

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: - (1981)
Heft: 4

Artikel: Zur Frage der "Epochenschwelle" am Beispiel des sogenannten "Sturm und Drang"
Autor: Hart-Nibbrig, Christiaan L. / Käser, Rudolf / Martin, Denise
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870819>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ZUR FRAGE DER «EPOCHENSCHWELLE» AM BEISPIEL DES SOGENANTEN «STURM UND DRANG»

Historia facit saltus. Ohne Risse, Bruchstellen, Unstetigstellen wäre sie schon als gelungen zu denken und böte, als einsehbarer, sinnvoll geschlossener Zusammenhang, dem rückblickenden Historiker sich dar wie dem richtenden Auge Gottes am jüngsten Tag. Zu wissen, warum es so kommen musste und wie es anders hätte kommen können, ist die problematische Anmassung dessen, der zusammenhängend zu erklären versucht, wie es kam. Das Ideal bruchloser Geschlossenheit auf der Darstellungsebene, ästhetischen Kategorien verpflichtet, die ins letzte Jahrhundert gehören, schlägt dabei durch auf die Ebene des Dargestellten als totalisierende Unterstellung von fließender Kontinuität geschichtlicher Bewegungsabläufe, unter harmonisierender Ausblendung eben jener Sprungstellen, wo Altes stockt und Neues aufbricht. Das steht mit dem Problem der Epochenschwelle zur Diskussion, wie wir es im Blick auf die literaturgeschichtlichen Ereignisse der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts hier punktuell aufgreifen und bedenken wollen. Dass Epochenbestimmungen an ihren Rändern unscharf sind, ist eine Binsenwahrheit. Sie haben in ihrer heuristischen Funktion als Ordnungshüter der geschichtlichen Bewegung die Seinsweise von Sternbildern, die so weder einfach objektiv am Himmel, noch ausschliesslich subjektiv bloss im Kopf gegeben sind, sondern subjektiv-objektiv als faktische Konstellation so und nicht anders durch die Optik bestimmter Suchbilder erst in den Blick treten. Deshalb ist es nötig, das Problem der Epochenbildung auf der Metaebene der Wissenschaftsgeschichte selber wiederum zu historisieren.

Die Herausbildung des Epochenbegriffs «Sturm und Drang» ist selbst ein geschichtlicher Vorgang mit unterscheidbaren Phasen und Umbrüchen. An einigen prägnanten Beispielen der Rezeptionsgeschichte soll im folgenden untersucht werden, mit

Hilfe welcher Kategorien das Phänomen des «Literarischen Sturm und Drang» konstituiert, bewertet und in den Geschichtsverlauf eingeordnet wird.

«Bester Freund, ich bin der erste Poet, der mit dem Frühling unzufrieden ist», schreibt Ch. F.D. Schubart am 1. Juni 1768 an seinen Schwager, und als Beleg zitiert er eines seiner Gedichte: «Verhasster Lenz, der du/ den siechen Leib mit Seuchen plagest [...]»¹ Ob Schubart in der Tat der erste Poet ist, der mit der Umkehrung eines Frühlings-Topos arbeitete, sei dahingestellt. Wichtig in unserem Zusammenhang ist aber der Ausdruck des subjektiven Bewusstseins, mit dieser aus einer Krankheit an Leib und Seele entspringenden² Poesie etwas Neues in der literarischen Welt darzustellen. Im selben Brief zeigt sich Schubart zudem unbefriedigt von den wichtigsten Identifikationsangeboten des damaligen literaturkritischen Meinungsmarktes. Knapp umreist er die jüngsten literarischen Entwicklungen, an deren Ende er sich setzt: «[...] Und nun da Kloz [...] Geisselschläge und [...] Olivenkränze ausspendet; — so steh' ich da, wie wenn ein Wetter vor mich niederschläge, und weiss nicht, ob ich bei meiner Partei bleiben, ob ich die Neue ergreifen oder — ob ich ein Freigeist werden soll [...]»³ Es gelingt Schubart in diesem Objektivierungsversuch nicht, seinen literarischen Ort positiv zu umschreiben. Sein Absetzungsversuch bleibt negativ, konzeptlos und gezeichnet vom Bewusstsein der Vereinzelung. Damit verrät Schubart allerdings zugleich, nicht auf dem allerneuesten Stand der literarischen Diskussion zu stehen.

Bereits im Jahre 1767 waren nämlich J. G. Herders Sammlungen von Fragmenten *Ueber die neuere deutsche Literatur* erschienen, die den Verfasser bald zu einem gruppenbildenden Kristallisationspunkt machten. In Strassburg, in Göttingen, in Schwaben und in der Schweiz bilden sich Gruppen von jungen Autoren, die sich gegenseitig im Bewusstsein bestärken, dass mit ihnen etwas Neues am Entstehen sei. Die Phase einsamen, konzeptlosen Suchens wird damit überwunden. Für Versuche der Selbstverständigung kann nun mit einem wohlwollenden, wenn auch kleinen Publikum gerechnet werden. Im Zusammenhang mit den Strassburger Begegnungen entstehen Lenzens *Anmerkungen zum Theater*, Goethes Ansprache *Zum Schäkspers Tag*, die Schrift *Von deutscher Baukunst* und die wichtige Sulzerkritik. Herder verfasst seine enthusiastischen «Rhapsodien» zu Shakespeare und Ossian. Begriffe wie wahrer Ausdruck, Genie und Natur, Sprache, Volk stehen im Zentrum dieser poetologischen Entwürfe. Was die ver-

schiedenen Konzeptionen aber jenseits aller kaum harmonisierbaren Divergenzen verbindet, ist der neue enthusiastische Ton. Poetologische Reflexion ist zum Ausdruck individueller ästhetischer Erfahrung geworden.

Die literarischen Werke des Sturm und Drang erscheinen in einer Periode, in der eine ausserordentliche quantitative Ausweitung des Buchmarktes festzustellen ist. Bis etwa zur Mitte des 18. Jahrhunderts beruht der Buchhandel im Deutschen Reich noch völlig auf dem vorkapitalistischen Warentausch zwischen den Verlegern. Erst zu diesem Zeitpunkt wird der Handelsverkehr durch die Einführung der Barzahlung verflüssigt. Es entsteht der Buchladen im modernen Sinn, der nicht mehr an das Sortiment eines einzigen Verlagshauses gebunden ist. Das Buch wird erstmals zur leicht käuflichen Ware. Gleichzeitig ist eine Veränderung des durchschnittlichen Leseverhaltens zu beobachten. Das intensive Lesen und Wiederlesen einiger weniger, meist religiöser Bücher wird abgelöst vom extensiven Viellesen zum Zweck der Unterhaltung. Ein gesteigertes Lesebedürfnis breiterer bürgerlicher Schichten wird durch die neuen Formen des Buchhandels zugleich angeregt und befriedigt. Aus dieser Situation heraus ist der literarische Erfolg des Werther-Romans zu verstehen.⁴

Die neuartige Literatur blieb natürlich von der zeitgenössischen Literaturkritik nicht unbemerkt. Zu erinnern ist hier vor allem an Lessings Werther-Kritik in einem Brief an Eschenburg.⁵ Lessing verlangt «[...] Ein Kapitelchen zum Schlusse; und je cynischer je besser [...] Ein Paar Winke hinterher, wie Werther zu einem so abentheuerlichen Charakter gekommen; wie ein andrer Jüngling, dem die Natur ähnliche Anlagen gegeben, sich dafür zu bewahren habe. Denn ein solcher dürfte die poetische Schönheit leicht für die moralische nehmen, und glauben, dass der gut gewesen, der unsre Theilnahme so stark beschäftigt. Und das war er doch wahrlich nicht.» In nicht zu überbietender Schärfe tritt hier der Bruch hervor zwischen der moralisch-didaktischen Poetik der Aufklärung und dem ästhetischen Darstellungsideal des Sturm und Drang. Die öffentliche Kritik, etwa die des Aufklärers Nicolai, aber auch die des Klerikers Götz, nehmen vor allem daran Anstoss, dass der Selbstmord Werthers nicht explizit verurteilt wird. Goethe hat diese Kritik im Roman allerdings vorweggenommen und die ihr zugrundeliegenden Masstäbe in Frage gestellt. Im Gespräch mit Albert über den Selbstmord ruft Werther aus: «Dass ihr Menschen, um von einer Sache zu reden, gleich sprechen müsst: Das ist thörig, das ist klug, das ist gut, das ist bö!»

Und was will das alles heissen? Habt ihr desswegen die innern Verhältnisse einer Handlung erforscht? Wisst ihr mit Bestimmtheit die Ursachen zu entwickeln, warum sie geschah, warum sie geschehen musste? Hättet ihr das, ihr würdet nicht so eilfertig mit euren Urteilen seyn.»⁶ Die aufklärerische und klerikale Kritik hat demnach auf den springenden Punkt der neuen literarischen Darstellungsweise negativ reagiert und in der Ablehnung des Werther ein scharfes Bewusstsein von der Andersartigkeit dieser Literatur öffentlich artikuliert.

Die wirkungsgeschichtlich folgenreichste Phase in der Herausbildung des Epochenbegriffs setzt ein mit der autobiographischen Selbstreflexion einiger der in Frage stehenden Autoren. Im Zentrum steht hier, die dramatischen Selbstdarstellungsversuche Lenzens ebenso in den Schatten stellend wie die Autobiographien Schubarts und Klingers, Goethes *Dichtung und Wahrheit*. Goethe beschreibt seine literarische Genese als eine doppelte Bewegung des Widerspruchs und des Ungenügens. «Die literarische Epoche, in der ich geboren bin, entwickelte sich aus der vorhergehenden durch Widerspruch.»⁷ Unter diesem Aspekt schildert Goethe die Phasen der aufklärerischen Literaturtheorie von Gottsched bis Breitinger, doch so, dass deutlich wird, wie wenig diese Dichtungslehren seine gestalterischen Bedürfnisse zu befriedigen vermögen. «In welche Verwirrung junge Geister durch solche ausgegrenzte Maximen, halb verstandene Gesetze und zersplitterte Lehren sich versetzt fühlten, lässt sich wohl denken. Man hielt sich an Beispiele, und war auch da nicht gebessert.»⁸ In dieser Situation sucht sich der junge Goethe einen eigenen Weg. «Durch Gespräche, durch Beispiele und durch eignes Nachdenken (wurde ich) gewahr, dass der erste Schritt, um aus der wässrigen, weitschweifigen, nullen Epoche sich herauszuretten, nur durch Bestimmtheit, Präzision und Kürze getan werden könne [...] Die Rhythmik lag damals noch in der Wiege, und niemand wusste ein Mittel, ihre Kindheit zu verkürzen. Die poetische Prosa nahm überhand [...] Je mehr aber bei allem diesem das Gedrungene gesucht wird, desto mehr wird Beurteilung möglich, weil das Bedeutende, enger zusammengebracht, endlich eine sichere Vergleichung zulässt, [...] und auf diese Weise, ob es gleich niemand mit Bewusstsein tat, vermannigfaltigten sich die Darstellungsweisen, unter welchen es freilich auch fratzenhafte gab.»⁹ Goethe weist darauf hin, dass sich in dieser Zeit jene poetische Verfahrensweise herausbildet, unter deren Aspekt er sein ganzes Lebenswerk verstanden wissen möchte.» Und so begann diejenige Rich-

tung, von der ich mein ganzes Leben über nicht abweichen konnte. [...] Alles was daher von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer grossen Konfession, welche vollständig zu machen dieses Büchlein ein gewagter Versuch ist.»¹⁰ Im zehnten Buch berichtet Goethe von der Begegnung mit Herder in Strassburg. Dabei relativiert er ausdrücklich dessen Einfluss auf die Entwicklung des Sturm und Drang. Goethe fürchete den Spott des Mentors. «Am sorgfältigsten verbarg ich ihm das Interesse an gewissen Gegenständen, die sich bei mir eingewurzelt hatten und sich nach und nach zu poetischen Gestalten ausbilden wollten. Es war Götz von Berlichingen und Faust.»¹¹

Soweit die positive Seite des Goetheschen Epochenverständnisses. Doch es gibt eine zweite, negative Seite, die den sozialkritischen, potentiell revolutionären Impuls der Bewegung betrifft. Selbst der verehrte Lessing wird in diesem Punkt kritisiert. «Weil [...] das Lustspiel überhaupt immer etwas Schadenfreude bei dem Zuschauer voraussetzt [...], so geriet man auf einem natürlichen Wege, zu einem bisher für unnatürlich gehaltenen Benehmen; dieses war: die höheren Stände herabzusetzen und sie mehr oder weniger anzutasten [...]. Den entschiedensten Schritt jedoch tat Lessing in der Emilia Galotti, wo die Leidenschaften und ränkevollen Verhältnisse der höheren Regionen schneidend und bitter geschildert sind. Alle diese Dinge sagten dem aufgeregten Zeitsinn vollkommen zu, und Menschen von weniger Geist und Talent glaubten das gleiche, ja noch mehr tun zu dürfen.»¹² Adelskritik, vom jungen Goethe selbst getrieben, erscheint hier als blosser Pervertierung des Lustspiels. Das sozialkritische Engagement wird psychologisierend interpretiert und als «aufgeregter Zeitsinn» um seinen Ernst gebracht. Der späte Goethe hat weitgehend die Einsicht in die historischen Gründe der Sozialkritik des Sturm und Drang verdrängt. Bekannt ist jene Stelle, wo er, sprechend über den Göttinger Hain, das «Bedürfnis der Unabhängigkeit» als «Einmischung einzelner ins Regiment» bezeichnet und als unbedarfte Freizeitbeschäftigung einer verwöhnten Jugend in Zeiten der allgemeinen Prosperität abtut.¹³ Menschen, die in dieser Haltung verharren, werden der Charakterschwäche geziehen, so etwa im 14. Buch, wo Goethe sein Urteil über Lenz und Wagner ausspricht. Wichtig ist auch jenes Gespräch mit Eckermann, in dem Goethe sagt: «Gehindertes Glück, gehemmte Tätigkeit, unbefriedigte Wünsche sind nicht Gebrechen einer besonderen Zeit, sondern jedes einzelnen Menschen.»¹⁴ Hier wird ein wesentliches Motiv des Epochenumbruchs nicht bloss ins individuell patholo-

gische abgedrängt, sondern zugleich umgedeutet in ein anthropologisch allgemeines und damit ahistorisches Geschehen. Diese gespaltene Darstellung des Sturm und Drang durch Goethe hat die Wertungen der Literaturgeschichtsschreibung für lange Zeit bestimmt.

G. G. Gervinus stellt sich als erster die Aufgabe, auch die Entwicklung der neueren Literatur im Zusammenhang mit der «Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen» darzustellen. Die Mannigfaltigkeit der Gegenstände fügt sich diesem Historiker, der sich vornimmt, «nach Geschlossenheit und Totalität zu streben»,¹⁵ nur darum zum «Gemälde»¹⁶ zusammen, weil das zu beschreibende Objekt zum geschichtsmächtigen Subjekt hypostasiert wurde. Bei Gervinus ist es die Nationalliteratur selbst, die «duldet», «kämpft», «siegt» u.s.w. In Goethes *Dichtung und Wahrheit* galt demgegenüber als historisches Subjekt stets das Individuum in den Wirkungszusammenhängen seiner Zeit. «Was ich gegenwärtig [sc. von der deutschen Literatur jener Zeit] stück- und sprungweise zu sagen gedenke, ist nicht sowohl wie sie an und für sich beschaffen sein mochte, als vielmehr, wie sie sich zu mir verhielt».¹⁷ Im Uebergang von der autobiographischen Reflexion zur Geschichtsschreibung wurde das zugrundeliegende Modell von Geschichte gewechselt. An die Stelle der problematischen Repräsentativität des Einzelnen in seiner Zeit tritt der Vorgriff aufs Ganze. Welches Bedürfnis diesem methodischen Vorgriff zugrundeliegt, wird offen ausgesprochen: «der Nation ihren *gegenwärtigen* Wert begreiflich zu machen. [...] Die Geschichte muss, wie die Kunst, zu Ruhe führen, und wir müssen nie von einem geschichtlichen Kunstwerk trostlos weggehen dürfen.»¹⁸

Für H. Hettner sind «die Jahre des Sturm und Drang [...] die Flegeljahre der deutschen Bildung»¹⁹. Er begreift Sturm und Drang und Klassik als zwei Entwicklungsphasen einer Epoche, die er als «Kampf gegen die Schranken der Aufklärung» charakterisiert, und deren Bedeutung er darin sieht, «das trotz all' seiner Grösse noch beschränkte und einseitige Lebensideal des Zeitalters der Aufklärung zum Lebensideal des vollen und ganzen, reinen und freien Menschentums, zum Ideal vollendeter und in sich harmonischer Humanität vertieft zu haben».²⁰ Goethes Uebergang vom Sturm und Drang zur Klassik, den man erst in jüngerer Zeit als eine schwere und nie ganz bewältigte Existenzkrise zu verstehen beginnt, erscheint bei Hettner als organische Entwicklung: «das Ideal [...] keimte und knospte schon jetzt in ihm, wenn auch

zunächst nur als unbestimmter dunkler Drang, als überschäumen-des Unendlichkeitsgefühl.»²¹ Hettner sieht die drückende Situation, die dadurch entstand, «dass die deutschen Aufklärungskämpfe nicht [...] zugleich politische, sondern nur einseitig religiöse und sittliche gewesen»²². Aber als Antwort auf diese Situation anerkennt er nur die Kunst der «Besten und Höchsten», d.h. der Weimarer Klassik. «Die Kleinen und Zurückgebliebenen verfielen der schlechten Wirklichkeit; ihre Kunstschöpfung blieb eine roh naturalistische.» Die Wertkategorien der Grösse und Kleinheit sind die perspektivischen Mittel, mit deren Hilfe Hettner die Phänomene in die bruchlose Fläche seines Geschichtsbildes projiziert. Was sozialgeschichtlich als Gegensatz zusammengehört, kommt in der Tiefe des Bildes so weit auseinander zu stehen, dass es sich nicht mehr stören kann.

In seinem Werk *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* unternimmt W. Dilthey die theoretische Explikation seines Begriffs der Epoche. Aus dem Zusammenhang einer Gesamtkultur lassen sich «Kultursysteme» ausgrenzen, die verstanden werden als konkrete Wirkungszusammenhänge, in denen einzelne Individuen auf eine gemeinsame Leistung bezogen sind.²³ An diesen Kultursystemen werden homogene diachrone Entwicklungen ablesbar. Jeder epochale Zeitabschnitt erscheint zentriert in einer «durchgehenden Tendenz», so dass «in der Wertgebung, den Zwecksetzungen, den Lebensregeln der Zeit der Masstab für Beurteilung, Wertschätzung, Würdigung von Personen und Richtungen gelegen ist, welche einer bestimmten Zeit ihren Charakter gibt.»²⁴ Die Gesamtheit dieser Werthaltungen nennt Dilthey den «Geist einer Zeit». Ihm entspricht ein «Lebenshorizont». Er versteht darunter «die Begrenzung, in welcher die Menschen einer Zeit in bezug auf ihr Denken, Fühlen und Wollen leben.» Neues entspringt für Dilthey aus einem spontanen Wandel des Lebensgefühls. Die Aufgabe der Geisteswissenschaft ist es, «ganz systematisch von unten die Regelmässigkeiten zu studieren, welche die Struktur des Wirkungszusammenhanges in den Trägern desselben vom Individuum aufwärts ausmachen.»²⁵ Die Nähe dieser Passagen zu Goethes *Dichtung und Wahrheit* ist unübersehbar, und das konkrete Beispiel eines Epochenwandels im *Aufbau der geschichtlichen Welt* ist wohl nicht zufällig der Wechsel von der Aufklärung zum Sturm und Drang. In seinem früheren Werk *Das Erlebnis und die Dichtung* setzt Dilthey die Bedeutung des Sturm und Drang gleich mit der Bedeutung Goethes. Mit Goethe erreicht die Dichtung ihr ontologisches Ziel, Erlebnisaus-

druck zu sein. Diese neue Dichtungsform steht aber für Dilthey gleichsam auf den Schultern der Aufklärung. Bei Goethe «ist die Dichtergabe nur die höchste Manifestation einer bildenden Kraft, die im Leben selbst schon wirksam ist. [...] Und diese Persönlichkeit trat nun in einer Epoche auf, die von der Herrschaft der Religiosität durch die Aufklärung befreit war. Alle grossen Dichter vor Goethe haben Leben und Welt ausgelegt, geleitet von überlieferten Ideen. Jetzt endlich war die Zeit reif für die Lösung der höchsten dichterischen Aufgabe, das Leben aus ihm selber zu verstehen [...]. Goethe ist der Seher des Lebens, an dem die Kunst unbefangener Auslegung unseres Daseins aus ihm selber allen nachkommenden Philosophen und Dichtern offenbar geworden ist.»²⁶

Goethescher Terminologie verpflichtet ist auch H. A. Korffs *Geist der Goethezeit*, allerdings bezieht sich Korff nicht auf den Autobiographen Goethe, sondern auf den Morphologen, den Entdecker der Urpflanze. Korff schreibt Geschichte als Geschichte von Ideenorganismen. «In der Tat sind die Ideen dieser wie jeder Zeit nichts einzelnes, sondern bilden miteinander nicht nur eine grosse in sich blutverwandte Familie, sondern auch eine Folge von Generationen, in der sie sich nach den Gesetzen ihres inneren Wachstums Stufe für Stufe und Form und Form entwickeln und entfalten.»²⁷ Diese Orientierung am organologischen Schema bedeutet insofern einen Rückschritt, als die Schwierigkeiten unberücksichtigt bleiben, welche auftraten, als Goethe das Schema der pflanzlichen Entwicklung seiner Lebensgeschichte und der Geschichte seiner Zeit zugrundelegen versuchte. Eine Konsequenz dieser Einstellung ist die grosse Ferne der Korffschen Ideengeschichte zum sozialhistorischen Geschehen der Zeit. Die Französische Revolution kommt in diesem Werk weder dem Namen noch der Sache nach vor. Korff sieht die Goethezeit einerseits als Fortsetzung der Aufklärung, denn beiden Bewegungen eigne der «Zug in die Welt», beide Epochen seien Phasen «in der Schöpfungsgeschichte einer gegen die geistliche Kultur des Mittelalters heraufgekommenen weltlichen Kultur.»²⁸ «Anderseits löst sich die Goethezeit aus dem Mutterleib der Aufklärung kraft der innigen Ueberzeugung los, dass eine weltliche Kultur allein nach den Idealen einer verstandesbeherrschten Wirklichkeit für den Menschen ewig unbefriedigend bleiben muss.» Die Goethezeit konstituiert sich demnach im Widerspruch des irrationalistischen Idealismus gegen den Realismus und Rationalismus der Aufklärung. Ihr höchstes Ziel errei-

che sie in einer neuen Form der Religion, in der klassischen «Weltfrömmigkeit».

Gegen die abstrakten Generalisierungen der Irrationalismusthese wendet sich G. Lukács in seinem Essayband *Goethe und seine Zeit*. Im Gefolge der Lessingstudien Franz Mehrings werden hier Legendenbildungen zur Goethezeit ideologiekritisch hinterfragt. Die Irrationalismusthese ist nach Lukács «das beste ideologische Mittel, eine chinesische Mauer zwischen Aufklärung und deutscher Klassik aufzurichten, die Aufklärung zugunsten der späteren reaktionären Tendenzen der Romantik herabzusetzen.»²⁹ Ein weiter gefasster Begriff der Aufklärung ermöglicht es, den Sturm und Drang als deren Fortsetzung zu erfassen. «Die ausserordentliche Wirkung des «Werther» in der ganzen Welt hat aber (die) führende Rolle der deutschen Aufklärung klar ins Licht gestellt.»³⁰

Diese These Lukács' wurde unter anderen von W. Krauss übernommen und weiter ausgeführt. «Die Aufklärung geht im Sturm und Drang nicht zu Ende, sondern sie tritt in ein neues dynamisches Stadium ein, durch das ihre Grundziele keineswegs verändert oder gar umgekehrt werden.»³¹ In dieser Form bestimmt die Kontinuitätsthese heute die Literaturgeschichtsschreibung in der DDR. Eine Variation derselben bestimmt den von Walter Hinck herausgegebene Aufsatzband *Sturm und Drang. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Ch. Siegrist bestimmt hier das Verhältnis von Sturm und Drang und Aufklärung als ein «Nebeneinander». «Aufklärung läuft durchaus weiter neben dem, was sich von ihr als Empfindsamkeit und Sturm und Drang loszulösen sucht, verändert sich aber in diesem Differenzierungsprozess und beeinflusst damit wiederum die von ihr divergierenden synchronen Konzepte — das Wechselverhältnis wäre unter dem Gesichtspunkt der *Komplementarität* zu beschreiben.»³² Mit dem Begriff der Komplementarität entfernt sich Siegrist von der Position Lukács', der in Sturm und Drang, wiederum unter geschichtsphilosophischen Voraussetzungen, einen Schritt zur Vollendung der Aufklärung sieht.

Die widersprüchliche Zugehörigkeit des Sturm und Drang zur Aufklärung ist auch das Thema der von R. Grimminger herausgegebenen *Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Einleitend fasst Grimminger, in Anlehnung an Horkheimer/Adorno u.a., Aufklärung als einen dialektischen Prozess. Das zentrale Anliegen der Epoche sei die «Aufklärungsutopie vom glückseligen Leben in der Welt.»³³ Die theoretische Explikation dieser Utopie

in der Aufklärungsphilosophie enthält mehrere dialektische Momente, welche in der historischen Realisierung als antagonistische Bewegungen in Erscheinung treten. Für den Sturm und Drang ist nach Grimminger die Dialektik der aufklärerischen Psychologie entscheidend. Aufklärerische Kultur ist «auf die Unterdrückung oder mindestens Domestizierung der menschlichen Triebnatur angewiesen.»³⁴ Dieses Kulturkonzept ist in sich dialektisch, denn «die Triebnatur drängt die moralische Vernunft nämlich gerade deshalb, weil sie von ihr zum ersten inneren Feind erklärt wurde, auch ständig wieder in die Defensive [...]. Dass dieses Bewusstsein wiederum die Triebe so dunkel, so verworren [...] erscheinen lassen muss [...], bleibt bis ins späte 18. Jahrhundert unbegriffen. Dann allerdings revoltiert [...] der Sturm und Drang dagegen.»³⁵ Grimminger sieht die Zugehörigkeit des Sturm und Drang zur Aufklärung also darin, dass in ihm eine der Aufklärung immanente, aber bislang verdeckte Widersprüchlichkeit offen zum Austrag kommt. Mit dieser Offenlegung des Widerspruchs verändert sich allerdings die Bewegung der Aufklärung selbst. «Die gesamte Aufklärungsbewegung ist in eine Phase getreten, in der sie über sich selbst keinen Konsens mehr erzielen kann,»³⁶ obschon sich die konträren Richtungen alle noch auf die Utopie eines glückseligen Lebens in der Welt berufen.

Das Glücksstreben des Individuums steht auch im Zentrum der an Walter Benjamin anknüpfenden Untersuchung zur *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang* von G. Mattenklott. Allerdings zeichnet Mattenklott, mit bedenkenswerter Einseitigkeit, nicht die helle Variante der späteren ästhetischen Versöhnung in der Klassik, sondern die dunkle des Rückfalls in Melancholie. «Als dunkler Schoss der genialen Kraftakte erscheint bei Lavater Melancholie [...] schärfer als es der Literaturwissenschaft je gelingen sollte, ist damit die Folie erhellt, vor der der heroische Aufschwung der Geniezeit sich abspielt [...] Denn nimmt man die Behauptung Lavaters [...] ernst, wird die These bodenlos, nach der die Kurzlebigkeit der Epoche dem Katzenjammer nach pubertären Kraftakten entspricht, eine These, in der sich die ältere Literaturgeschichte masochistisch mit dem absolutistischen Sieger identifizierte, die jedoch auch die neuere sich zu eigen macht, nunmehr mit Bedauern. Kaum verschlug es dabei, dass der Sturm und Drang nicht erst am Ende der Epoche, sondern im fünften Akt jedes ihrer Trauerspiele ein Ende findet [...]. Die Widerstände gegen den programmatisch vertretenen Vitalismus wären dann nicht sofort in der rauen Wirklichkeit der absolutistisch

regierten deutschen Staaten zu suchen, [...] sondern in der Schwermut, die — als sein konstituierendes Moment — dem vitalen Protest stets schon zugrunde lag.»³⁷

Zu ausschliesslich, so scheint es, hat man die Aufmerksamkeit auf die Abgrenzung des Sturm und Drang von der Aufklärung gerichtet, wohl im Vertrauen auf biographische Gegebenheiten im Leben der «wichtigsten» Autoren, die den Sturm und Drang leicht als Jugend- und Vorbereitungsphase eines Späteren erscheinen liessen. Auch die Abgrenzung von gleichzeitigen Strömungen ist erneut zum Problem geworden. Mattenklott macht darauf aufmerksam, dass möglicherweise nur zu verstehen ist, was Sturm und Drang war, wenn man besser begreift, wie er zu Ende ging. Das Verhältnis des Sturm und Drang zu dem, was ihn ablöst, wurde aber von der Literaturwissenschaft, auch der neueren, weitgehend ausgeklammert. Hier bleibt einiges zu tun.

Heine hatte gesagt, jede Zeit sei eine Sphinx, die sich in den Abgrund stürzt, sobald man ihr Rätsel gelöst hat. Hans Blumenberg dreht das folgendermassen um: «Zeitalter erschöpfen sich eher in der Umwandlung ihrer Gewissheiten und Fraglosigkeiten in Rätsel und Inkonsistenzen als in deren Auflösung. Stürze in den Abgrund gehören zwar zum Bild der Sphinx, die ihr Rätsel gelöst und damit ihren Daseinssinn zerstört sieht; das geschichtliche Leben aber kann, auch wenn es Zusammenbrüche und Neuformierungen durchläuft, nur unter dem Prinzip der Selbsterhaltung verstanden werden, wenn man ihm nicht dunkle Todestribe und Sehnsüchte nach Untergang zuschreiben will. Noch die Epochenwende als schärfste Zäsur hat eine Funktion der Identitätswahrung, indem die Veränderung, die sie zulassen muss, nur das Korrelat für die Konstanz der Anforderungen ist, die sie zu erfüllen hat. Dann produziert, diesseits des grossen Konzepts der epochalen Entwürfe, der geschichtliche Prozess seine 'Umbesetzungen' als Sanierungen seiner Kontinuität. [...] das Problem der Epoche muss von der Frage nach der Möglichkeit ihrer Erfahrung her aufgerollt werden. Alle Veränderung, aller Wechsel vom Alten zum Neuen sind nur dadurch für uns zugänglich, dass sie sich auf einen konstanten Bezugsrahmen beziehen lassen, durch den die Erfordernisse definiert werden können, denen an einer identischen 'Stelle' zu genügen ist. Dass das Neue in der Geschichte nicht das jeweils Beliebige sein kann, sondern unter einer Strenge vorgegebener Erwartungen und Bedürfnisse steht, ist die Bedingung dafür, dass wir überhaupt so etwas wie 'Erkenntnis' von Geschichte haben können. Der Begriff der 'Um-

besetzung' bezeichnet implikativ das Minimum an Identität, das noch in der bewegtesten Bewegung der Geschichte muss aufgefunden oder zumindest vorausgesetzt und gesucht werden können [...] 'Umbesetzung' bedeutet, dass differente Aussagen als Antworten auf identische Fragen verstanden werden können». ³⁸ Rahmenbedingungen, so argumentiert Blumenberg weiter, sind bewusstseinssträger als die ihnen zugeordneten Inhalte, oder anders: die Fragen erweisen sich im Vergleich zu den Antworten als relativ konstant.

Blumenberg nimmt die Metapher der Epochenschwelle konkret, wenn er daran erinnert, dass man über ein Schwelle tritt, nicht auf sie. Wer sie bestimmt, thematisiert das Ueberschritten-haben; sie selbst liegt unter der Oberfläche der Chronologie: «Es gibt keine Zeugen von Epochenumbrüchen. Die Epochenwende ist ein unmerklicher Limes, an kein prägnantes Datum oder Ereignis evident gebunden. Aber in einer differentiellen Betrachtung markiert sich eine Schwelle, die als entweder noch nicht erreichte oder schon überschrittene ermittelt werden kann.» (ebd.) Das Problem lässt sich literaturgeschichtlich beim jungen Goethe focussieren, der, was Redeweise und Erlebnisgehalt anbetrifft, ganz wörtlich eine Grenze umschreibt, die in den Leipziger Briefen an Behrisch — Werther-Töne avant la lettre — schon überschritten ist, während die gleichzeitig entstandenen Gedichte noch ganz dem unpersönlichen Muster verspielter, witzig-kühler Anakreontik verhaftet sind. So schreibt er etwa am 10.11.1767 an den Freund:

«Abends um 7 Uhr. Ha, Behrisch, da ist einer von den Augenblicken! Du bist weg, und das Papier ist nur eine kalte Zuflucht gegen deine Arme. O Gott, Gott — Lass mich nur erst wieder zu mir kommen. Behrisch, verflucht sei die Liebe. O sähest du mich, sähest den elenden, wie er rast, der nicht weiss gegen wen er rasen soll — du würdest jammern. Freund! Freund! Warum hab ich nur *einen*? Um 8 Uhr. Mein Blut läuft stiller. Ich werde ruhiger mit dir reden können. Ob vernünftig, dass weiss Gott. Nein, nicht vernünftig. Wie könnte ein Toller vernünftig reden. Das bin ich. Ketten an diese Hände, da wüsste ich doch, worein ich beissen sollte [...]

Man könnte aus diesen wenigen Zeilen Merkmale einer Sturm- und-Drang-Poetik destillieren. Da ist die Bedeutung des bis zum Rand gefüllten, genau datierten erlebten Augenblicks und dessen Darstellung in situierter Rede: Reden aus einer Situation so, als spräche man unmittelbar aus ihr heraus. Da ist der Anspruch auf

Gleichzeitigkeit von Schreiben und Erleben. Der Anspruch weiter auf sprachlichen Ausdruck, der, gegen das «tintenklecksende Säkulum», durch subjektive, mitteilenswerte Erfahrung hier und jetzt gedeckt ist. Das Insistieren auf der unverwechselbaren Einheit der Person und ihrem Recht auf eigenes Erleben und eigenen, originellen Ausdruck aus eigener Wurzel charakterisiert während knapp 10 Jahren die Aufbruchstimmung der jungen Generation. «Grosse Philosophen mögen diese Herren immer sein, grosse allgemeine Menschenkenntnis, Gesetze der menschlichen Seele, Kenntnis, aber wo bleibt die individuelle?» so fragt Lenz in seinen *Anmerkungen übers Theater* die Aufklärer. Und bei Herder heisst es entsprechend: *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*: (1778) «Der tiefste Grund unseres Dayseyns ist individuell, sowohl in Empfindungen als Gedanken.».

Wenn in Gedichten der 50er und 60er Jahre von Liebesglück die Rede ist, steht dies unter dem Vorzeichen der Versagung. Da ist, trotz aller sinnlichen Pikanterie, so etwas wie eine anakreon-tische Bremse im Spiel. Unter dem Druck des leitenden Tugendbegriffs ist entlastende Ventilation nur in der lyrischen Fiktion zugelassen: formal streng bewachtes Spiel, Aufstand der Sinne im goldenen Käfig des Gedichts:

Was ich irrte, was ich strebte,
Was ich litt und was ich lebte,
Sind hier Blumen nur im Strauss —
Und das Alter wie die Jugend,
Und der Fehler wie die Tugend,
Nimmt sich gut in Liedern aus.

So beim ganz jungen Goethe. Oder in einem andern Text mit dem Titel «Glück der Entfernung»: «Doch das Glück bleibt immer grösser/, Fern von der Geliebten sein [...] Heiter ist mein Geist und frei/ Und unmerkliche Betörung/ Macht die Liebe zur Verehrung,/ Die Begier zur Schwärmerei.» Deutlich genug heben sich darin Verse wie die aus dem «Mailied» ab: «und Freud und Wonne/ Aus jeder Brust/ o Erd, o Sonne, o Glück/ o Lust!» Das Ernstnehmen der Begierde, der Verzicht auf ihre Sublimation, der Anspruch des individuellen Glücksverlangens auf Befriedigung hier und jetzt — im Sturm und Drang bricht's auf, und in den Uebergangstexten, die wir im folgenden betrachten wollen, hört man schon den lose sitzenden Deckel klappern vom Dampf der während der Aufklärungszeit rationalistisch zurückgestauten

Sinnlichkeit. In Bürgers «Lenore» aus dem Jahr 1773 wird der individuelle Anspruch auf Liebe gegen eine sinnlose Ordnung erhoben — der Geliebte verliert im Krieg das Leben — und durchgehalten, freilich um den Preis des Wahnsinns, in dem sich die Vereinigung vollzieht. Anders ist es in Goethes Gedicht «Stirbt der Fuchs, so gilt der Balg» von 1770. Das sind anspruchslos verspielte Verse, und doch ereignet sich innerhalb des Rokokorahmens etwas Neues, das ihn in Frage stellt. Derjenige, der ein paar Verslein nicht herunterhaspeln kann, bevor der glühende Span, der im Kreis junger Leute herumgereicht wird, erlischt, muss ein Pfand geben. Hier fängt der Sprechende selber Feuer und das gesellige Spiel ist aus. Das entflammte Herz erscheint dabei als poetologische Metapher eben solchen Erfahrungsausdrucks, der sich, wenig später, jeden dem Sprechen vorgegebenen Rahmen sprengend in freirhythmischen Formen Bahn bricht.

Unsere Aufmerksamkeit gilt zunächst dem Vergleich dreier motivgleicher Gedichte: Lessings «Die schlafende Laura», Klopstocks «Das schlafende Mägdchen» und Goethes «Kleine Blumen».

Lessings Gedicht wird eröffnet mit dem in der Anakreontik oft verwendeten Topos der schlafenden Geliebten, die in einer Naturszenerie liegt:

Nachlässig hingestreckt,
Die Brust mit Flohr bedeckt,
Der jedem Lüftchen wich,
Das kühlend ihn durchstrich,
Liess unter jenen Linden
Mein Glück mich Lauren finden.³⁹

Dieses Glück ist eine Chance, die dem Erzähler unverhofft widerfährt, ohne dass er etwas dazu beigetragen hätte: er, wie Laura, sind Objekt des 'Glücks'. Es ist keine Erfahrung, sondern Bestandteil anakreontischer Kulisse, die als Rahmen sicherstellt, dass auf der lyrischen Bühne nichts geschieht, was nicht durch moralische Standards vorweg abgesichert wäre.

In den folgenden Zeilen wird erzählt, wie die Anfangssituation des Gedichts sich in bezug auf dieses 'Glück' entfaltet. Der Sprechende projiziert sein Gefühl der «Traurigkeit» auf die ihn umgebende Pflanzenwelt, mit der er dasselbe Los zu teilen glaubt: «von Lauren nicht gesehn zu werden». Gerade weil die Natur eine topische ist, zu der die Nachtigall so sehr gehört wie Zephir, muss das sprechende Ich den Gesang der Nachtigallen verneinen, um

auf die Tiefe ihres Schlafes und die Ungestörtheit ihres Traumes hinzuweisen, dessen Objekt der teilnehmende Beobachter sein möchte. Durch den Perspektivewechsel von erster zu dritter Person wird es dem lyrischen Erzähler möglich, von seiner Gefühlsverwirrung zu sprechen:

Von dem, ich hoff es, träumte,
Der staunend bey ihr stand,
Und viel zu viel empfand,
Um deutlich zu empfinden,
Um noch es zu empfinden
Wie viel er da empfand.

Diese angenommene Rollenmaske erlaubt ihm zu sagen, dass er empfunden hat. Zu sagen, *was* er empfunden hat, ist jedoch in dieser selbstdistanzierten Rhetorik des Empfindens nicht möglich. Die Dialektik dieses Perspektivwechsels spiegelt sich in den folgenden Zeilen wider. Der Sprechende begibt sich zwar des Beobachterstandpunktes und findet zur Ich-Form, seine Handlung jedoch ist umso weniger eine subjektiv motivierte als sie dem verlangten anakreontischen Ritual entspricht:

Ich liess nicht sanfte nieder,
Ich segnete, ich küsste sie,
Ich segnete, und küsste wieder:
Und schnell erwachte sie.
Schnell thaten sich die Augen auf.
Die Augen? — nein, der Himmel that sich auf.

Im Augenblick, da die Schlafende erwacht und sich aus dem Blickkontakt der Liebenden Intimität ergeben könnte, weicht der Sprechende aus und zieht die 'anakreontische Bremse'. Seine rhetorische Frage: «die Augen?» verneint den konkreten Blick und lässt ein Anderes, Unkörperliches erwarten: «— nein, der Himmel that sich auf.» Dieser kosmische Raum hat den möglichen Privatraum ersetzt. Die Sphäre, in welcher der verbal erfüllte Wunsch erst noch verwirklicht werden müsste, wird überspielt, bzw. ins Körperlose überhöht: die Pforten des Paradieses sind geöffnet, das Ich steht vor der Schwelle.

Im Gegensatz zu Lessings Gedicht sind in Klopstocks «Das schlafende Mädchen»⁴⁰ die Naturkulissen entscheidend eingeschränkt. Nicht das asymmetrische Verhältnis des Beobachters zu seiner schlafenden Geliebten ist Gegenstand des Gedichts, sondern es wird erzählt, wie aus dieser Asymmetrie heraus sich die Begegnung zweier Liebenden entwickelt.

In der ersten Strophe findet das Ich sein Mädchen und bindet sie mit zerreißbaren Banden — mit Rosen bestickten Bändern oder Rosengirlanden — fest. Diese Handlung wird zur symbolischen, welche einerseits auf das Liebesspiel verweist, andererseits aber dessen Realität verdeckt. Der Blick des Liebenden auf die schlafende Geliebte in der folgenden Strophe, dessen Bedeutung nur in seiner das Individuelle verdeckenden Allgemeinheit formuliert wird («mein Leben»), bleibt vorerst unerwidert. Das dabei empfundene Gefühl darf ihm nicht zum bewussten werden; doch gerade die Feststellung des Nichtwissens ermöglicht ihm, vom Gefühl als solchem überhaupt zu sprechen. Sein Stammeln und die Ersatzhandlung des Rauschens mit den Bändern wecken die Geliebte: sie schlägt die Augen auf. Dieser Blickkontakt wird nicht wie bei Lessing sogleich wieder verdrängt, sondern führt zu gegenseitigem Einverständnis, das deutlich in der Parallelität der zweiten und letzten Strophe ausgedrückt ist:

Ich sah sie an; mein Leben hieng
Mit diesem Blick an ihrem Leben:

Sie sah mich an; ihr Leben hieng
Mit diesem Blick an meinem Leben:

Diese Verschränkung kulminiert im folgenden Doppelpunkt mit einem Erwartungssignal: ein Neues kann eintreten, es ist zum ersten Mal von «uns» die Rede. Um dieses 'uns' ist ein Raum von Glückseligkeit am Entstehen begriffen:

Und um uns wards Elysium.

'Elysium', eine kollektive Chiffre für individuelle Erfahrung, öffnet sich auf individuelle Erfahrung hin, wie sie sich dieser auch wieder durch die allgemeine Benennung verschliesst. Das Glück ist nicht Lessings 'eingetretene Chance', sondern wird durch die magische Formel 'Elysium' herbeizitiert.

Die ersten drei Strophen von Goethes Gedicht «Kleine Blume»⁴¹ sind, ähnlich den besprochenen Gedichtanfängen Lessings und Klopstocks, in ungetrübt anakreontischer Manier verfasst: Frühlingsgötter und Zephir werden herbemüht, um die Geliebte mit flitterhaftem Naturwerk zu schmücken. Sie selbst, einer Rose vergleichbar, bewundert sich im Spiegel; der Schenkende hofft auf einen Kuss als Dank für seine Gaben.

Mit der Anrufung des Schicksals in der vierten Strophe ändert sich der Ton. Der anakreontische schicksalslose Raum wird verlassen, das Spiel soll Ernst gelten. Die Rose als Symbol der Liebe

muss der wahren Liebe weichen. Dabei wird deutlich, dass das Glück gesucht werden muss, da es im Widerspruch zum Schicksal des Menschen steht.

Schicksal Seegne diese trieben
Lass mich ihr und lass Sie mein
Lass das Leben unsrer Liebe
Doch kein Rossen Leben sein.

Wurde bei Lessing das Glück als zu findendes und zufallendes benannt, bei Klopstock magisch herbeizitiert und durch eine kollektive Chiffre garantiert, so steht in diesem frühen Goethegedicht das Glück als Erfüllung eigener Triebe in der bangen Bitte ans Schicksal in Frage.

In der letzten Strophe wird das Mädchen selbst angesprochen. Es wird, obwohl noch als gleich empfindendes gesehen, zur handelnden Person, welche die Hand zur Freundschaft reichen oder verweigern kann.

Mädgen das wie ich Empfindet
Reig mir deine Liebe Hand
Und das Band dass uns verbindet
sey kein schwages Rossen Band.

Das Gedicht endet offen; das Risiko einer Begegnung oder Nichtbegegnung der Liebenden bleibt bestehen, gerade weil sich die Begegnung erst in dieser Offenheit realisieren kann.

Trotz wesentlicher Unterschiede erscheinen die beiden Gedichte Lessings und Klopstocks als sorgfältig gerahmte Rokoko-Bildchen. Goethes «Kleine Blumen» genügt diesen Anforderungen, obwohl die Eingangsstrophen Traditionelles erwarten lassen, nicht mehr. In den Darstellungsraum spielerischen Umgangs beider Geschlechter und traumhafter Begegnungen ist ein Novum eingebrochen: utopisches Glück, das auf individuellem Glücksverlangen beruht. Unter der Hand, der schreibenden, hat ein Ruck stattgefunden, mit dem sich die Geschichte deutscher Lyrik fort schreibt und erneuert, und dessen Konsequenzen in «Es schlug mein Herz», umfassender wohl in den 1774 entstandenen Gedichten «Prometheus» und «Ganymed» aufgefunden werden kann.

Bereits Goethes frühes Gedicht «Das Schreyen»⁴² das scheinbar völlig der anakreontischen Welt verhaftet ist, öffnet sich auf eine Begegnung der Liebenden hin. Der Nachsatz des Titels «nach dem Italiänischen» weist vorerst auf die Imitation eines Motivs

hin, ein Motiv, das in anakreontischen Gedichten, z.B. in Weisses «Der Kuss»⁴³, unschwer gefunden werden kann. Dass Goethe die Szene jedoch variierend wiederholt, fällt sogleich auf.

Bei Weisse herrscht die Redesituation des Männerwitzes vor; der Erzähler referiert Vergangenes und spricht über das Mädchen.

Ich war bey Chloen ganz allein,
Und küssen wollt ich sie:
Jedoch sie sprach: sie würde schreyn,
Es sey vergebne Müh!

Die Pointe geht auf Kosten des Mädchens, die Lacher werden auf die Seite des Erzählers gezogen.

Und schrie sie nicht? Ja wohl, sie schrie — —
Doch lange hinter drein.

Das Spiel der Liebe, angedeutet durch zwei Gedankenstriche, fügt sich dem Ritual gemäss voll ein in die anakreontische Situation: das Rokoko-Bildchen ist gerahmt.

Anders bei Goethe, dessen Erzähler unumwunden seine Unternehmung erzählt und sein Mädchen selbst zu Wort kommen lässt.

Jüngst schlich ich meinem Mägdchen nach,
Und ohne Hindernüss
Umfasst' ich sie im Hayn; sie sprach:
Lass mich, ich schrey gewiss.

Ihre Beteuerung zu schreien straft sich selber Lügen; das Adverb «gewiss» verkehrt die Drohung durch deren Ueberbetonung in ihr Gegenteil.

In der zweitletzten Zeile der zweiten Strophe wechselt der Erzähler vom Präteritum ins Präsens, wodurch eine unmittelbare Situation geschaffen wird, aus der das Mädchen sprechen kann:

Still, winkt sie lispelnd, Liebster, still,
Damit dich niemand hört.

Ihre lispelnde Beschwörung desavouiert ihre Beteuerung zu schreien. Ihr Widerstand ist allein verbal; unter der sprachlichen Ebene ist das Bedürfnis beider Liebenden zu einer Begegnung angedeutet. Diese Begegnung kann jedoch nicht, wie wir bereits in «Kleine Blumen» gesehen haben, durch Sprache vorweggenommen werden.

Das Gedicht «Es schlug mein Herz» steht, im Vergleich zu gleichzeitig entstandenen, einzig da in seiner Art; motivgleiche

anacreontische Gedichte hierzu existieren nicht. Die Natur ist nicht mehr Kulisse, sondern Projektionsraum und Medium des Ausdrucks eines starken, subjektiven Gefühls. Die nordische Landschaft bringt dem Reitenden die Empfindungen entgegen, die er in sie gelegt hat; ein sinnliches Ineinander von Erhabenheit und Schauer entsteht.

Schon stund im Nebelkleid die Eiche
Wie ein gethürmter Riese da,
Wo Finsterniss auss dem Gesträuche
Mit hundert Schwartzten Augen sah
Der Mond von seinem Wolkenhügel
Sah schläfrig aus dem Duft hervor⁴⁴

Neben diesen Projektionen des Ich auf die Natur lässt sich der Durchbruch des Gefühls auch an rhythmischen Störungen des Vierhebers erkennen; so im Aufbruch:

Und fort! wild wie ein Held zur Schlacht
und vor allem in der Begegnungsszene:

Ich sah dich, und die milde Freude
Floss aus dem süßen Blick auf mich.
Ganz war mein Herz an deiner Seite,
Und jeder Athemzug für dich.⁴⁵

Das starke Gefühl des Ich hat gewissermassen die Fesseln des Metrums an einigen wunden Punkten gesprengt.

Thematisiert werden Aufbruch, Begrüssung und Abschied — wie es der spätere Titel des Gedichts wiedergibt: «Willkommen und Abschied», — das Zusammensein der Geliebten wird als Zeitraum übersprungen. Diese Aussparung des erfüllten Augenblicks scheint wesentlich mit der Erfahrung des Glücks zusammenzuhängen. Endet die in der Frankfurter Zeit entstandene Reimerzählung «Ziblis»⁴⁶ mit der anacreontisch obligaten 'Wollust', begleitet von der Moral des Erzählers, so haben die gleichzeitig entstandenen Erzählungen «Triumph der Tugend I und II»⁴⁷ sich bereits von der verspielten Rokoko-Welt ein wenig entfernt und in ihrem Verzicht auf 'Wollust' verbürgerlicht. Die Unschuld des Mädchens tritt als gesellschaftlicher Wert auf, zu welchem sich das Gedichtende moralisch bekennt. Im vorliegenden Gedicht wird der Privatbereich der beiden Liebenden zwar ausgespart, ihr Liebesverhältnis wird jedoch indirekt in der Verschränkung der Schlusszeilen angedeutet:

Und doch, welch Glück! geliebt zu werden,
Und lieben, Götter, welch ein Glück.

Dieses gemeinsame Glück in der gegenseitigen Liebe wird in Goethes «Mayfest» jubelnd besungen:

O Mädchen Mädchen,
Wie lieb ich dich!
Wie blinkt dein Auge!
Wie liebst du mich!⁴⁸

und tritt verwandelt auf in Ganymeds Wunsch, mit seinem Vater wieder eins zu werden:

Umfangend umfängen!⁴⁹

Die zwei Fassungen von Goethes Mondgedicht grenzen den Sturm und Drang gleichsam von vorn und hinten her ein.

Die ersten beiden Strophen lauten gleich: der Sprechende bittet Schwester Mond, ihn zu sich heraufzuheben und ihm damit das «Glück» zu gewähren, sein schlafendes Mädchen in «wollustvoller Ruh» zu betrachten. Die Angesprochene erscheint ihm als «Bild der Zärtlichkeit in Trauer»; sie ist dem Traurigen Identifikationsangebot und Glückspenderin zugleich.

Im frühen Gedicht «An den Mond»⁵⁰ verharret der Liebhaber in der imaginierten Voyeurposition; sein geistiges Auge sieht, was er eigentlich nicht sehen sollte. Der Wunsch nach Befriedigung seiner Triebe jedoch bleibt unausgesprochen:

Trunken sinkt mein Blick hernieder.
Was verhüllt man wohl dem Mond.
Doch, was das für Wünsche sind!

Die Parallele von Sprechendem und Mond führt zu einer sarkastischen Pointe, welche ganz dem Bereich des anakreontischen Wortwitzes zugehört:

Voll Begierde zu geniessen,
So da droben hängen müssen;
Ey, da schieltest du dich blind.

Anders die dritte Strophe im späteren Gedicht «An Luna».⁵¹ Das reine Betrachten bringt dem Ich das «holde Glück»; die Distanz zur Geliebten, obwohl sie als Qual empfunden wird, läutert und schärft den Blick des Liebenden. Dieses auf Entsagung beruhende Glück wird, in der zweiten Hälfte der Strophe, zum

Glück aus Entsagung. Der Mond wird als Mythologem wiedereingesetzt, wodurch die Parallele von Ich und Mond das Ich zu einer Begegnung mit seiner Geliebten führt, nach dem Vorbild der Begegnung Lunas mit Endymion.

Hell und heller wird es schon
Um die unverhüllten Glieder,
Und nun zieht sie mich hernieder,
Wie dich einst Endymion.

Die angesprochene mythologische Situation weist über sich hinaus; die Begegnung der Liebenden wird leise angedeutet, ohne dingfest gemacht zu werden. Die Interpretierbarkeit des Mythologems sichert eine allgemeine Deutbarkeit, in der die individuelle Erfahrung aufgeht, ohne als individuelle unmittelbar dargestellt zu werden. Dieser Gedichtschluss realisiert den klassischen Stilwillen, wie er etwa in Schillers Bürgerkritik 1789 programmatisch formuliert wird. Gefordert wird dort die Generalisierbarkeit der dargestellten Erfahrung auf 'Menschheit' hin. Das Gedicht soll im klassischen Sinn nicht die «Geburt» sondern das «Gemälde» der individuellen Seelenlage sein:

[...] ein Dichter nehme sich ja in acht, mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen. So wie der Dichter selbst bloss leidend Teil ist, muss seine Empfindung unausbleiblich von ihrer idealischen Allgemeinheit zu einer unvollkommenen Individualität herabsinken. Aus der sanftern und fernenden Erinnerung mag er dichten, und dann desto besser für ihn, je mehr er an sich erfahren hat, was er besingt.⁵²

Christiaan L. HART-NIBBRIG,
Rudolf KÄSER, Denise MARTIN.

ANMERKUNGEN

Gekürzte Fassung eines Vortrags, gehalten im Rahmen des 3^e cycle in Glion, November 1980.

¹ zit. nach D.F. Strauss, *Ch. Fr. D. Schubarts Leben in seinen Briefen*. Gesammelt, bearbeitet und herausgegeben v. D.F. Strauss, Bonn 1878², S. 112.

² vgl. loc. cit.

³ ebd. S. 114.

⁴ vgl. W.v. Ungern-Sternberg, «Schriftsteller und literarischer Markt», in: *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jh. bis zur Gegenwart*, hrsg. v. R. Grimminger, Band 3/1, München 1980 (dtv).

⁵ zit. nach *Erläuterungen und Dokumente. J.W. Goethe. Die Leiden des jungen Werthers*, hrsg. v. K. Rothmann, Stuttgart 1971, S. 136.

⁶ zit. nach *Der junge Goethe*, hrsg. H. Fischer-Lamberg, 5 Bde., Berlin 1963, Bd. IV, S. 134.

⁷ J.W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, zit. nach *Goethes Werke*, textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von E. Trunz, 14 Bde. Hamburg 1960⁵, Bd. 9 S. 258.

⁸ ebd. Bd. 9 S. 264.

⁹ ebd. Bd. 9 S. 269f.

¹⁰ ebd. Bd. 9 S. 283.

¹¹ ebd. Bd. 9 S. 413.

¹² ebd. Bd. 9 S. 569.

¹³ ebd. Bd. 9 S. 534.

¹⁴ J.P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, in: J.W. Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hrsg. von E. Beutler, Bd. 24 S. 546f.

¹⁵ G.G. Gervinus, *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*, 1. Theil, 3. Umgearbeitete Ausgabe, Leipzig 1846, S. 17.

¹⁶ ebd. S. 3.

¹⁷ J.W. Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, Hamburger Ausgabe Bd. 9 S. 258.

¹⁸ G.G. Gervinus, op. cit. S. 9.

¹⁹ H. Hettner, *Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert*, 3. Buch, 1. Abteilung: Die Sturm und Drang-Periode, S. 6.

²⁰ ebd. S. 1.

²¹ ebd. S. 8.

²² ebd. S. 17.

²³ W. Dilthey, *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Mit einer Einleitung von M. Riedel. Frankfurt a.M. 1970, S. 203.

²⁴ ebd. S. 218.

²⁵ ebd. S. 228.

²⁶ W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, zweite erweiterte Auflage, Leipzig 1907, S. 178.

²⁷ H. A. Korff, *Geist der Goethezeit, Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*, I. Teil: Sturm und Drang. Leipzig 1923, S. 3.

²⁸ ebd. S. 32.

²⁹ G. Lukács, *Goethe und seine Zeit*, Bern 1947, S. 17.

³⁰ ebd. S. 17.

³¹ W. Krauss, «Zur Periodisierung Aufklärung, Sturm und Drang, Weimarer Klassik», in: *Marxistische Literaturkritik*, hrsg. V. Zmegac, Bad Homburg 1970, S. 283.

³² Ch. Siegrist, «Aufklärung und Sturm und Drang: Gegeneinander oder Nebeneinander?», in: *Sturm und Drang*. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch, hrsg. W. Hinck, Kronberg/Ts. 1978, S. 1.

³³ R. Grimminger, «Aufklärung, Absolutismus und bürgerliche Individuen. Ueber den notwendigen Zusammenhang von Literatur, Gesellschaft und Staat in der Geschichte des 18. Jahrhunderts», *Einleitung zu Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur* Bd. 3/1, München 1980, S. 16.

³⁴ ebd. S. 22.

³⁵ ebd. S. 23.

³⁶ ebd. S. 62.

³⁷ G. Mattenklott, *Melancholie in der Dramatik des Sturm und Drang*, Stuttgart 1968, S. 45 ff.

³⁸ Hans Blumenberg, *Aspekte der Epochenschwelle: Cusaner und Nolaner*, erw. u. überarbeitete Neuausgabe von *Die Legitimität der Neuzeit*, Teil 4, Frankfurt a. M. 1976, S. 14-21.

Im Gegensatz zum Begriff der 'Umbesetzung' impliziert der Begriff des Paradigmawechsels, wie ihn Th. S. Kuhn in bezug auf die *Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* (Frankfurt a. M. 1967), entwickelt, eine gewisse konservative Gefrässigkeit, insofern die wissenschaftliche Innovation immer auch der Selbststabilisierung der Wissenschaft gegen ihre eigene Krisenanfälligkeit dient. Es gibt, so Kuhn, in der Geschichte der Wissenschaft, im Gegensatz zur Geschichte der Kunst, kein Interesse am Neuen um seiner selbst willen, folglich auch kein museales an alternden Innovationen. Sie löscht ihre Vergangenheit fortzu aus. Vgl. dazu Th. S. Kuhn, *Die Entstehung des Neuen, Studien zur Struktur der Wissenschaftsgeschichte*, Frankfurt a. M. 1978, S. 446ff. Wie für Kuhn bleibt auch für Foucault die historische Diskontinuität epochalen Wandels rätselhaft unbegreifbar, mit der Gefahr freilich, dass sich der historische Strukturwandel über die Köpfe historisch handelnder Subjekte hinweg in einem Paradigmenhimmel ereignet, und die Strukturen ontologisiert werden und Eigenleben bekommen. (vgl. *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M. 1974, S. 269.)

³⁹ G.E. Lessing, «Die schlafende Laura» (1753), zitiert nach *Epochen der deutschen Lyrik 1700-1770*, hrsg. J. Stenzel, München 1969 (dtv WR 4019), S. 261.

⁴⁰ F.G. Klopstock, «Das schlafende Mägdchen» (1762), zitiert nach *Epochen der deutschen Lyrik 1700-1770*, S. 305.

⁴¹ J.W. Goethe, «Kleine Blumen» (Strassburg, Apr. 1770-Aug. 1771), zitiert nach *Der junge Goethe*, hrsg. H. Fischer-Lamberg, 5 Bde., Berlin 1963, Bd. II, S. 30f.

⁴² J.W. Goethe, «Das Schreyen» (Frankfurt, Sept. 1768-Mrz. 1770), zitiert nach *Der junge Goethe*, Bd. I, S. 187f.

⁴³ Ch. F. Weisse, «Der Kuss» (1758), zitiert nach *Epochen der deutschen Lyrik 1700-1770*, S. 286.

⁴⁴ J.W. Goethe, «Es schlug mein Hertz» (Krusesche Abschrift der ersten zehn Zeilen, Strassburg, Apr. 1770-Aug. 1771), zitiert nach *Der junge Goethe*, Bd. II, S. 31f.

⁴⁵ J.W. Goethe, «Mir schlug das Herz» (Druck in der «Iris», März 1775), zitiert nach *Der junge Goethe*, Bd. II, S. 294 (Anm. zu S. 31).

⁴⁶ J.W. Goethe, «Ziblis» (Frankfurt, Sept. 1768-Mrz. 1770), zit. nach *Der junge Goethe*, Bd. I, S. 167ff.

⁴⁷ J.W. Goethe, «Triumph der Tugend I und II» (Frankfurt, Sept. 1768-Mrz. 1770), zit. nach *Der junge Goethe*, Bd. I, S. 175ff.

⁴⁸ J.W. Goethe, «Mayfest» (Strassburg, Apr. 1770-Aug. 1771), zit. nach *Der junge Goethe*, Bd. II, S. 32f.

⁴⁹ J.W. Goethe, «Ganymed» (Frankfurt, Jan.-Juni/Juli 1774), zit. nach *Der junge Goethe*, Bd. IV, S. 30.

⁵⁰ J.W. Goethe, «An den Mond» (Frankfurt, Sept. 1768-Mrz. 1770), zit. nach *Der junge Goethe*, Bd. I, S. 303f.

⁵¹ J.W. Goethe, «An Luna» (Schriften 1789), zit. nach *Goethes Werke*, textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von E. Trunz, 14 Bde., Hamburg 1960⁵, Bd. I, S. 421 (Anm. zu S. 20).

⁵² F. Schiller, «Über Bürgers Gedichte» (1789), in Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hrsg. G. Fricke, H.G. Göpfert, 5 Bde., München 1967⁴, Bd. V, S. 982.