkeiten allseitig auszubilden und so das Leben zu vervollkommen und zu verschönern. Durch das Studium Rousseaus hat sich Wieland die politischen Anschauungen gebildet, die er in dem Staatsroman Der goldene Spiegel oder die Könige von Scheschian (1772) niederlegte. Nach seinem eigenen Geständnisse wollte er damit den Beifall von principibus viris erstreben und deutlich spricht er die Absicht aus, damit die Aufmerksamkeit Josefs II. zu erregen.

Wieland will in dem Roman „den Edlen und Großen unserer Nation“ „unter dem Vehiculo einer ergößenden Erzählung große, gemeinnützige, freimütige und zum Teil kühne Wahrheiten“, „unter die Augen“ stellen. Wir wissen, daß bereits Haller nach französischen Mustern in seinem „Ufong“, den Wieland vielleicht kannte, und in zwei anderen Romanen sich mit den Regierungsformen beschäftigt hat. Der politische Standpunkt aber war ein anderer, denn während Haller für die englische Verfassungsform eintritt, ist Wielands Ideal der aufgekärte, volksfreundliche Absolutismus Friedrichs des Großen und Josefs II. In diesem Sinne redet Wieland, vieles aus Xenophon entlehnd, von der Entstehung eines großen Staates, von der Art seiner Verwaltung und von seinem Untergange durch eine Mißregierung. Und wie er nach dem Muster anderer Schriftsteller die Mächtigen an ihre Pflichten erinnert, so läßt er es auch nicht an Ratschlägen für eine gute Prinzerziehung fehlen. Wie bereits Fenelon im „Telemach“ wurde noch Schiller im „Don Carlos“ von diesen Bestrebungen geleitet und Wieland hegte schon in früheren Jahren den Wunsch, eines Prinzen Danischmend zu werden. Dieser weiße Ratgeber steht im Mittelpunkt der humoristisch-ironischen Erzählung, in die Wieland seine Belehrungen kleidet. Die Form lehnt sich an die Märchen von „Tausend und eine Nacht“ und schon die Franzosen Hamilton und Wielands unmittelbares Vorbild, der jüngere Crébillon, liebten es, ihre satirisch-politischen Romane in die Form orientalischer Märchen zu kleiden. Die Könige von Scheschian vertreten verschiedene Regierungsformen, deren Vorzüge und Nachteile erörtert werden, bis der weiße Danischmend in Tifan das Ideal eines edlen, gut erzogenen Fürsten und in Eblis das Bild eines Tyrannen entwirft. Jener sollte allen Fürsten als Musterbild vorgeführt werden; daher der Titel des Romans.



Wieland.

Nach einem Gemälde von F. Tischbein, gestochen von C. Pfeiffer.

Den erhofften Ruf nach Wien hat der Fürstenpiegel, der in der Geschichte des Philosophen Danischmende eine Fortsetzung erhielt (1784), seinem Verfasser zwar nicht verschafft, aber die Regentin von Sachsen-Weimar, Herzogin Anna Amalie, fand sich durch ihn veranlaßt, dem berühmten Dichter und Popularphilosophen, der über Herrscherberuf und Staatenleben so einsichtig zu schreiben wußte, die literarische Erziehung des Erbprinzen Karl August anzuvertrauen. So siedelte Wieland 1772 nach Weimar über, wo er als ältestes Mitglied des dort aufblühenden Musterhofes den Weltruf des nur 6000 Einwohner zählenden Städtchens begründete und unter dem Einflusse des neuen Lebenskreises den letzten und entscheidenden Schritt für seine dichterische Entwicklung tat. Beglückt durch die fürstliche Gunst und durch die Freundschaft geistig gebildeter Männer, vor allen Goethes, aber auch Sekendorffs, Einiedels, Bertuchs, Anebens und Herders, blieb er mit Ausnahme der Jahre 1797 bis 1803, die er auf seinem Sabinum, dem Landgute Dömannstädt, zubrachte, in der Musenstadt bis zu seinem Lebensende (Abb. S. 737).

In Weimar verwirklichte Wieland im Verein mit Johann Georg Jakobi durch die Gründung des Deutschen Merkur (1773), einer Monatszeitschrift, die, wie der berühmte *Mercur de France*, allen Gebildeten Belehrendes und Unterhaltendes bieten sollte, eine lang gehegte Absicht. Der „Deutsche Merkur“, die erste deutsche schöngestigte Zeitschrift und Vorläuferin unserer heutigen Rundschauen, erwarb Wieland eine bedeutende Stellung inmitten unseres Literatur- und Kulturlebens und trug, wie das drei Jahre später gegründete „Deutsche Museum“ Boies, die heranreisende Bildung in die weitesten Kreise. „Das südliche Deutschland“, sagt „Goethe, besonders Wien, sind ihm ihre poetische und prosaische Kultur schuldig.“ Seit den „Bremer Beiträgen“ und den moralischen Wochenschriften gab es in Deutschland keine Zeitschrift mehr, die, wie Wielands blaue Monatshefte, weiteren Kreisen Stoff zu einer edleren Unterhaltung geboten hätte. Denn alle vorhandenen Blätter pflegten nur die Kritik, während Wieland sie in einen eigenen Anzeiger verwies. Zum Kritiker zwar war Wieland bei seiner gutmütigen Naturanlage, die es mit niemand verderben wollte, seiner Launenhaftigkeit und ablehnenden Haltung gegen die neuen Literaturbestrebungen nicht geschaffen; aber er war ein gewandter Journalist, wie die vielen Aufsätze über literarische, ästhetische, popularphilosophische, geschichtliche und politische Fragen bezeugen, die er für den „Merkur“ geschrieben hat. Bis 1795 war er selbst der Leiter der Zeitschrift, die von 1790 an den Titel Neuer deutscher Merkur führte; später wurde sie bis zu ihrem Erlöschen (1810) von dem Philologen Böttiger redigiert. Die angesehensten Schriftsteller aus den verschiedensten Parteien und namentlich der scharfsinnige und geistvolle darmstädter Kriegsrat Merk gehörten zu den Mitarbeitern des Blattes, in dem Wieland bis 1796 zuerst alle seine Dichtungen erscheinen ließ. Dort fand auch die „sehr wahrscheinliche Geschichte der Abderiten“ von 1774 an ihren Platz, ehe sie in der zu zwei Bänden erweiterten Buchform vor die entzückten Leser trat (1781). Auch heute noch wirkt dieser humoristisch-satirische Staatsroman, obwohl manches veraltet, vieles zu breit dargestellt und der Bau, wie in allen Romanen Wielands, lose gefügt ist, dennoch ergötzlich und belehrend.

Einen Grund dafür gibt Wieland selbst an, wenn er in dem Vorbericht erklärt, daß er weniger aus literarischen Quellen geschöpft habe, als vielmehr einem Gewährsmann gefolgt sei, dessen Ansehen alle Aiane und Athenäer zu Boden wiege, und gegen dessen einzelne Stimme das Zeugnis einer ganzen Welt und die Entscheidung aller Amphitryonen, Aepagiten, Decemviren, Centumviren und Ducentumviren, auch Doktoren, Magister und Baccalaren samt und sonders ohne Wirkung sei, nämlich der Natur selbst. Die Schwächen und Torheiten, wie sie von Menschen zu allen Zeiten begangen werden, die lächerlichen und wohl auch bedauernswerten Auswüchse des öffentlichen und bürgerlichen Lebens in den kleinen Staaten sind es, über die der Dichter die Geißel humorvoller Satire schwingt, ohne deshalb seine freundliche Gefinnung den Bewohnern von Abdera zu entziehen. Denn wie im Volksbuche des sechzehnten Jahrhunderts alle Narheiten der Welt auf das meißnische Städtchen Schilda zusammengetragen wurden, hat Wieland für seine Satire die thrasische Stadt Abdera als Hintergrund gewählt, deren gutmütige, beschränkte und halb gebildete Bewohner nach Bayles Wörterbuch in einem ähnlichen Rufe wie die Schildbürger standen. Das griechische Gewand aber, in das der Dichter seine drolligen Gestalten hüllt, ist durchsichtig und die Darstellung so lebensvoll, daß die Leser in den Schilderungen bald die einheimischen Zustände erkannten und sich bemühten, die Originale zu den Bildnissen herauszubringen. Zum Verdrusse des Dichters; denn obgleich dieser fast nur eigene Erfahrungen und persönliche Beobachtungen verarbeitet, die er in Biberach, Zürich, Bern, Erfurt, Weimar, Mannheim gemacht hatte, so glaubte er doch die Urbilder ganz unkenntlich gemacht und nur ganz allgemeine Charaktere und Verhältnisse geschildert zu haben.

Auf einem wirklichen Ereignisse beruht gewiß die Geschichte von dem kunstvollen Brunnen, zu dem nur das Wasser fehlt; unter der Maste des weisen und heiteren Demofritus, der nach langer Abwesenheit nach Abdera zurückkehrt, von seinen Mitbürgern als närrischer Sonderling angesehen und von Hippokrates auf seinen Geisteszustand untersucht wird, verbirgt sich der Biberacher Kanzleidirektor selbst. Der überlegene Geist, will Wieland zeigen, muß, wenn er das Unglück hat, in die Flucht ergreifen. Die Erfahrungen, die Wieland in Mannheim machte, als er dort seine „Kosamund“ auf die Bühne bringen wollte, spiegeln sich in dem Besuche des Euripides und in der Aufführung seiner „Andromeda“ in dem Nationaltheater zu Abdera. Die Mannheimer wollten ein Nationaltheater und Lessing wäre dafür gewonnen worden, wenn nicht das Verhalten des Landesministers ihn erzürnt hätte. Auch zu den anderen Szenen, aus denen sich der erste Teil des Romans zusammensetzt, ließen sich die Urbilder nicht schwer finden. Der zweite Teil bildet ein wohlgeordnetes zusammenhängendes Ganzes und erzählt die uralte Geschichte von dem Streit um des Hells Schatten. Ein Egeltreiber verbietet dem Mieter seines Tieres, sich in dessen Schatten zu legen. An dem Prozesse, der sich zwischen jenen beiden entspinnt, beteiligt sich ganz Abdera; in zwei Parteien gespalten, droht der Staat selbst zu verfallen, bis sich die Wut des Volkes gegen den Egel wendet, der dann zerstück-

telt wird. Die Deutung liegt nahe: Die kleinlichste Sache reicht hin, um durch das Zusammenwirken mannigfaltiger Umstände, namentlich der Advokantenkünste, des Ehrgeizes, demagogischer Wühlerei, politischer Unmündigkeit den Staat selbst in Gefahr zu bringen. Unverkennbar spielt der Dichter auf die konfessionellen Streitigkeiten in Biberach mit dem Siege des Latonapriesters über den Jasonpriester an. Die Vermehrung der der Latona heiligen Frösche nötigt die Abderiten, ihre Vaterstadt zu verlassen und mit ihrer Weisheit in alle Welt zu ziehen.

Wie später Goethe, mußte auch Wieland sein poetisches Talent in den Dienst des Weimarer Hofes stellen. So verfaßte er bei verschiedenen Anlässen Dichtungen, von denen mehrere die dramatische Form, und zwar die des Singspiels aufweisen. Beherrschte ja doch die Operette seit ihrer Wiedereinführung durch Weisse bis 1773 die deutsche Bühne vornehmlich Leipzigs und Weimars. In Verbindung mit dem tüchtigen Tonsetzer Anton Schweizer brachte Wieland das kleine Singspiel *Aurora* (1772) zur Aufführung, dem die *Alceste* folgte, die trotz des harten Angriffes, den sie durch Goethes mutwillige Farce „Götter, Helden und Wieland“ erfuhr, als die erste deutsche Oper würdiger Form und ernstes Inhaltes angesehen werden muß. Den unverdienten Spott des späteren Freundes hatte Wieland durch die Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel hervorgerufen, in denen er sich über den Erfolg und die Absicht der *Alceste* aussprach und das gleichnamige Drama des Euripides tadelte. Auf die Ausbildung der Oper zum musikalischen Drama konnte Wieland, da ihm Eignung zum Dramatiker fehlte, keinen Einfluß gewinnen. Auch seine anderen Singspiele, wie *Rosamund*, die 1778 in Mannheim aufgeführt wurde, und die Wahl des Herkules, in dem des Dichters Lieblingsproblem, der Kampf zwischen Sinnenlust und Tugend, in einen psychologischen Hergang verwandelt erscheint, blieben ohne Einwirkung auf den weiteren Gang des deutschen Singspiels. Doch stellten ihn seine „Briefe“ in die Reihen jener Männer, die, wie Gluck, Richard Wagners geniales Schaffen vorbereiteten.

Unter dem Einflusse Goethes, der 1775 nach Weimar kam und dessen schnell erfaßtes geistiges Wesen Wieland zu den schönen Versen An Psyche anregte, entstanden jene Dichtungen, die Goethe als „wohlgeschliffene Edelsteine in der Krone deutscher Literatur“ bezeichnete. Durch ihn wurde Wieland wieder zur poetischen Erzählung geführt, zum Studium des Hans Sachs geleitet und dadurch für eine mehr gegenständliche Poesie gewonnen. Dies zeigt sich auch in der Sprache; die Vorliebe für französische Wörter schwindet und an deren Stelle treten deutsche, oft derbe und drastische Wendungen aus den altdeutschen Dichtern, durch deren Wiedereroberung für die neuhochdeutsche Schriftsprache Wieland zum Sprachschöpfer wurde.

Nicht alle derartigen zumeist gereimten Erzählungen, zu denen ihm des Grafen Tresan *Bibliothèque des romans* und die französischen Bearbeitungen von „Tausendundeine Nacht“ den Stoff lieferten, sind so ernst gehalten wie *Geron der Adlich*, dessen ritterliche Freundestreue den Sieg über die sinnliche Begierde davontreibt (1777). Nicht so glänzend besteht die Probe der Ritter in *Gandalin* oder *Liebe um Liebe* die Probe, auf die ihn die schöne Sonnemon stellte. Mit dem *Wintermärchen* führte Wieland die orientalische Märchenwelt in unsere Literatur ein, ebenbürtig an Glanz der Darstellung ist das *Sommernmärchen* oder des *Maultieres* Zaum. Wieder in das Morgenland weist die kleine Erzählung *Hann und Gulpenheh* und der Orient bietet auch das Kleid zu dem Märchen *Schach Solo*, in dem Wieland mit übertreibendem Humor das Bild eines Herrschers entwirft, wie er nicht sein soll. Von köstlicher Laune sprudeln die beiden ersten Teile von *Pervonte* oder die *Wünsche*, der dritte aber verdirbt den erfreulichen Eindruck mit des Dichters Lehre, daß Übermaß des Genußes den Genuß selbst verderbe. Der Satiriker guckt aus der Erzählung *Die Wasserkufe*; auf einer Ortsfrage beruht *Der Mönch* und die *Ronne* auf dem *Mittelstein*, später „*Sitz und Klärchen*“ benannt, und ein buntes Gewirr von Liebesabenteuern bringt die *Legende Orelia* und *Sinibald* (1783).

Von diesen kleinen novellistischen Erzählungen erhob sich Wieland zum *Oberon* (1780), seiner umfangreichsten Dichtung, zu der Höhe des komischen Epos. Nicht, um das ritterliche Epos wieder in das Leben zu rufen, unternahm er den Ritt in das alte romantische Land, sondern um den Kampf gegen die Schwärmerci, den er seit seiner Umwandlung führte, noch einmal aufzunehmen. Daher behandelt er den ritterlich-märchenhaften Stoff mit der gutmütigen Laune und Satire Ariosts, rückt sein Lieblingssthemata von der Gefährlichkeit und Unmöglichkeit reiner Seelenliebe in den Mittelpunkt und weckt nicht für den ritterlichen Helden, sondern für den von Liebesnöten gequälten Menschen Hüon wie für die zärtlich liebende Rezia und den

biederer Scherz die wärmste Teilnahme des Lesers. Aber gerade durch die Mischung von Scherz und Ernst, von tiefem Gefühl und heiterster Laune, von sinnlicher Schilderung märchenhafter Abenteuer und menschlich rührender Seelenmalerei hat Wieland nicht bloß alle Seiten seines eigenartigen Wesens zum Ausdruck gebracht, sondern auch dem Verlangen seiner nächsten Zeitgenossen entsprochen. Zugleich erreichte er im „Oberon“ durch ungewöhnlichen Reichtum an Erfindung und Ausdruck, durch frische Mannigfaltigkeit und Lebhaftigkeit der Sprache, Wohlklang des Reims und durch die Verwendung der frei gebauten, der Mannigfaltigkeit des Inhaltes und der Gemütsstimmungen angepaßten Stanzensform den Höhepunkt künstlerischen Schaffens. Und in dieser Beziehung bleibt auch heute noch das Urteil Goethes zu Recht bestehen, der dem Dichter einen Lorbeerkranz sandte und an Lavater die Worte schrieb: „Wielands Oberon wird, so lange Poesie Poesie, Gold Gold, Kristall Kristall bleiben wird, als ein Meisterstück poetischer Kunst geliebt und bewundert werden.“

Wieland erblickte in der Verknüpfung der „drei Haupthandlungen“ „die eigentümliche Schönheit des Plans und der Komposition des Gedichtes“. Denn aus drei Geschichten hat Wieland den Stoff zu seinem Epos genommen. Die erste bot ihm ein Auszug aus dem Volksbuche Hüon de Bordeaux, den er in Tressans Bibliothéque fand. Hüon hat ohne seine Schuld den bösen Scharlot, einen Sohn Karls des Großen, getötet und wird nur unter der Bedingung begnadigt, daß er sich an den Hof des sarazenischen Kalifen begeben und dort bestimmte abenteuerliche Taten vollführe. Begleitet von dem Dienstmann Scherazmin, entledigt sich Hüon mit Hilfe des Hausgeistes Oberon der Aufträge, soll aber nach seines Retters Gebot die entführte Braut Rezia sich nicht als Frau verbinden, ehe ihn der Papsi gesegnet habe. Wegen des Ungehorsams gegen ihren Freund erfahren die beiden Liebenden durch die Trennung seinen Zorn. Diese Geschichte erinnerte den Dichter an den Zwist des königlichen Esenpaares Oberon und Titania in Shakespeares „Sommernachts Traum“ und die frivole Birnbaumgeschichte von Chaucer in der Bearbeitung von Pope gab ihm den Grund für jenen Streit im Esenkönigshause an. Titania hat einer untreuen Frau fortgeholfen; darüber empört, schwört Oberon, von seiner Gemahlin so lange getrennt zu leben, bis sich ein Liebespaar gefunden habe, das bis zum Klamentod die Treue wahre. Dieses Liebespaar nun sind Hüon und Rezia. Dadurch, daß die Wiedervereinigung Oberons mit Titania von dem Verhalten Hüons abhängig gemacht wird, sollte der Esenkönig zu einer beteiligten Persönlichkeit werden und nicht als bloße Maschine erscheinen, die dem Dichter aus der Verlegenheit hilft, wenn sich kein menschliches Mittel mehr bietet, die Handlung fortzuführen. Indes bemerkte schon Goethe, daß dem Dichter dieses nicht völlig gelungen sei; auch in der Komposition ist ein Widerspruch vorhanden, der dadurch entstand, daß Wieland aus der französischen Quelle das Liebesverbot beibehielt und damit das Shakespearische Motiv von der Treue zweier Liebenden verband, von der die Vereinigung Oberons mit Titania abhängig ist. Statt daher dem ungehorsamen Paare zu zürnen, muß Oberon, dessen Kraft sich ohnmächtig erweist, sobald „Hüons Herz durch Schwäche sich entehrt“, die von vielen Prüfungen Heimgesuchten bemitleiden und für sein eigenes Schicksal bangen, bis jene die Treuprobe bestanden haben, zu der eben die Übertretung des strengen Gebotes die Veranlassung bietet. Doch rechte man hierüber mit dem Dichter nicht und bewundere vielmehr die künstlerische Gestaltung des Stoffes und die Klarheit und Übersichtlichkeit, mit der die Begebenheiten erzählt werden, so mannigfaltig sie auch sind und so groß deren Gewirre zu sein scheint.

Nach Vollendung des „Oberon“ wandte sich Wieland einzig der Prosaerzählung zu, und zwar wieder im Dienste der Aufklärung. Gegen Geheimbündelerei und Betrügerei von Zauberern, Geisterbeschwörern, Goldmachern usw. richtete Wieland mehrere Aufsätze im „Teutschen Merkur“ und in der Euthanasia behandelt er in drei philosophischen Gesprächen die Frage über das Leben nach dem Tode, wobei er die Unsterblichkeit der Seele leugnet und nur ein Fortleben im Andenken der Freunde und Zeitgenossen gelten läßt (1804). Ein Buch über den Verkehr mit den Verstorbenen hatte Wieland zu jener Schrift angeregt. Selbst in seine Märchendichtung spielt der Kampf für die Aufklärung hinein. So in einzelne Stücke der Sammlung *Dschinnistan*, die er, Übersetzungen und freie Erfindungen, im Verein mit Einſiedel und Liebeskind herausgab (1786—1789), und in die sechs kleinen Novellen teils romantischen, teils modernen Inhaltes, die er in der Rahmenerzählung *Das Hexameron* von Rosenhayn vereinigte (1805). Die Form der Einleitung ist dem *Decameron* nachgebildet und erinnert an Goethes „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter“, der vielleicht aus der fünften Novelle („Liebe und Freundschaft“) die Anregung zu den „Wahlverwandtschaften“ empfangen hat.

In die achtziger Jahre fällt Wielands Tätigkeit als Übersetzer antiker Schriftsteller, wodurch er den Romantikern die Bahn brach und ihren Wortführer, Friedrich Schlegel, eine Zeitlang sogar als Mitarbeiter für sein *Attisches Museum* (1796—1803) und dessen Fortsetzung,

das Neue attische Museum (1805—1809), gewann. Die Tätigkeit für diese die klassische Philologie wie die Belletristik in gleicher Weise fördernden Zeitschriften führte Wieland auf das Gebiet der antiken Kultur- und Sittengeschichte und reizte ihn zu Rettungsversuchen verschiedener Frauen (Aspasia, Xanthippe, Julia, Faustina) und Philosophen. Von diesen fand insbesondere der kynische Philosoph Peregrinus Proteus seine Teilnahme, der, um mit Göttern und Geistern verkehren zu können, 165 n. Chr. in Olympia bei den öffentlichen Spielen sich in die Flammen stürzte und von Lukian als „Bösewicht, Schurke und Narr“ dargestellt wird. Wieland läßt die Mitteilungen Lukians, der den philosophischen Sonderling als eine Art Cagliostro auffaßt, gelten, sucht aber in seiner Geheimen Geschichte des Peregrinus Proteus (1788) die rätselhaften Widersprüche in dessen Leben als psychologisch erklärlich und entschuldigbar darzustellen.

In unverkennbarem Hinblick auf Lavater, der durch seine mystischen Bestrebungen sich vielen Anfeindungen aussetzte, und auf die Geheimbünde der Zeit schildert Wieland den griechischen Philosophen als einen im Grunde guten und liebenswürdigen Menschen, aber als einen Schwärmer, der früh an sich erfuhr, daß platonische Liebeschwärmerei zu sinnlichen Ausschreitungen führe, und, wiederholt betrogen und mißbraucht, zum kynischen Weltverächter und schließlich in den Flammentod getrieben wurde. Keines der philosophischen Systeme und keine Geheimlehre gewährt ihm Befriedigung. Er schließt sich den Christianern an, wird aber, als er seinen christlichen Glauben mit dem Märtyrertode bezeugen soll, von der Sinnlichkeit übermannt, flieht und kommt zu dem gnostischen Mystiker und Zauberer Merinthus. Von ihm zur Erreichung der verbrecherischen Pläne eines Geheimbundes mißbraucht, wird er eingekerkert. Frei geworden, kehrt er, von allen Parteien, die er verlassen, geschmäht, zu den Johanneseschülern zurück, erkennt aber in ihnen nur betrogene Betrüger, das Christentum als Habel, und wird, an der Verwirklichung seiner Ideale verzweifelnd, zum Kyniker. So erscheint Peregrinus Proteus, der seine ganze Seelengeschichte dem Lukian im Totenreiche erzählt, im Gegensatz zu Agathon (Wieland) als ein Mensch, der aus den Wirren, in die ihn jugendliche Einbildungen stürzten, sich nicht zu einer maßvollen, heiteren Weltanschauung emporringen konnte und daher zur Philosophie des „rasenden Sokrates“ getrieben wurde, die Wieland bereits im „Diogenes von Sinope“ dargestellt hatte.

Gelegentlich wird einmal im Peregrinus der Neupythagoräer Apollonius von Tyana erwähnt, der im ersten Jahrhundert n. Chr. lebte, weite Reisen unternahm und von den einen als Wundertäter verehrt, von anderen als Betrüger angesehen wurde. Von diesem Vorwurfe sucht ihn der Aufklärer Wieland in seinem Roman Agathodämon (1796) zu retten, indem er zeigt, daß nur die Dummheit der Menschen ihn genötigt habe, sich als Wundertäter aufzuspielen, während tiefere Einsicht seine Taten als natürliche hätte erklären können.

Apollonius hat am Abend seines Lebens sich in die Einsamkeit zurückgezogen und erzählt unter dem Namen Agathodämon dem Besucher Hegesias seine Geschichte. Er habe sein Leben hindurch an der Verbesserung der Menschheit gearbeitet und an die Stelle des wankenden Götterglaubens etwas Besseres setzen wollen. Zu diesem Zwecke sei es ihm rätlich erschienen, die Jünglinge, die er in einem Orden um sich scharte, noch im alten Glauben an die Götter zu lassen und ihnen vorzuspiegeln, daß er im Namen der Olympier Wunder wirke. Das Gespräch wird auf Christus geleitet. Sich ihm gegenüberstellend, erkennt Apollonius dessen Größe an und fühlt sich im Zwecke, nicht aber in den Mitteln mit ihm eins. Denn Christus sei wirklich das gewesen, was zu sein er selbst bloß geschienen habe, und werde, was ihm nicht gelang, die Erneuerung der Menschheit vollbringen. Nach einer natürlichen Erklärung der Wunder Christi schließt der dämonische Greis seinen Bericht mit einem Ausblicke auf die Stellung des Christentums in der Weltgeschichte, bei dem er es an Hieben auf das Priestertum, das aus Selbstsucht das Wesentliche des Christentums vernichten würde, nicht fehlen läßt.

Der bedeutendste Roman, der aus Wielands Beschäftigung mit der griechischen Literatur hervorging, ist Aristipp und einige seiner Zeitgenossen (4 Bände, 1800—1802), der, in Briefform abgefaßt, ein umfassendes Gemälde griechischen Kulturlebens zur Zeit seiner Blüte entwirft, aber nicht vollendet wurde.

Von Aristipp, der in Wielands Roman uns durch seinen Briefwechsel mit den hervorragendsten Männern und Frauen seiner Zeit bekannt macht, wissen wir nur wenig. Ein Schüler des Sokrates, zog er später nach Sophistenart herum und erblickte in der Lust das höchste Lebensprinzip, neben dem er aber auch in der sokratischen „Besinnung“ den sichersten Weg zur Glückseligkeit findet. Wieland macht ihn zum Vertreter jener Philosophie, die sich in alles zu schiden weiß und, Weisheit mit Weltgenuß durch kluge Beschränkung heiter verbindend, geeignet ist, in Kunst, Poesie, Wissenschaft und Politik Ersprießliches zu erzeugen. Es ist die Lebensanschauung Wielands, wie er sie im Agathon, Musarion und sonst ausgesprochen hat, die Lebensphilosophie der Franzosen in dem Zeitalter Ludwigs XV. Diesem entspricht auch die Hetäre Laïs, in der Wieland als Gegenstück zu dem Philosophen von Kyrene eine Vertreterin des verfeinerten Eudämonismus geschaffen hat. Wieland sieht in ihr das Ideal des Weibes schlechthin, vollkommen umfassend alle Höhen und Tiefen, Stärken und Schwächen des Weibes, aber in einer Konzentrierung,

in der die Natur zum Ideal werden muß. Manche Züge zu diesem Frauenbilde soll Wieland von Sophie Brentano, der gebildeten und liebenswürdigen Enkelin von Frau Laroché, genommen haben. Die geschichtlichen Berichte über das Ende der Pais sind verworren; nach Wieland faßte sie, schon alternd, Liebe zu einem unwürdigen Manne, der sie dem Glende preisgab. Ubrigens bilden ihre und Aristipps Lebensschicksale nur den Rahmen zu dem Bilde, in dessen Vordergrund die Geschichte der sokratischen Philosophie gerückt erscheint. Alle ihre Vertreter, von denen sich jeder auf Sokrates beruft, im Grunde aber, wie die christlichen Sektierer, seine eigene Anschauung vorträgt, werden einer Prüfung unterzogen. Dabei kommt der Schwärmer Plato, dessen Dialoge genau analysiert werden, ebenso schlecht weg wie der Zyniker Diogenes und nur Aristipp, der sich nicht wie Plato in ideale Höhen verleiht, sondern, auf der Erde verweilend, den Genüssen des Lebens nicht wie Diogenes abhold ist, aber doch der Sinnelust nicht die Herrschaft einräumt, wird als der wahre Sokratiker befunden. Es ist dies Wielands eigene Ansicht von der Lebensführung und seine Weltanschauung, die er sich unter dem Einflusse Shaftesburys gebildet hat; die Verbindung von Gut und Schön (*Kαλοκαγαθία*), aber ohne Religion, galt ihm als Lebensziel des Menschen. Der Dichter führt uns aber nicht bloß in die Hallen der Philosophen, sondern auch in die Ateliers der bedeutendsten Künstler und in die politischen Sphären der Zeit und gestaltet das bunte Getriebe durch Verknüpfung des Unzusammenhängenden und durch Ausfüllung der Lücken zu einem organischen Kunstwerke.

In demselben Stoffkreise, in den sich Wieland völlig gebannt hatte, bewegen sich zwei kleine Hetärenromane, von denen Menander und Glykerion (1703), ebenfalls in Briefform abgefaßt, das Verhältnis des athenischen Lustspieldichters zu Glykerion schildert, die der freien Liebe den Vorzug vor der Ehe gibt, während die Heldin des zweiten Romans, Hipparchia, ihr Herz einzig dem Zyniker Krates schenkt.

In den Romanen, Dramen und anderen Dichtungen verwendet Wieland gern und mit Geschick die Form des Dialogs, wie er sie bei Plato und später bei Lukian kennen gelernt hat. Auch als selbständige Kunstform hat er sich, wie wir schon wissen, ihrer bereits in den fünfziger Jahren bedient. 1744 erschien das „patriotische“ Gespräch „Stilpon oder über die Wahl eines Oberzunftmeisters von Megara“, 1780 die ganz im Lukianischen Stile gehaltenen Dialoge im Elysium und zwei Jahre später die Gespräche über einige neueste Weltbegebenheiten. Doch erst die Übersetzung der Werke Lukians ließ Wielands Meisterwerke dialogischer Kunst heranziehen, die Neuen Göttergespräche (1789—1793), in denen er gelegentlich über das griechisch-römische Heidentum wie über das Christentum in frivol-rationalistischer Weise spottet, um ein anderes Mal die heitere Götterwelt des alten Hellas auf Kosten des Christentums zu preisen, und die Gespräche unter vier Augen (1798—1799), eine Beurteilung der Zeitereignisse von der Berufung der französischen Generalstände bis zur Gründung des napoleonischen Kaiserthums.

Als dann der berühmte Autor des „Agathon“ und „Oberon“ 1808 zweimal (am 6. Oktober auf dem Weimarer Hofball und am 10. in Erfurt) zur Unterredung mit dem allgebietenden Gewaltherrscher befohlen wurde, war er zwar betroffen über die großartigen Apercüs des Monarchen, tat aber keine Weissagung über die Dauer seiner Macht. Er wandte sich vom Franzosenkaiser ab und nahm im „Merkur“ offen Stellung gegen den Einfluß der französischen Gesinnung; dem Preußenkönig Friedrich Wilhelm III. aber wahrte er seine Neigung und ihm vor allen wollte er in den „Gesprächen“ etwas sagen.

Im Grunde ein herzenguter Mann und, was man aus seinen Schriften nicht schließen möchte, ein ehrenwerter Familienvater, wandte Wieland aufstrebenden Talenten (Maler Müller, Lenz, Seume, Heinrich von Kleist) gern sein Wohlwollen zu. Sein liebenswürdiges Wesen gewann ihm das Herz Goethes, den er neidlos als den größten Dichter anerkannte, machte ihm Herder zum Freunde und bahnte allmählich ein freundliches Verhältnis zu Schiller an. Einen innigen Charakter konnte es, abgesehen von äußeren Gründen, schon wegen der Verschiedenheit der beiden Naturen nicht gewinnen. Man weiß, wie entschieden der gereifte Schiller, obzwar er in der Jugend unter dem Zauber Wielands stand, in seiner Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung“ gegen das Lüsterne in Wielands Dichtung sich aussprach, und bekannt ist das ferbe Wort, das in einem Briefe an Körner sich findet (1. Mai 1797): „Wieland ist beredt und witzig, aber unter die Poeten kann man ihn kaum mit mehr Recht zählen als Voltaire und Pope. Er gehört in die Zeit, wo man die Werke des Wises und des poetischen Genies für

Synonyma hielt.“ Die schärfsten und nicht immer gerechten Angriffe erfuhr Wieland von den Göttingern und namentlich von den Romantikern, die in ihm die Verkörperung des Aufklärungsgeistes schlechtthin erblickten. Es ist eine der tiefen Ironien der Geschichte, daß die Romantiker gerade zur Zeit, als Wielands Verleger Götchen durch die erste prachtvoll ausgestattete Gesamtausgabe (36 Bände und 6 Supplementbände) für des Dichters Bedeutung und Beliebtheit Zeugnis ablegen wollte (1794—1802), den Konkurs über ihn eröffneten. Sie beschuldigten ihn der plagiatorischen Ausbeutung alter und neuer Schriftsteller, warfen ihm Lüsterheit und matte Weitschweifigkeit vor und sprachen ihm das schöpferische Talent ab. Dagegen nun konnte Wieland mit Recht behaupten, daß er aus seinen Quellen nie ein Hehl gemacht habe. Schlimmer stand es mit der formalen Beseelung der entlehnten Stoffe; denn er wußte ihnen selten persönlichen Gehalt zu geben und so wurden seine Dichtungen mehr Erzeugnisse des klaren Verstandes und einer belebten Phantasie als eines fühlenden und sinnvoll deutenden Gemütes. Die Lüsterheit und die Plauderhaftigkeit aber waren ebenso das Zeichen eines alt gewordenen Geschlechtes, als der Mangel an Originalität auf das engste mit dem durchaus nüchternen Geiste der Aufklärung zusammenhing, aus der Wieland sein Leben zog. Und doch war er nicht bloß Aufklärungsschriftsteller, sondern einer der Vorläufer und Wegebereiter der Romantik. Denn er hat nicht nur romantische Stoffe für sein Dichten gewählt, sondern zeitlebens sich mit gewissen Grundproblemen der Romantik beschäftigt; aber die halb ernste, halb ironische Art, mit der er der romantischen Welt nahe rückte, ließ die Romantiker befürchten, daß weniger Kundige ihr Reich mit dem seinigen vermengen könnten. Daher vielleicht die Heftigkeit des Kampfes, den sie gegen ihn führten.

„Vater Wieland“ starb am 20. Januar 1813 in Weimar und fünf Tage darauf fanden seine sterblichen Überreste in Osmannstädt ihre letzte Ruhestätte. Goethe hielt dem „edlen Dichter, Freund und Bruder“ in der Weimarer Freimaurerloge die Gedächtnisrede, in der er ein treffliches Bild des Menschen und Dichters entwarf und dessen Verdienste um die deutsche Literatur würdigte. (Beilage 97.)

Der große Erfolg, den Wielands Schriften erzielten, reizte viele Dichter, ihm auf den neu gebrochenen Bahnen zu folgen. So ahnte man den „Oberon“ und die kleineren Erzählungen nach, überbot ihn an Komik und Sinnlichkeit und fand dabei seine Leser. Freilich erschraf Wieland, als ihm ein Herr von der Goltz, ein preussischer Offizier, seine „Gedichte im Geschmacke Grecourts“ widmete, über die darin herrschende Zuchtlosigkeit und auch sonst wehrte er sich, wenn Dichter mit ihren nur auf Erregung sinnlicher Lüfte berechneten Schöpfungen sich auf seine „Komischen Erzählungen“ als Vorbild beriefen. Aber er war nicht ohne Schuld und nur den Einsichtsvolleren wurde klar, daß seine Dichtungen als ein eigenartiges Gemisch von Lebenserfahrung, Gelehrsamkeit, gemüthlichem Schwabentum und Ironie von den Nachahmungen sich abheben.

Übrigens fühlte er sich geschmeichelt, als ihm Alois Blumauer versicherte, daß er ihm die „ganze Lust zum Dichten“ verdanke. Blumauer, geboren 1755 zu Steyr in Oberösterreich, kurze Zeit Novize des Jesuitenordens, dann Hauslehrer, später Bücherensor und zuletzt Leiter einer Buchhandlung in Wien (gest. 1797), stellte seine Begabung für derökomische Dichtung in den Dienst der josephinischen kirchenfeindlichen Aufklärung und ward nicht müde, die Waffen grobkörnigen und unslätigen Wizes gegen Papsttum und Hierarchie, Geistlichkeit und Mönchtum zu richten. Der josephinische Kulturkampf bildet denn auch den leitenden Gedanken in seiner Travestierten Aeneide (1784—1788), und nur weil er behandelte, „was dem Tage willkommen und gemäß war“, konnte diese Dichtung, deren „Existenz“ nach Schillers Urteil „dem guten Geschmack billig ein Geheimnis bleiben sollte“, in Osterreich und Deutschland eine außerordentliche Wirkung ausüben und Nachahmungen hervorrufen.

Idee und Form zu dem Werke empfing Blumauer von Johann Benjamin Michaelis (geb. 1746 in Zittau, gest. 1772 in Halberstadt), der eine Zeitlang im Hause Gleims lebte, nachdem er schon früher an ihn und J. G. Jakobi Briefe im Tone der Graziendichtung gerichtet hatte. Auf Wielands Einfluß deutet das Fragment einer Virgilparodie, zu der ihn Paul Scarrons Virgile travesti en vers burlesques (1648) anregte. Nach dem Vorgange der Romanen hatten die Renaissanceedichter Deutschlands lange vor Blumauer in lateinischer und deutscher Sprache antike Motive in travestierender Form auf moderne Verhältnisse übertragen und durch die im Widerspruch liegende Komik stets dankbare Leser gefunden. Auf diesem Wege drang die Kenntnis der Antike in das Volk und auf dem Wiener Theater wurde die mythische Parodie geradezu heimisch. Was hier an Grotesk-Komischem geschaffen worden war, wirkte nebst den

Mitteln, die die Travestie der Gelehrten und die Überlieferung des österreichischen Humors bis auf Abraham a Sancta Clara darbot, auf Blumauer ein, als er unter Benutzung der Farben Scarrons seine „Aneide“ verfaßte.

Auch der klassisch gebildete Paul Weidmann, ein Beamter unter Sonnenfels, wandte sich, nachdem er mit dem ernsthaften Renaissanceepos „Karlsfieg“ (1774), zu dem der schmalkaldische Krieg und Karls Sieg bei Mühlberg den Stoff lieferten, keinen besonderen Erfolg errungen hatte, der komischen Epopöe zu und schrieb den „Pfarrrkrieg oder die Parochiade“, die „Nonnenschlacht“ (1782) und „Cicero für das schöne Geschlecht, eine komische Erzählung“. Begrüßte Weidmann in dem „Karlsfieg“ Josef II. als den Mann, der durch „vernünftige Duldung“ der Christenheit den Frieden wiedergeben würde, so parodierte der Wiener Staats- und Konferenzrat Josef Franz Ratschky (1755–1810) in dem komischen Epos „Melchior Striegel“ (1793) die Vorgänge in Frankreich, indem er sie aus der Weltstadt Paris in das Dorf Schöpsheim verlegte.

Neben Anspielungen auf Wiener Verhältnisse finden sich in Ratschky's Gedichten auch literarische Satiren auf die Kraftgenies der Ritterstücke in „Gögen's“ Manier, auf die Hexametrischen und auf den Rechtsgelehrten und Hofagenten Johann Baptist Mringer (geb. 1755 zu Wien, gest. daselbst 1797), einen Zögling der „Philosophie der Grazien“ und Schüler des Ruminatikers Echels, der ihn für die Kunstideale der Alten begeisterte. Ein gewandter neulateinischer Dichter und nicht unbedeutender Übersetzer von Alt- und Neulateinern, strebte er auch in seinen deutschen Dichtungen im Gegensatz zu Blumauers Formlosigkeit das Ideal humanistischer Formvollendung und Schönheit an. Und in der Pflege einer reinen Sprache, edler Formen und in der Vorbereitung der Romantik besteht denn auch seine literargehichtliche Bedeutung für die österreichischen Lande. Original wenig begabt, schließt er sich in Doolin von Mainz, einem Rittergedichte in zehn Gesängen (1787), in der Technik an den „Oberon“ an, steht aber zu der Welt des Mittelalters in einer gemüthlicheren Beziehung als Wieland, neben dessen Erzählungskunst er auch die italienische Renaissancezeit und seine Lieblinge, Homer und Virgil, auf seine Darstellung wirken ließ. Ganz dem Geiste der Aufklärung entsprechend, greifen geheime Gesellschaften in den Gang der Handlung ein, und in seinem zweiten Epos, Blomberis, einem Rittergedicht in zwölf Gesängen (1791), wird das magisch-mystische Element des Freimaurertums sogar zur Gralsage in Beziehung gesetzt. (Abb. S. 746.)

Viel inniger als Mringer schloß sich der sprach- und versgewandte Friedrich Augustin Müller (geb. 1767 zu Wien, gest. daselbst 1807) an Wieland an, dessen Ritterdichtung er zwar mit Talent, aber zuweilen mit Entlehnung ganzer Stellen nachahmte („Richard Löwenherz“, „Alfonso“, „Adalbert der Wilde“). Die Mode der Rittergedichte wurde durch den Straßburger Ludwig Heinrich von Nicolay (1737–1820), der in russische Staatsdienste trat, auch nach Rußland verpflanzt. Episoden aus Ariost und Bojardo lieferten ihm die Stoffe zu seinen Rittergeschichten „Richard und Melissa“, „Meinens Insel“, „Zerbin und Bella“, „Reinhold und Angelika“, „Gryphon und Grille“, „Morganens Grotte“. Katharina II., Kaiserin von Rußland, eine geborene Prinzessin von Anhalt-Zerbst (1729–1769), schrieb eine Reihe morgenländischer und russischer Erzählungen im Stile Wielands.

Dessen Erzählungsweise, nur noch breiter, derber und ohne fremdländische Einfleidung, tritt am meisten hervor in August Friedrich Ernst Langbein (geb. 1757 zu Rabberg bei Dresden, gest. 1835 in Berlin), der, nicht ohne Begabung für Situationskomik, eine große Fruchtbarkeit in kleinen Schwänken, gereimten Anekdoten, komischen Romanen, Novellen, Märchen und Gedichten entwickelte. Italienische Novellen, französische Fabliaux und altdeutsche Schwänke reizten ihn zu Umformungen und die Leichtigkeit seiner Weise gewann ihm zahlreiche Leser, die an seinen gemeinen Wizen und Schlipfrigkeiten keinen Anstoß nahmen. Der Verfasser selbst aber, der 1800 in Berlin das Amt eines Zensors über die belletristischen Werte übernahm, verleugnete im reiferen Alter seine früheren Dichtungen wegen ihrer Leichtfertigkeit.

Neben Wieland war für Langbein auch der koburgische Hofrat und Minister Moritz August von Thümmel (1738–1817) ein Vorbild. Zu Beginn des Siebenjährigen Krieges Student in Leipzig, trat er zu dem Kreise der jungen Literaten (Kleist, Rabener, Weiße, Vose) und zu Gellert in freundschaftliche Beziehung. Die sächsische Manier eines Zacharia und Rabener verrät noch seine Wilhelmine oder der vermählte Pedant (1764). Nach dem Vorgange Gellert's in rhythmisch gehobener Prosa geschrieben, erwarb diese komische Erzählung, in der gutmütige Beschränktheit mit Trivolität zu einer Satire auf das Hofleben sich vereinen, dem Dichter andauernden Ruhm. Unter Wielands Einfluß stehen auch die folgenden Werke Thümmels, in denen er sich gereimter Verse bedient. So sehen wir Wielands freie und lüsterne Vortragsweise in den Gedichten: Die Inoculation der Liebe (1771), Der heilige Milian und das Liebespaar und in der Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich (10 Bände, 1791–1805).

In dieser erzählt er, ein Vorläufer der später bei dem Jungen Deutschland beliebten „Reisebilder“, in gewandtem Plauderton, teils in Briefform, teils als Tagebuchskizzen wirkliche Erlebnisse während seines Aufenthaltes in der Provence und verbrämt sie mit Handglossen über Land und Leute, mit Wahrem und Erdichtetem, mit zynischen Spöttereien auf den Katholizismus, mit literarischen und politischen Betrachtungen und insbesondere mit galanten Abenteuern, die an Laßivität noch weit über den Lehrmeister hinausgehen. Trotzdem hat der unter Büchern vereinsamte Hypochonder, den Thümmel die Reise machen läßt



**Chr. M. Wieland im Alter.**

Gemalt von H. Jagemann, Stich von Fr. Wagner.



für seine Schilderungen das Lob der Leser und namentlich die Bewunderung Lichtenbergs in reichem Maße geerntet, aber auch den Tadel Schillers erfahren.

Im Gegensatz zu dem galanten und frivolen Ton Thümmels steht die burleske Erzählungsweise des Arztes Karl Arnold Kortum (geb. 1745 in Mühlheim an der Ruhr, gest. 1824 in Bochum in der Grafschaft Mark), des Schöpfers des einzigen originell-deutschen komischen Heldengedichtes: „Leben, Meinungen und Thaten von Hieronimus Jobs dem Kandidaten, und wie er sich weiland viel Ruhm erwarb, auch endlich als Nachwächter zu Schildsburg starb“. (1784.) Wie Thümmel vertauschte auch Kortum das romantische Land Wielands mit der Gegenwart und führt uns mit der Jobsiade in das bürgerliche Leben, in dem Uz und Zachariä mit ihren komischen Epen weilen. Doch während diese ausländische Verwandtschaft und Abstammung aufweisen, ist die Jobsiade nach Form und Inhalt eine einheimische Pflanze.

Deutsch ist das äußere Gewand, in das er seine komischen Einfälle kleidet, und geeignet, deren Wirkung zu steigern. Es sind Knittelverse, das Metrum des „Älteraters“ Hans Sachs, von denen er je zwei Paare unter allerlei Freiheiten und drolligen Willkürlichkeiten zu einer Strophe vereint. Deutschvolkstümlich sind die Geschichten, die erzählt, und die Charaktere, die geschildert werden. Ohne auf die Gesetze der Schönheit, auf einen tieferen Ideeninhalt, wie man es vom Poeten sonst erwartet, Rücksicht zu nehmen, bringt Kortum ohne alle Kunst das Alltägliche, Bilder aus dem Leben der Studenten, der Bauernschulmeister, wie er es schaute und erlebte, mit spöttischem Humor es beleuchtend. Freilich ist Kortums Humor oft derb und Jobsens Reden sind nicht immer fein säuberlich und anständig, aber er hat in weiten Kreisen gefallen und schon der dauernde Erfolg spricht für die Berechtigung dieser von Kortum eingeführten anspruchslosen Dichtungsart. Der geistesverwandte Maler Hasenklever wurde dadurch zu seinem gelungensten Werke („Das Examen“) angeregt, Wilhelm Busch, der bekannte humoristische Künstler, zeichnete „Bilder zur Jobsiade“, Dichter wie Ratschky, Sander („Hans Sachs“), Brägel („Feldherrnränke“) wurden zu Nachahmungen angepornt und fast zum geflügelten Worte ist die Strophe aus dem Examen geworden:



Moriz August von Thümmel.  
A. F. Dejer del., J. F. Bause sc.

Über diese Antwort des Kandidaten Jobses  
Geschah allgemeines Schütteln des Kopfes:  
Der Inspektor sprach zuerst hem! hem!  
Drauf die andern secundum ordinem.

Gegen den mit köstlichen Goldschmitten geschmückten ersten Teil der Jobsiade fällt der zweite, in den die französische Revolution hineinspielt, bedeutend ab und auch die Nachahmungen („Töffeliade“, „Hanswurfsiade“, „Schmuhlade“), bleiben hinter jenem weit zurück.

Wie Jobs, Eulenspiegel, die Schildbürger und die Abderiten noch immer ihr eigenes Leben im Munde des Volkswitzes haben, so auch Münchhausen, der Held einer Sammlung von Lügengeschichten, die der Hannoveraner Rudolf Erich Raspe (1737—1794) in englischer Sprache herausgab und Bürger in Göttingen in freier Weise verdeutschte (1786).

Raspe, berühmt durch Abhandlungen über Gegenstände aus verschiedenen Gebieten, war als Aufseher der landgräflichen Sammlungen in Kassel des Diebstahls bezichtigt worden und nach England geflohen. Hier wieder zu großem Ansehen gelangt, tat er 1785 in London einen glücklichen literarischen Wurf mit dem Buche „Baron Münchhausens Erzählungen seiner wunderbaren Reisen und Kriegsabenteuer in Rußland“. Eigentum Raspes ist nur die Art der Darstellung, den Inhalt bildet der Anekdotenschatz, an dem unser Volk und schon vor ihm die klassischen und orientalischen Völker aufspeichernd gearbeitet haben. Was an lügenhaften Jagdgeschichten, Kriegs- und Reiseabenteuern in Hannover im Volke herumfließt, hat Raspe aufgerafft, mit Erzählungen aus Swifts „Gullivers Reisen“ und aus Lufian vermehrt und auf Baron Hieronymus Karl Friedrich Freiherrn von Münchhausen (1720—1797) übertragen, der in russischen Diensten zwei Feldzüge mitmachte, dann auf seinem Stammgute Bodenwerder dem Jagdvergnügen lebte und durch Erzählertalent, schlagenden Witz und Ausschweiderei in allen Gesellschaften großer Beliebtheit sich erfreute.

Seit Wielands „Agathon“ fand der Roman die eifrigste Pflege, und zwar stand er in den sechziger Jahren bis zum „Werther“ fast einzig unter dem Einflusse der Engländer, von denen der seelenzergliedernde und tugendhafte Richardson allmählich den scharf beobachtenden Humoristen Sterne und Fielding weichen mußte. Durch die Verdeutschungen des Braunschweigers

Johann Joachim Bode waren sie nebst Oliver Goldsmiths „Dorisprediger von Wakefield“ weiteren Kreisen Deutschlands zugänglich geworden. Mit Vorliebe aber hielt man bei der allgemeinen Freude am Briefwechsel an der Briefform Richardsons fest, weil sie Gelegenheit bot, die Romangestalten ihre Empfindungen und Gefühle zum Ausdrucke bringen zu lassen. Auch darin folgte man dem Beispiele der Engländer, daß man den bürgerlichen Sittenroman bevorzugte, bis dann in den achtziger Jahren unter Einwirkung des historischen Schauspiels auch der geschichtliche Roman wieder mehr zu Ehren kam.

Noch ganz Richardsons empfindsam tugendhafte Manier ahmt Wielands Freundin Sophie von Laroche (1731—1807) in dem Roman „Geschichte des Fräuleins von Sternheim“ (1771)



Johann v. Aringer.  
Langer sc.

nach und wie hier erscheint sie auch in den „Moralischen Erzählungen“ und in zahlreichen anderen Dichtungen („Rosaliens Briefe an ihre Freundin“, „Briefe an Lina als Mädchen“, „Mein Schreibtisch“, „Melusiniens Sommerabende“) als Lehrerin der Jugend und mehr noch als Anwalt der empfindsamen und leidenschaftlichen Liebe, womit sie bereits zum Roman der Wertherzeit hinüberleitet. Viel stärker als bei Frau von Laroche macht sich die Belehrung in den Romanen des Hinterpommern Johann Timotheus Hermes geltend (geb. 1738 zu Behnick, gest. 1821 als Prediger in Breslau), der zu seinem Erstlingswerk Geschichte der Miß Fanny Wilkes (1766) noch hinzufügen mußte „so gut als aus dem Englischen übersezt“, in Sophiens Reisen von Memel nach Sachsen aber (1769—1773, in fünf Bänden) bereits eine deutsche Heldin wählt und zur Freude des Bürgerstandes das Leben des deutschen Mittelstandes vorführt. Die in dem viel be-

wunderten Roman verstreuten Lieder wurden in Hillers Komposition viel gesungen; durch den in anderen Romanen („Für Töchter edler Herkunft“, „Für Eltern und Ebelustige“) beobachteten Grundsatz, durch Ausmalung des Lasters die Liebe zur Tugend anzufachen, hat er sich den Spott der Keniendichter zugezogen.

Hermes lernte für die Beobachtung der Wirklichkeit und deren ungezwungene Wiedergabe von Fielding. Unter dessen Einwirkung hat schon Johann Karl August Musäus (geb. 1735 zu Jena, gest. 1787 als Professor am Gymnasium in Weimar) vor Wieland, den er später auf sich wirken ließ, mit dem Roman Grandison der Zweite (1760—1762), nachher der deutsche Grandison genannt, die Hochgefühle und Tugendideale Richardsonischer Schule lächerlich gemacht. In den „Physiognomischen Reisen“ (1779) parodiert Musäus Lavaters bekanntes Buch und mit der zerstörenden Wielandischen Ironie und im Tone des aufgeklärten Professors lieferte er in den Volksmärchen der Deutschen (1782—1786) kleine Novellen, zu denen Goethe bemerkte: „Anders sagen die Mufen, und anders sagt es Musäus.“ (Abb. S. 747.)

Wielands Romane in griechischer Verkleidung fanden einen Nachahmer in August Gottlieb Meißner (geb. 1753 in Baugen, 1785—1805 Professor der Ästhetik in Prag, gest. 1807 als Gymnasialdirektor in Fulda), der es liebte, berühmte Personen des Altertums („Alkibiades“, „Spartakus“, „Epaminondas“) auf wissenschaftlicher Grundlage romanhaft zu schildern. (Abb. S. 748.) In ähnlicher Weise hat er in den 14 Sammlungen seiner Skizzen (1778—1796) für die darin enthaltenen Geschichten und Dialoge allerlei Quellen in wirksamer Weise frei verarbeitet.

Romanhaft gestaltete sich selbst das Leben eines Nachahmers Meißners, des Ungars Ignaz Aurel Fessler, der (geb. 1756 zu Czuredorf) eine Zeitlang Kapuziner, dann Protestant, Freimaurer, Herrnhuter, 1839 als Generalsuperintendent zu Petersburg nach einer äußerst fruchtbaren literarischen Tätigkeit starb. Am bekanntesten durch seine „Geschichte der Ungarn und ihrer Landstassen“ (10 Bände, 1812—1825), hat

er seinerzeit auch mit geschichtlichen Romanen Beifall gefunden, die er lieber „historische Gemälde“ genannt wissen wollte, weil sie die Bestimmung hätten, die Liden der Geschichte durch psychologische Kombinationen auszufüllen und lehrreiche Charakterbilder ihrer Helden zu entwerfen. In ihnen spiegeln sich die Stufen seiner eigenen Entwicklung, wie auch ihre weiblichen Charaktere meistens Bilder der Frauen sind, zu denen er in Beziehung getreten ist. („Marc Aurel“, „Aristides und Themistokles“, „Matthias Corvinus“, „Attila“, „Abälard und Heloise“ usw.). In „Des Corsen Bonaventura mystischen Nächten“ erinnert er sich der Richtung seiner Jugend und die „Rückblicke auf meine siebenjährige Pilgerschaft“ (1824) geben ein Bild seines vielbewegten Lebens.

Mehrere der Nachahmer Wielands führten uns nach Osterreich. Während des Kampfes um die angestammte Religion seiner Väter hatte es die Fühlung mit dem Geistesleben im Reiche fast verloren und erst nach Beendigung der Gegenreformation wurden die Fäden wieder fester geknüpft. Schon Gottscheds reformatorische Tätigkeit war hier nicht ohne Wirkung geblieben; seine „Kritische Dichtkunst“ und „Redekunst“ fanden bald nach ihrem Erscheinen Verbreitung; sein „Kato“ wurde 1748 in Wien mit großem Beifall gegeben und ein Jahr darauf entstand dort ein Seitenstück zu seiner „Schaubühne“. In demselben Jahre weilte Gottsched in Wien. Seinen persönlichen Zweck hat er freilich nicht erreicht und auch die Gründung einer deutschen Gesellschaft nach Art der Leipziger ist ihm nicht gelungen, aber es kamen doch fortan ab und zu regelmäßige Stücke auf die bisher von der Stegreiskomödie beherrschte Bühne und wir wissen, daß er in Wien und in den Klöstern Nieder- und Oberösterreichs Anhänger fand. Mit der Begeisterung für die deutsche Literatur hat er aber auch die Wolffsche Philosophie nach Osterreich verpflanzt und dem Rationalismus vorgearbeitet. Mehr noch als Gottsched zeitigte der Aufenthalt österreichischer Soldaten in Deutschland während des Siebenjährigen Krieges die Überzeugung, daß man vom Auslande lernen müsse. Hohe Adelige schickten ihre Söhne an deutsche Universitäten und vor allem trugen die schlichten Fabeln und Erzählungen Gellerts zur Einigung der deutschen Kulturarbeit bei. Allmählich begann es sich in Wien zu regen; 1761 gründete Stephan von Kiegger eine „Deutsche Gesellschaft“ zur Förderung der literarischen Tätigkeit, und nach dem Muster der moralischen Wochenchriften, die in Deutschland bereits verblähten, erschienen die Welt von Klemm und Heufeld und Der Mann ohne Vorurteil (1765) von Sonnensels. Bald glaubte man das Reich übersflügeln zu können; brachte doch das Jahr 1769 in einem Monat 27 Wochenchriften an den Tag und eine Flut von Broschüren, meistens ein Abjud der aufklärerischen Schriften Deutschlands, kam mit der Zensurfreiheit auf den Büchermarkt. Der Plan zur Gründung einer Akademie der Wissenschaften, schon von Leibniz entworfen (1720), wurde wieder aufgenommen und fand an Klopstock einen begeisterten Anwalt. Doch wurde er nicht verwirklicht, und so sahen sich der Verfasser der „Gelehrtenrepublik“ und Lessing in ihrer Hoffnung auf eine Berufung nach Wien ebenso getäuscht als Wieland, der ja auch seine Blicke dorthin richtete. Aber ihre Werke wirkten nach Osterreich.

Vor allem fanden Klopstocks Dichtungen freudigen Widerhall und namentlich in dem Jesuiten Michael Denis einen warmen Verehrer. Er stand mit dem Sänger des Messias, mit Klein, Ramlar, Weiße, Nicolai in Briefwechsel und an der Spitze jener Männer, die, wie seine Ordensgenossen Karl Mastaler und Christoph Negelsperger, in dem Anschlusse an Deutschland den Fortschritt erblickten. Denis (geb. 1729 in Scharding in Oberösterreich, gest. 1800 als Kustos der Hofbibliothek in Wien) weckte als Präfekt an der Theresianischen Akademie in Wien durch sein „Deutsches Lesebuch“ (1766) und seine Vorträge über die neue Literatur die Teilnahme der jungen Adligen für die deutsche Poesie und erntete für seine Bardengesänge (S 759) und sonstigen Dichtungen, von denen als Kirchenlieder noch manche



Johann Karl August Musäus.  
G. M. Kraus del., G. Schüle sc. 1788.

fortleben, verdientes Lob. Sie haben zum großen Teile Klopstock als Vorbild, bedienen sich antiker Silbenmaße und sind unberührt von den Bestrebungen der Zeit. In deren Dienst traten jüngere Dichter, die, meistens Freimaurer (Blumauer, Mxinger, Ratschky), an Wieland, den damaligen Lieblingsdichter der höheren Kreise, sich schlossen, übrigens im Verein mit Denis, Mastalier, Lorenz Leopold Haschka, dem Textdichter von Haydns österreichischer Nationalhymne „Gott erhalte Franz den Kaiser“, mit Gottlieb Leon, der seinen Stil an den Minnesängern des Mittelalters bildete, und anderen im „Wiener Musenalmanach“ lyrische Gedichte herausgaben (1777—1795).

Mit dem Regierungsantritte Kaiser Josefs II. (1780—1790) folgte auf die organische Reformierungspolitik Maria Theresias eine fieberhafte Organisations- und Uniformierungspolitik, durch die die Grundsätze des „aufgeklärten Absolutismus“, wie er in Preußen bestand, in kurzer Zeit auf allen Gebieten und in allen Teilen des Reichs durchgesetzt werden sollten. Die Überhaftung bei der Ausführung der Einzelhandlungen, die den Absichten des Kaisers oft gar nicht entsprachen, riefen nicht selten einen größeren Widerspruch hervor als der Inhalt der Reformen, die vor allem gegen die Kirche, gegen die geistlichen Autoritäten und namentlich gegen das Mönchtum gerichtet waren. An Stelle der geistlichen Orden traten in allen Kronländern Logen des Freimaurerordens, der das wahre Licht aufzuzünden versprach. Auch die Literatur sollte sich dem neuen System eingliedern und wie die Schulen, Wohlfahrtseinrichtungen und das Nationaltheater im Geiste der „gesunden Vernunft“ die Untertanen zur höheren Einsicht führen und zu Staatsdienern heranbilden. Bei dieser Anschauung wurde Josef II. freilich kein Mäzenas der deutschen Poesie im Sinne Klopstocks, aber er wünschte das beste deutsche Theater in Wien zu haben, würdigte die Kunst des Schauspielers Schröder und schätzte die deutsche Oper mit ihrem Vertreter Mozart.



August Gottlieb Meißner.  
Schreyer sc.

Als der Typus der Josefinitischen Literatur erscheint Freiherr Josef von Sonnenfels, der, 1733 zu Nikolsburg geboren, seit 1763 als Lehrer der Staatswissenschaften an der Universität zu Wien, später als Hofrat und seit 1811 als Präsident der Akademie der bildenden Künste wirkte und es verstand, sich zum Mittelpunkte der literarischen Bestrebungen

zu machen, um im Sinne der Josefinitischen Reformen Theater und Literatur umzugestalten. (Abb. S. 749.) Es ist bekannt, daß er mit einer Schrift über die Tortur die Abschaffung der Folter veranlaßte, und zahlreiche politische Abhandlungen beweisen die Gründlichkeit seiner kameralistischen und volkswirtschaftlichen Studien. Bekannt aber ist auch, daß er im Gegensatz zu Justus Möfers historischer Staatsauffassung der rationalistisch juristischen im Geiste des Josefinitismus huldigte und deshalb für seine von Th. Abbt beeinflusste Schrift „Über die Liebe des Vaterlandes“ den Tadel Goethes erfuhr. Mangel an Verständnis für die nationale Eigenart verrät auch seine Theaterreform, die ihn, vom Kaiser und vom Staatsrat Gebler gefördert, in den Briefen über die Wienerische Schaubühne (1767—1768) auf seine literarische Höhe hob. Was er im „Mann ohne Vorurteil“ und in Klemms Zeitschriften bereits eingeleitet hatte, wird in jenen mit Eifer weiter geführt. Im Grunde huldigt seine Geschmacksreform den Anschauungen Gottscheds, obgleich er geschickt auch manchen Fortschritt Lessings zu verwerten wußte. Vor dessen überragender Größe aber war dem ehrgeizigen Manne, der ein großes Talent nicht neben sich leiden wollte, bange und darum hielt er sich lieber auf dem Niveau des Professors Klob, wie denn auch statt Lessing der Klobianer Friedrich Justus Riedel, ein unfähiger Mann, nach Wien berufen wurde. Gleichwohl verfolgte Lessing die Theaterreform seines Gegners mit Interesse,

meinte aber, daß dessen allzueifriges, von Polizei und Zensur unterstütztes Vorgehen gegen die Volkspoffe nicht geeignet sei, die Gunst des Publikums zu gewinnen.

Verschiedene Umstände, italienische Einflüsse, der Humor des Volkes, außergewöhnlich begabte Darsteller komischer Rollen, wie Stranitzky Brehauser, Kurz (S. 574) hatten zusammengewirkt, daß einzig die lustige Stegreifkomödie den Beifall der Zuhörer eroberte und ein literarisches ernstes Drama daneben gar nicht aufkommen konnte. Noch bei der Aufführung von Lessings „Sara“ in Wien tritt Mellefont's Diener als Hanswurst auf und das Titelblatt der „deutschen Schaubühne zu Wien“ (1752), eine der Gottschedischen ähnliche Sammlung von Theaterstücken, stellt dem antiken Helden den Hanswurst gegenüber. Begreiflich daher, daß der volkstümliche Hanswurst sich gewaltig zur Wehr setzte, als ihn Sonnenfels von der Bühne verdrängen wollte. Und er behauptete seinen Platz, wenn er auch, wenigstens äußerlich, literarische Formen annehmen mußte; hier versagte die historische Voraussetzungslosigkeit des aufklärerischen Reformers, aber mit seinen Bemühungen hing die Entstehung des Burgtheaters zusammen. Nachdem schon Maria Theresia (1752) angeordnet hatte, „die deutsche Schaubühne auf einen gestifteten Fuß zu setzen,“ wurde 1776 von Kaiser Josef II. das Theater nächst der Burg zum Hof- und Nationaltheater erhoben, die französische Komödie aufgelöst und verordnet, „daß von nun an nichts als gute regelmäßige Originale und wohlgeratene Übersetzungen aus anderen Sprachen darin aufgeführt werden sollten.“ Damit erst war der Grund zum Burgtheater gelegt, das auf lange Zeit den Ruf des ersten Bühneninstitutes Deutschlands behauptete.



Josef von Sonnenfels.  
Gem. v. F. Meßner.  
(Wien, Kupferstecheracademie.)

Zunächst wurde durch den Feldmarschallentnant Cornelius Hermann von Weyrenhoff (geb. 1733 zu Wien, gest. 1819) die regelrechte Alexandrinertragödie eingeführt, deutsch-patriotische Stücke, so „Hermanns Tod“ (1768) und „Thumelicus“ (1774), und im Wettkampfe mit Shakespeare „Cleopatra und Antonius“ (1783). Sie erscheinen uns veraltet, aber auch damals blickte die junge Dichtergeneration schon nach Weimar und hielt die Romantik ihren Einzug in Österreich. Weyrenhoffs Streben wirkte nach und bahnte Heinrich Collin den Weg, der nicht mehr als Gottschedianer, sondern als Schüler der Klassiker ein patriotisch-österreichisches Drama in Renaissanceformen begründete. Größer als für das Trauerspiel war Weyrenhoffs Begabung für das Lustspiel; bekannt ist Friedrichs II. Urteil über dessen „Postzug oder die noblen Passionen“ (1769), den er eines Molière für würdig erklärte. Eines der besten Stücke Weyrenhoffs, „Erziehung macht den Menschen“ (1785), berührt sich mit den Josefinitischen Tendenzstücken, die in dem Staatsrath Tobias Freiherr von Gebler (1726—1786) ihren Hauptvertreter fanden. Durch ihn wurde der Ton der besseren Gesellschaft auf der Bühne heimisch, das Interesse der höheren Stände an der Bühne gefördert und die sächsische Komödie eingebürgert.

Neben dem literarischen Lustspiele der Hofbühne lebte die Volkspoffe in den Vorstadttheatern lustig fort. Selbst Franz Heufeld, einst Mitkämpfer des Theaterzensors Sonnenfels, bringt als Direktor des Theaters an der Wien den Hanswurst in Verkleidung wieder auf die Bühne (1769) und der heftige Befehder der Stegreifkomödie, Christian Gottlob Klemm, verspottet in dem Lustspiel „Der auf den Barnab verzeigte grüne Hut“ (1767) die Wegner des