



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Schmidt, Julian: Die deutsche Literatur zur Zeit der siebenjährigen Krieges.
II.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Die deutsche Literatur zur Zeit des siebenjährigen Krieges.

Von Julian Schmidt.

II.

Bei der Spannung, mit welcher man die politischen Ereignisse verfolgte, konnte die eigentliche Literatur nicht wohl aufkommen; es zeigt sich eher ein Rückgang.

Lessing war im besten dramatischen Schaffen. Nicolai hatte gleich bei Begründung der „Bibliothek“ einen Preis für ein gutes Trauerspiel ausgesetzt. Lessing rieth im Sommer 1758, ihn dem „Kodrus“ zu ertheilen, einem freilich schwachen Versuch des jungen Herrn v. Cronenk, eines Freundes von Gellert. Dieser, ein vermögender Mann, hatte gewünscht, daß für diesen Fall der Preis zu dem des folgenden Jahres geschlagen werden solle; mittlerweile, hofft Lessing, werde ein junger Dichter mit einer besseren Tragödie fertig werden, „von dem ich mir nach meiner Eitelkeit viel Gutes verspreche. Er arbeitet ziemlich wie ich: er macht alle sieben Tage sieben Zeilen; er erweitert unaufhörlich seinen Plan, und streicht unaufhörlich etwas von dem schon Ausgearbeiteten wieder aus. Sein jetziges Sujet ist eine bürgerliche Virginia, der er den Titel Emilia Galotti gegeben hat. Er hat nämlich die Geschichte der römischen Virginia von allem dem abgesondert, was sie für den ganzen Staat interessant macht; er hat geglaubt, daß das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werther ist als ihr Leben, für sich tragisch genug und fähig sei, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch kein Umsturz der Staatsverfassung darauf folgte. Seine Anlage ist nur von drei Acten, und er braucht ohne Bedenken alle Freiheiten der englischen Bühne.“

Ob aus Cronenk, sowie aus dem noch jüngeren v. Bräwe, der gleichfalls ein Stück „Der Freigeist“ geliefert hatte, im Laufe der Zeit etwas geworden wäre, läßt sich nicht ausmachen; sie starben beide rasch nach einander. An dem, was sie bis dahin geleistet, war eigentlich nur der gute Wille zu loben.

Da Kleist aus Leipzig abging, so kehrte Lessing im Mai 1758 zu seinen Freunden nach Berlin zurück. Diese hatten sich immer enger an einander geschlossen; wöchentlich kamen sie zusammen, um freie Vorträge zu halten: Sulzer, Kamlar, Mendelssohn, Nicolai, Resewitz, Brémontval und viele Andere, darunter auch die Musiker Marpurg und Fasch und der

Zeichner Chodowiecky, damals 30jährig, aus Danzig, der eben Holzschnitte für den Berliner Kalender arbeitete, und aus dessen Bildern man mehr von dem damaligen Leben erfährt, als aus vielen poetischen Versuchen.

In diesem Kreise, der sich in gewissem Sinn an die französische Kolonie anlehnte, überwog die kritische Richtung; es war entscheidend für Lessing, der freilich Allen weitaus überlegen war, daß er in einer Periode hineinkam, wo der Charakter sich zu bilden pfllegt. Aus dieser Wechselwirkung entsprang die Bedeutung Berlin's für die deutsche Literatur. Lessing kam nach Berlin mit der Idee, an Fruchtbarkeit mit Lope de Vega zu wetteifern; er erkannte bald, daß seine Aufgabe zunächst eine kritische war.

Die Geschichte der modernen deutschen Literatur hat das Eigene, daß sie nicht mit der Produktion, sondern mit der Kritik beginnt, daß sie nicht ursprünglich bildet, sondern nach Bildung strebt. Sie geht nicht aus einem Ueberreichtum entwickelter und gebildeter nationaler Kräfte hervor, sondern aus einem Gefühl des Mangels: den unbeholfen sich drängenden Kräften fehlt es an Sättigung. Sie beginnt mit dem Gefühl von der Hohlheit des bisherigen poetischen Treibens, mit dem leidenschaftlichen Abscheu gegen leere Worte und behagliche Spielereien, mit dem Hunger nach Realität, mit dem wilden Umsichgreifen nach dem Wahren und Schönen. Die Kritik ruft in der deutschen Poesie einen ähnlichen Prozeß hervor, wie der preußische Staat im deutschen Reiche.

Im Januar 1759 erschien in Berlin das erste Heft der „Briefe die neueste Literatur betreffend“, an einen verwundeten Offizier gerichtet. „Die zwei gefährlichen Jahre,“ schreibt Lessing hier, „die Sie der Ehre, dem König und dem Vaterland opfern müssen, sind reich genug an Wundern, nur nicht an gelehrten Wundern gewesen. Gegen hundert Namen, die alle erst in diesem Krieg als Namen verdienstvoller Helden bekannt geworden, gegen tausend kühne Thaten, an welchen Sie Theil hatten, kann ich Ihnen nicht ein einziges neues Genie nennen, kann ich Ihnen nur sehr wenig Werke schon bekannter Verfasser anführen, die mit jenen Thaten der Nachwelt aufbewahrt zu werden verdienen.“

Das Inventar fällt in der That nicht glänzend aus, Lessing muß einen Augiasstall auskehren. Unwissenheit, Halbheit, Trivialität, Unsinn werden schonungslos gegeißelt; im Aufsuchen des corpus vile, an dem er seine Sonde übt, spielt oft der Zufall seine Rolle; bramarbasirende Schreihälse und Vielschreiber greift er am liebsten heraus; am eifrigsten fällt er über sie her, wenn sie sich durch schlechte Uebersetzungen an der deutschen Sprache oder an den Alten versündigen. Denn überwiegend philologisch ist die ganze Kritik, und nicht selten glaubt man ein „Bademecum“ zu lesen.

Daneben tritt das dramatische Interesse in den Vordergrund. Lessing hatte seine Ideen in einer Korrespondenz mit Nicolai dargelegt; sie sind um

so interessanter, da sie einen sehr entschiedenen Gegensatz gegen Winkelmann aussprechen: dieser sucht das Schöne in der Ruhe, Lessing in der Bewegung.

„Die Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll unsere Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern. Wer uns mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter. Das Trauerspiel soll soviel Mitleid erwecken als es kann; folglich müssen alle Personen, die man unglücklich werden läßt, gute Eigenschaften haben; folglich muß die beste Person die unglücklichste sein. Der Dichter darf keinen von allem Guten entblößten Bösewicht aufführen. Der Held muß nicht gleich einem Gott seine Tugenden ruhig und ungekränkt verüben. Bewunderung ist das entbehrlich gewordene Mitleid; da aber Mitleid das Hauptwerk ist, so muß es so selten als möglich entbehrlich werden; der Dichter muß seinen Helden nicht zu auffallend der bloßen Bewunderung aussetzen. . . Er soll seinem Helden nur soviel Standhaftigkeit geben, daß er nicht auf eine unanständige Art unter seinem Unglück erliege. Empfinden muß er ihn sein Unglück lassen, sonst können wir es auch nicht fühlen; nur dann und wann muß er ihn lassen einen Effort thun, der auf wenige Augenblicke eine dem Schicksal gewachsene Seele zu zeigen scheint, welche große Seele den Augenblick darauf wieder ein Raub ihrer schmerzlichen Empfindungen werden muß.“

„Der Heldendichter läßt seinen Helden unglücklich sein, um seine Vollkommenheiten an's Licht zu setzen; der Tragöde setzt seines Helden Vollkommenheiten an's Licht, um uns sein Unglück desto schmerzhafter zu machen. Er wartet nicht bis zuletzt: er vertheilt das Mitleid durch das ganze Trauerspiel; er bringt überall Stellen an, wo er die Vollkommenheiten und Unglücksfälle des Helden in einer rührenden Verbindung zeigt. Da wir aber ein starkes Mitleid nicht lange aushalten, unterbricht er diese Stellen durch Ruhepunkte, in denen wir uns zu neuem Mitleid erholen. Das Trauerspiel soll das Mitleid überhaupt üben: der ist ohne Zweifel der beste Mensch, der die größte Fertigkeit im Mitleiden hat.“

„Freilich muß an dem Helden ein gewisser Fehler sein, durch welchen er sein Unglück über sich gebracht hat, weil ohne diesen sein Charakter und sein Unglück kein Ganzes ausmachen würden. Entsetzen und Abscheu ohne Mitleid würde es erregen, wenn kein Zusammenhang zwischen der Güte des Helden und seinem Unglück wäre.“

Auch die „Literaturbriefe“ nehmen die dramatische Frage auf. Lessing will erweisen (Februar 1759), daß Gottsched dem deutschen Theater eine ganz falsche Richtung gegeben habe, indem er es zur Nachahmung der Franzosen verleitete. „Er hätte aus unseren alten Stücken, die er vertrieb, hinlänglich merken können, daß wir mehr sehn und denken wollen, als das furchtsame französische Trauerspiel zu sehn und zu denken giebt; daß das Große, Schreck-

liche, Melancholische besser auf uns wirkt als das Artige, Zärtliche, Verliebte daß uns die zu große Einfachheit mehr ermüde als die zu große Verwicklung. Er hätte auf dieser Spur bleiben sollen, und sie würde ihn graden Wegs auf das englische Theater geführt haben. Wenn man die Meisterstücke des Shakespeare mit einigen bescheidenen Veränderungen unsern Deutschen übersetzt hätte, es wäre von bessern Folgen gewesen, als daß man sie mit Corneille und Racine bekannt gemacht hat. Erstlich würde das Volk an Shakespeare weit mehr Geschmack gefunden, und zweitens würde er ganz andre Köpfe unter uns erweckt haben. Denn ein Genie kann nur von einem Genie entzündet werden, und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint, und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschreckt.“

Shakespeare war seit 1741 fast ganz in Vergessenheit gerathen; die Bodmerianer wollten ebensowenig von ihm wissen als die Gottschedianer. Nicolai hatte 1755 auf Shakespeare's Werke hingewiesen: „freilich, ihre Wildheit, ihre Unregelmäßigkeit, ihr übel geordneter Dialog ist nicht nachzuahmen.“ In Föcher's „Gelehrtenlexikon“ (1751) steht folgender Artikel: „Shakespeare, Wilh., ein englischer Dramaticus, geb. zu Stratford 1564, ward schlecht auferzogen und verstand kein Latein, brachte es aber in der Poesie sehr hoch. Er hatte ein scherzhaftes Gemüth, konnte aber auch sehr ernsthaft sein, excellirte in Tragödien, und hatte viel subtile Streitigkeiten mit Ben Johnson, wiewohl keiner von beiden viel damit gewann.“

Wärmer hatte sich Zimmermann im „Leben Haller's“ ausgesprochen. „Ein himmlisches Feuer leuchtet aus Shakespeare's Werken hervor. Der war geboren, ein Dichter zu sein; die englische Nation setzt ihn mehrentheils über alle Sterbliche hinauf. Allein der Mangel des wahren Geschmacks und der Regeln des Trauerspiels verstellt seine Schönheiten und macht sie einem Strohfeuer ähnlich, das eine große Flamme auswirft, die uns wohl erleuchtet, aber keine Wärme zurückläßt.“

„Ich liebe diesen außerordentlichen Menschen,“ schreibt Wieland im April 1758, „mit all seinen Fehlern. Er ist fast einzig darin, die Menschen nach der Natur zu malen. Seine Fruchtbarkeit ist unerschöpflich. Er scheint nie etwas Anders studirt zu haben als die Natur; ist bald der Michel Angelo, bald der Correggio der Dichter. Wo fände man mehr kühne und doch richtige Entwürfe, mehr neue, schöne, erhabne, treffende Gedanken, mehr lebendige, glückliche, beseelte Ausdrücke als bei diesem unvergleichlichen Genie! Zum Geier mit dem, der einem Genie von solchem Rang Regelmäßigkeit wünscht!“

Nun sprach Lessing das entscheidende Wort. „Auch nach den Mustern der Alten die Sache zu entscheiden, ist Shakespeare ein weit größerer tragi-

scher Dichter als Corneille, obgleich dieser die Alten sehr wohl und jener fast gar nicht gekannt hat. Corneille kommt ihnen in der mechanischen Einrichtung und Shakespeare in dem Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigne Wege er auch wählt, und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. Nach dem Oedipus des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsre Leidenschaften haben, als Othello, König Lear, Hamlet u. s. w.“

Dies Wort ist vielleicht das bedeutendste, das die „Literaturbriefe“ gesprochen haben: es signalisirte, Allen kenntlich, den Dichter, der berufen war, der deutschen Poesie eine neue Wendung zu geben.

Lessing's eigene dramatische Versuche jener Zeit folgen freilich durchaus nicht der Fährte des britischen Dichters: sie gehen fast durchweg auf Vereinfachung der Fabel aus. Darin leistet z. B. der „Philotas“ (März 1759) das Unglaubliche; es kommt keine unnöthige Figur, keine unnöthige Rede vor, das Mitleid geht ganz in Bewunderung unter. Ein junger Prinz, der, in die Gefangenschaft des Feindes gerathen, bringt sich selber um, um nicht gegen den gleichfalls gefangenen feindlichen Prinzen ausgewechselt zu werden und so seinem Vater die Gelegenheit zu entziehen, den Frieden zu diktiren. Gleim gegenüber eiferte Lessing gegen solche heroische Schwachheit, aber fast alle seine damaligen Entwürfe hatten einen heroischen Stoff: Brutus, Kodrus, Spartacus u.

Von „Faust“ ist nur ein Fragment veröffentlicht, eine geistreiche Verbesserung des Prologs im Puppenspiel. Das Schnellste ist nicht der Gedanke des Menschen, sondern der Uebergang vom Guten zum Bösen. „Ich habe es wohl erfahren!“ ruft Faust. Das schmeckt nach einem tragischen Ausgang, obgleich die Freunde von einem veröhnlichen Schluß zu erzählen wußten.

Auf äußerste Simplifikation sind auch seine „Drei Bücher von der Fabel“ gerichtet. Gegen Breitinger erweist er, daß die Thiere nicht um des Wunderbaren (Wunderlichen) willen eingeführt werden, sondern weil sie einfache typische Charaktere ausdrücken. „Wenn wir einen allgemeinen moralischen Satz auf einen besondern Fall zurückführen, diesem besondern Fall die Wirklichkeit ertheilen (weil man in einem wirklichen Fall mehr Beweggründe und deutlicher unterscheiden kann als in einem möglichen), und eine Geschichte daraus dichten, in welcher man den allgemeinen Satz anschauend erkennt, so heißt diese Erdichtung eine Fabel.“ Es sollte also alles ausgemerzt werden, was nicht zur Verdeutlichung des Lehrsatzes gehörte, während bei LaFontaine und Gellert gerade in der breiten, humoristischen Ausführung das Hauptinteresse lag. Gegen das Einseitige dieses Versuches mußte die deutsche Bildung sich endlich empören: Gerade die deutsche Fabel ist stets auf epische Anschaulichkeit und humoristische

Wendungen ausgegangen. Lessing's eigene Fabeln sind geistreich, aber ohne Poesie. Bezeichnend bleibt der Versuch für die allgemeine Richtung jener Periode, die Dichtung auf das knappste Maß einzuschränken.

Ein merkwürdiges Beispiel für diese Richtung ist ferner Kleist's Helden-
gedicht „Cissides und Paches“, im Mai 1759 in den „Literaturbriefen“ besprochen; es sieht fast wie eine Geschichtstabelle aus. Zugleich ist es merkwürdig für Kleist. Die elegische Stimmung, die Sehnsucht nach Ruhe, ist ganz verschwunden und hat einem kriegerischen Feuer Platz gemacht; die Begeisterung für Friedrich überträgt sich auf die Generale Alexander's des Großen, und gegen alles Herkommen werden die griechischen Republikaner als Wächter dargestellt.

„Endlich wird nach unserm Namen ein Gestirn benannt . . . Wo Perseus und Orion leuchten, dort wird Alexander, unser Gott, mit uns vom Himmel auf die Menschenkinder sehn.“ — „Der Tod für's Vaterland ist ewiger Ver-
ehrung werth . . . Wie gern sterb' ich ihn auch, wenn mein Verhängniß ruft! Ich, der ich dieses sang im Lärm des Kriegs, als Räuber aller Welt mein Vaterland in eine Wüstenei verwandelten; als Friedrich selbst die Fahn' mit tapferer Hand ergriff.“

Kleist's Drama „Seneca“ ist eben so knapp gehalten wie der „Philotas“; das Interesse freilich, das es erregt, ist noch geringer.

Wo ein Dichter jener Zeit nicht nach Konzentration strebt, macht sich der roheste Naturalismus breit. Weiße's „Beiträge zum deutschen Theater“ (1759) enthielten die beiden Trauerspiele „Eduard III.“ und „Richard III.“, das Lustspiel „Die Poeten nach der Mode“ und die Operette „Der Dorfbarbier“. Greuel genug kamen in jenen Tragödien vor, die noch in Alexandrinern geschrieben sind; aber weder Mitleid noch Furcht wird erregt. Weiße selbst scherzte in seinen Briefen darüber, daß wenn die Helden in seinen Trauerspielen über einen Entschluß oder eine Begebenheit räsonniren sollten, sie sich mit ihren Gedanken ebenso brouillirten als er selbst. Sein Sohn erzählt: „Die Empfindungen und Leidenschaften, die am wenigsten in seinem Charakter lagen, und die ihn nur durch Anstrengung der Einbildungskraft in Bewegung setzten, stellte er am lebhaftesten dar.“

„Ein unglückliches Schicksal,“ schreibt Weiße in der Vorrede, „hat bisher über der deutschen Schaubühne gewaltet. Einige dieser Lieblinge der Musen sind in der Morgenröthe ihres Witzes verblüht; andere lassen, wir wissen nicht aus was für unglücklichen Ursachen, die Jahre des Genies vorüberfliehen, bis sie die Geschäfte des Lebens überhäufen.“

„Sind es wirkliche Genies,“ sagt Lessing dagegen, „so verspreche ich mir von der Verzögerung mehr Gutes als Schlimmes. Die Jahre der Jugend

sind die Jahre nicht, von welchen wir tragische Meisterstücke erwarten dürfen. Alles was auch der beste Kopf unter dem dreißigsten Jahr — Lessing war eben 31 Jahre alt geworden — leisten kann, sind Versuche. Je mehr man versucht, je mehr verdirbt man sich oft. Man fange nicht eher an zu arbeiten, als bis man seiner Sache gewiß ist, d. h. wenn man die Natur und die Alten genugsam studirt hat. Wie gut ist es einem Tragiker, wenn er das wilde Feuer, die jugendliche Fertigkeit verloren hat, die so oft Genie heißen und es so selten sind.“

„Die Bühne des Franzosen ist doch wenigstens das Vergnügen einer großen Hauptstadt, da in den Hauptstädten des Deutschen die Bude der Spott des Pöbels ist. Der Franzose kann sich doch rühmen, einen prächtigen Hof, die größten und würdigsten Männer des Reichs, die seine Welt zu unterhalten, da der Deutsche zufrieden sein muß, wenn ihm ein Paar Duzend ehrliche Privatleute, die sich schüchtern nach der Bude geschlichen, zuhören wollen. Was sollten auch die Großen bei unsern Schauspielern suchen? Leute ohne Erziehung, ohne Welt, ohne Talente; ein Meister Schneider, ein Ding, das noch vor ein Paar Monaten Wäschermädchen war u. s. w. Was können die Großen in solchen Leuten erblicken, das ihnen im Geringsten ähnlich wäre?“

An Weiße's Versuchen ließ Lessing nicht viel Gutes. „Die Dekonomie ist die gewöhnliche der französischen Trauerspiele, an welcher wenig auszusetzen, aber selten auch viel zu rühmen ist.“

Lessing selbst wurde durch eine äußere Anregung auf die dramatische Form geführt, die seinem Talente die angemessenste war. Kurz zuvor waren Diderot's bürgerliche Schauspiele erschienen, „Le fils naturel“ und „Le père de famille“, zugleich mit Grimm's Abhandlung über die dramatische Poesie. Es war ein rücksichtsloser Kampf gegen die bisherigen Typen der französischen Kunst, also mittelbar gegen die Resultate der bisherigen sozialen Entwicklung. Schon darum hieß sie Lessing willkommen, aber auch das Einzelne war ganz in seinem Sinn. Die Verachtung prahlerischer Tugend und Großmuth, die Ausmerzung alles Heroischen und Historischen, die Rückkehr zum Natürlichen und Gemeinmenschlichen. Die Zeit der Renaissance und des Barockstils war abgelaufen.

Lessing studirte diese Arbeiten gründlich und gab eine Uebersetzung heraus, die einen durchschlagenden Erfolg hatte. „Diderot,“ schreibt er 20 Jahre später, „hat auf das deutsche Theater weit mehr Einfluß gehabt als auf das französische. Wir hatten es längst satt, nichts als einen alten Laffen im kurzen Mantel und einen jungen Geck in behänderten Hosen unter einem Halbduzend alltäglicher Personen auf der Bühne herumtoben zu sehen; wir sehnten uns längst nach etwas Besserm, ohne zu wissen, wo dies Bessere Grenzboten II. 1879.

herkommen sollte, als der „Hausvater“ erschien. In ihm erkannte sogleich der rechtschaffene Mann, was ihm das Theater noch um so theurer machen mußte, das allgemein Menschliche. Auch der Schauspieler lernte von ihm: er solle nichts ausdrücken als was jeder ausdrücken konnte, der es verstand und fühlte; und daß jeder seine Rolle verstand und fühlte, dafür hatte Diderot gesorgt.“

Wo Lessing nicht durch Prätensionen gereizt wird, geht er in den „Literaturbriefen“ im Ganzen glimpflich zu Werke. So läßt er sich die Nymphen im Reifrock und die galanten Marquis im Schäferkostüm gefallen, die in Gleim's und Weiße's „scherzhaften Liedern“ sich breit machen; für die „Ländeleien“ v. Gerstenberg's, der damals in Jena studirte, wird er sogar warm: und doch waren diese kleinen, halb poetischen, halb prosaischen Bilderchen von Faunen, Nymphen, Amoretten, Schäfern und Schäferinnen eigentlich den Franzosen abgesehen.

Dagegen ist die Anzeige, die Lessing im Januar 1759 über Wieland gibt, bis zur Grausamkeit hart; er zählt sein ganzes Sündenregister auf und geht bis zu seiner Knabenzeit in Klosterbergen zurück! Er nennt ihn einen bedeutenden Dichter, aber zählt nur seine Schwächen auf, hauptsächlich spottet er über seine verhimmelnden Bilder.

„Wieland ist ein erklärter Feind von Allem, was einige Anstrengung des Verstandes erfordert, und da er alle Wissenschaften in ein artiges Geschwätz verwandelt wissen will, warum nicht auch die Theologie? . . . Die christliche Religion ist bei ihm immer das dritte Wort: man prahlt oft mit dem, was man gar nicht hat! . . . Er beschreibt Empfindungen eines Christen: eines Christen nämlich, der zugleich ein witziger Kopf ist, der die Geheimnisse der Religion zu Gegenständen des schönen Denkens macht, der sich in die Ausschweifungen seiner Einbildungskraft verliebt, und darin die Religion zu haben glaubt; der, um mit seinen geistlichen Schriften zugleich zu amüsiren, die Religion wegwiselt.“

Auf Wieland mußte diese Kritik einen seltsamen Eindruck machen: er wurde gescholten wegen eines Standpunktes, den er bereits völlig überwunden zu haben glaubte. Seine Werke aus dem Jahre vorher, ein Epos in Hexametern, nach der Cyropädie bearbeitet, und eine Tragödie „Johanna Gray“ in fünffüßigen Jamben predigen freilich ein leeres Tugend-Ideal und sind ganz Grandison, bewegen sich aber doch nicht mehr im Aether. Und weit mehr noch als in seinen Dichtungen spricht sich seine Sinnesänderung in den Briefen an Zimmermann vom Jahre 1758 aus.

„Je ne suis pas aussi Platonique que vous me croyez, Mr. le Docteur. Je commence de plus en plus à me familiariser avec les gens de ce bas monde. Plato war einst mein Liebling, jetzt ist es Xenophon. Und doch

nennt selbst Plato den Anakreon weise, der alle Mädchen liebte, nicht mit der transcendentalen Liebe eines irrenden Ritters oder Mystikers."

"Die Zeit, wo Young mich entzückte, ist vorbei. Ich habe keine Lust mehr, vor der Zeit in die unsichtbaren Sphären zu reisen; ich verlange nicht mehr, daß jeder Mensch ein Cato sein soll, und gebe mich nicht mehr damit ab, junge Mädchen in den Mytherien der platonischen Philosophie zu unterrichten. Man kann ein artiges Mädchen lieben, ohne sich gleich den Kopf zu verdrehn... Liebenswürdige Mädchen sind doch ein recht schöner Theil dieser Welt, was auch ihr Aerzte davon glauben mögt: ihr wißt zuviel, um in Hinsicht auf das schöne Geschlecht so zarte Gedanken und so angenehme Thorheiten unterhalten zu können, wie wir andern Künstler, die wir in der Natur nur das Schöne suchen."

"Mein Absehn ist auf den Charakter eines Virtuoso gerichtet, den Shaftesbury so bewundernswürdig gezeichnet hat. Der Weise, der alle seine äußern und innern Sinne ausbildet, alle seine Vermögen übt, versteht allein die Kunst zu leben."

"Ich werde mich nach und nach so zeigen wie ich bin: der Schleier wird fallen, der Fanatiker, der Bodmerianer werden zu dem werden, was aus allen Phantomen wird. Ich sehe ein, daß ich als unbegreiflicher Mensch, als Heuchler, inconsequent, mondsüchtig habe erscheinen müssen. Ich sehe alle meine Verirrungen, ich werde sie vermeiden. Kurz, ich habe 25 Jahre hinter mir." (26. April 1759.)

Da seine Erziehungsanstalt sich allmählich auflöste, so verließ Wieland am 13. Juni 1759 Zürich und siedelte sich in Bern an. Dort hatte er schnell wieder Gelegenheit, sein Herz zu verschenken. Diesmal war es an Julie Bondeli, die Tochter eines Pastors; sein Verhältniß zu ihr hat eine ganze Geschichte.

Am 4. Juli schreibt er: „Mlle. Bondeli ist ein schreckliches Mädchen! Sie redete mir in einem Zug von Plato und Plinius, Cicero und Leibniz, Aristoteles und Locke, von gleichschenkligen Dreiecken — sie redete von Allem! Sie spricht so schnell, daß es nicht möglich ist, ihr mit den Gedanken zu folgen; sie hat Geist, Lectüre, Philosophie, sphärische Trigonometrie, aber — es giebt kein Mädchen im Oberland, das ich dieser gelehrten Bondeli nicht vorziehen würde!“ — Am 23. Juli: „Ihre Ahnung, wie es mit mir gehn würde, war sehr richtig. So sehr sie mir beim ersten Besuch mißfallen, so sehr gefiel sie mir beim zweiten. Beim dritten fand ich schon ein vortreffliches Herz in ihr. Sie ist äußerst offen gegen mich!“ — Am 29. Juli: „Sie ist nicht schön und nicht ganz gesund. Sie will nichts von Liebe hören. Sie ist meine Freundin und ich soll ihr Freund sein. So sei es denn.“ Den 29. August

„Meine übrigen Freunde meinen, ich wende zu viel Zeit bei ihr auf; und ich meine, man kann nicht zu viel Zeit aufwenden, um glücklich zu sein.“ Den 23. September: „Ich liebe Julie, und mich dünkt, die äußere Schönheit ausgenommen, vereinige sie alle Qualitäten in sich, die ich an meinen übrigen Freundinnen vertheilt bewundert habe . . . Niemals habe ich ein Frauenzimmer gesehen, das mehr Ressourcen im Umgang hätte. . . . Ich will und kann kein Gemälde meiner Julie vorführen: Farben, die Ihnen zu glänzend vorkämen, würden mir matt erscheinen . . . Eine Composition von Weib, Genie und Philosophie ist eine Erscheinung, die alle unsre Systeme umwerfen kann . . . Julie scheint in vollem Ernst weder Idee noch Empfindung von der Liebe zu haben, die in den Romanen herrscht. Sie will nur Freunde haben, und haßt alles, was den Schein einer überspannten Leidenschaft trägt. Wir haben über diese Motive ebenso naive als lächerliche Dispute gehabt. Ich selbst bin, wie ich glaube, in Absicht der Liebe der Einzige meiner Art, und ich bin stolz genug zu glauben, daß meine Art zu lieben der Liebe der Geister so nahe kommt, als es unter dem Mond möglich ist . . . Juliens Besitz würde mich unaussprechlich glücklich machen, aber ich sehe keine Möglichkeit: ich müßte auf eine sehr anständige Weise etablirt sein, wenn ich berechtigt sein sollte, eine solche Prätension zu machen.“

Wieland hielt sich nur ein Jahr in Bern auf; das Verhältniß zu Julie dauerte etwa vier Jahre zwischen Hagen und Langen; zugethan blieb er ihr immer.

„Freuen Sie sich mit mir!“ schreibt Lessing im Oktober 1759 in den „Literaturbriefen“, „Herr Wieland hat die ätherischen Sphären verlassen und wandelt wieder unter den Menschenkindern.“ Freilich hat er von dort ein Idealbild der Vollkommenheit mitgebracht, nach dem alle seine Figuren gleich farblos und unbedeutend aussehen: „Der Mann, der sich solange unter lauter Cherubim und Seraphim aufgehalten, hat den gutherzigen Fehler, auch unter uns schwachen Menschen eine Menge von Cherubim und Seraphim, besonders weiblichen Geschlechts zu finden. — Lassen Sie es gut sein! wenn er wieder lange genug wird unter den Menschen gewesen sein, wird sich dieser Fehler seines Gesichts schon verlieren!“ — Was er bisher geleistet, wird allerdings mit grausamem Hohn besprochen.

Nicht viel besser kam Klopstock weg, obgleich Lessing sich alle Mühe gab, seinem Verdienste gerecht zu werden. Ueber seine Sprache sagte er am 22. Februar 1759 viel Schönes und Gründliches. Seine Abhandlung „von der Nachahmung des griechischen Silbenmaßes im Deutschen“ wurde gerühmt; seine stilistischen Verbesserungen mit Aufmerksamkeit verfolgt: „man studirt in ihnen die feinsten Regeln der Kunst; denn was die Meister der Kunst zu be-

obachten für gut finden, das sind Regeln.“ — Auch der freie Rhythmus der neuesten Oden fand den Beifall des Kritikers.

In Klopstock's Leben war kurz zuvor ein Riß geschehen: seine Meta war am 28. Novbr. 1758 bei der Entbindung, erst 30 Jahre alt, in Hamburg gestorben. Beide hatten ganz mit einander gelebt. „Wir sind immer in demselben Zimmer,“ schrieb sie einmal an Richardson, „ich still bei meiner kleinen Arbeit, sehe nur manchmal das liebliche Gesicht meines Mannes, welches so ehrwürdig ist in Thränen der Andacht bei dem Erhabnen seines Gegenstandes.“

Die Briefe, die er während ihrer Krankheit aus Kopenhagen an sie schrieb, sind merkwürdig wegen der Reflexion, mit der er noch immer seine Empfindungen zersetzte. „Völlige Unterwerfung unter den Willen unsers Gottes ist eine der schwersten und zugleich ruhmvollsten Pflichten des Christenthums. Die Tage unsrer Trennung sollen uns aufmerksam machen, daß wir geprüft werden. Auch die unschuldigste und pflichtmäßigste Liebe soll der Liebe zu unserm Gott unterworfen werden. Ich habe meinen Gesang von der Allgegenwart des Anbetungswürdigen von Neuem durchgelesen; wenn mir Gott die Gnade giebt, mich diesen Vorstellungen zu überlassen, bin ich gar nicht weit von Dir. Meine Seele ist jetzt in einer sanften Ruhe, mit etwas Wehmuth vermischt.“

Von ihrem Tode schreibt er: „Wenn ich das Unglück hätte, kein Geist zu sein, so würde ich es jetzt werden! Das ungefähr sagte ich ihr in einer starken Bewegung der Freude. Sei mein Schutzengel, wenn es unser Gott zuläßt! — Du bist der meinige gewesen, sagte sie. — Sei mein Schutzengel! wiederholte ich. — Wer wollte das nicht sein? sagte sie. — Ich ging auf meine Stube und betete. Ganz kann ich mich des Weinens nicht enthalten, und das fordert auch mein Gott nicht von mir.“

„War das der Tod? O sanfte schnelle Trennung, wie soll ich dich nennen? Tod nicht! es heiße Tod dein Name nicht mehr! Und du, du selbst, der Verwesung fürchterlicher Gedanke, wie schnell bist du Freude geworden! Schlummre denn, mein Gefährte des ersten Lebens! verweise, Saat von Gott gesäet, dem Tage der Garben zu reifen!“ — Die letzte Stelle aus dem „Messias“ hatte Meta zur Inschrift ihres Sarges gewählt.

„Doch mir sinket die Hand, die Geschichte der Wehmuth zu enden. Späte Thräne, die heute noch floß, zerrinn' mit den andern, die ich noch weinte! Du aber, Gesang von dem Mittler! bleib' und ströme die Klüfte vorbei, wo sich viele verlieren! Sieger der Zeiten, Gesang, unsterblich durch deinen Inhalt, eile vorbei und zeuch in deinem fliegenden Strome diesen Kranz, den ich dort an dem Grabe von der Cypresse thränend wand, in die hellen Gefilde der künftigen Zeit fort!“

Die neuen Oden Klopstock's gehen fast durchweg darauf aus, die Un-

sterblichkeit der Seele zu erhärten. Die griechischen Muster treten jetzt ganz zurück, die Sprache der Propheten wird sein Vorbild. Bei seinem Drama „Der Tod Adams“ hat ihm vielleicht der „Oedipus in Kolonos“ vorgegeschwebt; aber wenn der griechische Dichter durch die großartige Anschauung und die edle Sprache die Schwäche der Komposition vergessen macht, so ist es in dieser steifen weinerlichen Prosa geradezu unerträglich, wie Adam sich drei Akte hindurch abquält, dem Zuhörer zu zeigen, daß „des Todes sterben“ etwas viel Furchterlicheres ist, als „sterben“ überhaupt; und zuletzt erfährt es der Zuhörer doch nicht.

Lessing wurde hauptsächlich durch den oberflächlichen Dogmatismus gereizt, den Klopstock mit seinen Anhängern im „Nordischen Aufseher“ ablagerte. Zu diesen Anhängern gehörte der Hofprediger Cramer in Kopenhagen und Prof. Basedow in Soroe.

„Wissen Sie nicht,“ schreibt Lessing am 2. August 1759, „daß jetzt ein guter Christ etwas ganz Anderes zu sein anfängt, als er vor dreißig Jahren war? Die Orthodogie ist ein Gespött geworden; man begnügt sich mit einer lieblichen Quintessenz, die man aus dem Christenthum gezogen hat, und weicht allem Verdacht der Freidenkerei aus, wenn man von der Religion überhaupt nur sein enthusiastisch zu schwagen weiß.“

„Die höchste Art, über Gott zu denken,“ heißt es im „Nordischen Aufseher“, „ist, wenn die ganze Seele von dem, den sie denkt, so erfüllt ist, daß alle ihre übrigen Kräfte von der Anstrengung ihres Denkens in Bewegung gesetzt sind; wenn das, was wir denken, durch Worte auszudrücken die Sprache zu wenig und zu schwache Worte haben würde.“

„Der Verfasser,“ bemerkt Lessing dazu, „nennt denken, was andre ehrliche Leute empfinden heißen. Seine höchste Art, über Gott zu denken, ist ein Stand der Empfindung, mit welchem nichts als undeutliche Vorstellungen verbunden sind. — Bei der kalten Spekulation geht die Seele von einem deutlichen Begriff zum andern fort; alle Empfindung, die damit verbunden, ist die Empfindung ihrer Anstrengung: eine Empfindung, die nur darum nicht ganz unangenehm ist, weil sie die Wirksamkeit ihrer Kräfte dabei fühlt. Will ich aus dem Gegenstand selbst Vergnügen schöpfen, so müssen alle deutlichen Begriffe, die ich mir durch die Spekulation gemacht habe, in eine gewisse Entfernung zurückweichen, in welcher sie deutlich zu sein aufhören. — Die Sprache kann alles ausdrücken, was wir deutlich denken, daß sie aber alle Nuancen der Empfindung sollte ausdrücken können, ist ebenso unmöglich als unnötig.“

„Jene kalte metaphysische Art, über Gott zu urtheilen, von welcher der Verfasser so verächtlich urtheilt, muß der Probirstein aller unsrer Empfindungen von Gott sein. Sie allein kann uns versichern, daß wir anständige Empfin-

dungen von Gott haben; der hitzige Kopf denkt oft am unwürdigsten von Gott, wenn er am erhabensten zu denken glaubt.“

„Wenn ich sagen sollte, was ich aus Klopstock's Ode über die Allgegenwart Gottes mehr gelernt, als ich vorher gewußt; welchen von meinen Begriffen der Dichter aufgeklärt, in welcher Ueberzeugung er mich bestärkt: so weiß ich nichts darauf zu antworten. Freilich ist das auch des Dichters Aufgabe nicht. Genug, daß mich eine prächtige Tirade über die andre angenehm unterhalten hat, daß ich mir während des Lesens seine Begeisterung zu theilen geschienen habe: muß uns denn alles etwas zu denken geben?“

„Klopstock's Oden sind so voller Empfindung, daß man oft gar nichts dabei empfindet. Es kann sein, daß er, als er sie machte, im Stand sehr lebhafter Empfindungen war; weil er aber bloß diese seine Empfindungen auszudrücken suchte, und den Reichthum von deutlichen Vorstellungen, durch den er sich in das andächtige Feuer gesetzt hatte, verschwieg: so ist es unmöglich, daß sich seine Leser zu eben den Empfindungen, die er dabei gehabt, erheben können; er hat die Leiter nach sich gezogen.“

Ganz kann sich Lessing von seiner alten Idee, die Poesie habe eigentlich nur zu spielen, nicht losmachen; aber er ist auf dem Wege dazu.

Lessing's „Literaturbriefe“ heben sich im Stil auf's vortheilhafteste gegen alles ab, was früher geschrieben war; in ihnen klärte sich im Wesentlichen die Prosa ab, die wir noch heute reden, und wurde für den Augenblick zur dominirenden Macht. Außerdem war es die höchste Zeit, das gegenseitige Anröcheln der Dichter zu unterbrechen, es hatte sich daraus eine Atmosphäre gebildet, in welcher der gesunde Menschenverstand nicht mehr athmen konnte. Aber wenn die „Literaturbriefe“ auch mit dem Veralteten gründlich aufgeräumt hatten, wenn Lessing auch einen gewaltigen Besen darin führte und von keiner Art Pietät zurückgehalten wurde, die ehrende Bezeichnung einer schöpferischen Kritik kommt ihnen doch nicht zu.

Positiv bedeutender ist, was er gleichzeitig für die Kritik der Sprache that, die er geschichtlich verfolgte, bis in das Mittelalter hinein: so in dem Wörterbuch zu Logau, den er gemeinsam mit Ramler herausgab. Er ging systematisch darauf aus, eine Reihe guter alter Worte und Wortfügungen zu retten, die durch die Gottsched'sche Schule weggeschwemmt waren, und durch Beachtung der Provinzialsprache die fast farblos gewordene Schriftsprache neu zu beleben.