Karl S. Guthke

Die Entdeckung des Ich in der Lyrik. Von der Nachahmung zum Ausdruck der Affekte

Wer Germanistik im Ausland betreibt, riskiert es, gefragt zu werden, warum man in den Ländern deutscher Sprache Goethe eine Ehre erteilt, die sonst in der Welt kein Schriftsteller genießt, wohl aber Königin Victoria und Kaiser Augustus und vielleicht noch Elvis Presley: daß man nämlich ein ganzes Zeitalter nach ihm benennt – nach Goethe, dessen Namen Lord Byron nicht aussprechen konnte und den Präsident Reagan (oder sein Mitarbeiterstab) für einen in der Beacon Street in Boston wohnhaften Parteifreund hält, den er vor kurzem zu einer Cocktailparty *chez nous* nach Washington einladen ließ.

Die Antwort, die man dem Beruf schuldig ist, lautet, daß mit dem Namen Goethe ein paar kurz nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges zu datierende Neuerungen zu verbinden sind, literaturgeschichtliche und bewußtseinsgeschichtliche, die bedeutsam sind bis heute, auch außerhalb Mitteleuropas. Den daraufhin hochgezogenen Augenbrauen begegnet man zweckmäßig etwa mit dem Hinweis, daß Goethe es war, durch den Literatur Lebens- und Gefühlsausdruck wurde: sogenannte unmittelbare Selbstaussprache eines unverwechselbaren Ich – das sich vorher (wenn es existierte) nicht für signifikant genug hielt, sich derart zu dokumentieren, sich vielmehr als literarischen Handwerker verstand, der die Natur, auch die eigene, „nachahmte“, kunstbewußt und versiert in den Regeln des guten Geschmacks. Eine solche Antwort findet Interesse in den Jahren der „Neuen Subjektivität“, bei der „Me Generation“, die sich auf kreative Selbstverwirklichung und authentische Selbstäußerung versteht (nicht nur in der Lyrik). Aber schon auf Literaturgeschichten, die den siebziger Jahren weit vorausliegen, darf eine solche Antwort sich berufen, allerdings auch noch auf Darstellungen neuesten Datums.

Dennoch hat der Historiker ein schlechtes Gewissen bei dieser Antwort. Denn er weiß oder ahnt, *professionnellement malformé*: diese neue Art der Literatur als spontane individuelle Lebensäußerung (und die entsprechende literaturkritische „conception de la sincérité et de la notation directe“¹) ist wohl kaum in athenöser Vollendung dem Haupt des Olympiers entsprungen; vielmehr hat sie sich im deutschen Sprachbereich der Sache und der Theorie nach spätestens seit Beginn des zweiten Drittels des 18. Jahrhunderts allmählich und erratisch herausgebildet, in zaghaften kritischen Denkanstößen und beherzter produktiver Originalität, in jenem nicht unbedingt zielstrebigem

¹ Paul van Tieghem, *Le Prérromantisme*, I (Paris 1924) 52. Repr. Genf 1973.

Gespräch also, das man als literarisches Leben bezeichnen kann. Es könnte anregend sein, diesen Vorgang *en détail* zu verfolgen, („getting there is half the fun“ nicht nur für den Greyhound-Reisenden) – diesen Vorgang, der, wenn er sich zureichend belegen läßt, sicher zu den geistesgeschichtlich signifikantesten Umbruchereignissen im Zeitraum zwischen Barock und Goethezeit gehört. Das wäre, um es zu wiederholen, die Umstellung von der traditionellen, im Prinzip antiken Auffassung der Literatur als technisch bewußter Mimesis zum Bekenntnis zur Literatur als unmittelbarer, einmaliger dokumenthafter Ich-Äußerung oder Gefühlsausdruck. Die Lyrik, vor allem ihre Theorie, steht dabei im Mittelpunkt; vergleichbare Erscheinungen dürfte es auf Nachbargebieten geben: Briefroman, Tagebuch, dramatischer Monolog, Theorie der Schauspielkunst (Ste. Albine vs. Riccoboni).

Als Ausgangspunkt wählt man am praktischsten die Endphase: Goethes Sesenheim-Gedichte in der Art von „Willkommen und Abschied“ oder „Maifest“. Der Ton der Unmittelbarkeit ist dort relativ klangrein zu vernehmen: „Es schlug mein Herz. Geschwind zu Pferde!“ „Der Abschied, wie bedrängt, wie trübe! / Aus deinen Blicken sprach dein Herz. / In deinen Küssen welche Liebe, / O welche Wonne, welcher Schmerz!“ „Und Freud und Wonne / Aus jeder Brust. / O Erd', o Sonne, / O Glück, o Lust.“ „O Mädchen, Mädchen, / wie lieb ich dich!“ „Ach wie sehn' ich mich nach dir“ usw. Unverkennbar ist da der Abstand etwa zu einem anakreonischen Eroticon, das die Liebe zu einem ebenso witzigen wie routiniert eingeübten Kriegsspiel auf gesellschaftlicher Bühne inszeniert; unverkennbar der Abstand zu einem barocken Naturgedicht, das den Sonnenaufgang oder den Frühling zu einer theatralisch dekorativen Veranstaltung stilisiert, in der selbst ein bißchen mythologische Kampfhandlung nicht zu fehlen braucht. Bei Goethe statt dessen „Ausdruck“.

Die Literaturwissenschaft spricht hier, seit dem 19. Jahrhundert, von Erlebnisdichtung; und seit langem hat der Begriff als Fach- und Fremdwort auch bereits die englische und die französische Sprache kolonisiert, *faute de pis*. Die Beschäftigung damit ist ein Griff ins Wespennest. Die Vieldeutigkeit des Worts Erlebnis im Hinblick auf Dichtung hat nicht nur eine verworrene Geschichte, die weniger über das literarische Phänomen aussagt als über das Bewußtsein des 19. und 20. Jahrhunderts. Die Kontroversen darum, die Infragestellungen wie z.B. durch René Wellek wie auch die Rehabilitierungen wie z.B. durch Käte Hamburger und T. J. Reed (noch 1985 vor dem Forum der IVG), zielen überdies auf grundsätzliche (und grundsätzlich unlösbare) Fragen ästhetischer, philosophischer und anthropologischer Art².

Problematisch ist z. B., daß solche expressive Erlebnislyrik einerseits zum Standard aller Lyrik, wenn nicht gar aller Literatur erhoben worden ist (vor Goethe keine Lyrik) und damit zum Inbegriff der *Kunst*, der etwa das Gelegenheitsgedicht im Sinne von

² Wulf Segebrecht, Das Gelegenheitsgedicht (Stuttgart 1977) 31–67; Karol Sauerland, „Zur Wort- und Entstehungsgeschichte des Begriffes Erlebnis“, in: Colloquia Germanica (1972) 78–101; René Wellek, „Genre Theory, the Lyric, and ‚Erlebnis‘“, in: Festschrift für Richard Alewyn (Köln 1967) 392–412; Käte Hamburger, Die Logik der Dichtung (Stuttgart 1957); T. J. Reed, „Erlebnislyrik und Gesellschaft“, in: Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses (Stuttgart 1986) VIII, 56–65. Zur Ahnherrschaft Hegels vgl. Hiltrud Gnüg, Entstehung und Krise lyrischer Subjektivität (Stuttgart 1983) Kap. I.

Casualcarmen als Unkunst gegenübergestellt wird³, während andererseits, seit Herder schon, eben diese Lyrik als *Natur* im Gegensatz zu Kunst aufgefaßt wird, ja (es ist die Rede von den beiden genannten Goethe-Gedichten) als „Urnatur jenseits aller Kunst“⁴, das heißt als Dokument von existentiell ganz anderer Dignität als „bloße“ Kunst, die in solchen Vergleichen in den Geruch der Mache kommt. Es ist dann die Rede von Erleben, Aufrichtigkeit, Authentizität, Direktheit, Wahrheit, Originalität und Individualität usw. statt von Schönheit oder Form oder Struktur. Gewiß, man bewundert, nicht ganz neidlos, die Sicherheit, mit der solche literaturkritische Echtheits-experten es verstehen, in der „Poesie des Ich“⁵ den Ton der wahren Unmittelbarkeit, die Sprache der aufrichtigen Liebe und des echten Erlebens so unfehlbar festzustellen und diese Vokabeln ohne die Anführungszeichen der Verlegenheit zu Papier zu bringen⁶. Aber sind sie nicht allzu wenig beunruhigt von dem sprachphilosophischen Verdacht: wieso das Ich sich ausgerechnet durch Sprache, von gereimter Sprache nicht zu reden, unmittelbar auszudrücken imstande sein soll? Wie verhält Sprache, selbst poetische Sprache, sich von Fall zu Fall zu dem Erlebnis – womit nicht „die Erlebnisse“ (Goethes Liebschaften) oder Ereignisse (Celans Berliner Sightseeing) gemeint sind, die der Biographismus im Sinn hätte, sondern die auszudrückende seelische Wirklichkeit, die als einmalig, individuell postuliert wird. „Spricht die Seele, so spricht, ach, schon die Seele nicht mehr.“ Für den größten Künstler hält Werther sich im Moment der Ausdrucksunfähigkeit. Und umgekehrt: wie ist es um solches Erleben bestellt, bevor es in die Sprache eingeht? Ist es ohne Sprache denkbar? Kommt Erleben, kommt das Ich zum Bewußtsein seiner selbst nicht überhaupt erst durch die Sprache? Und ist diese in manchen „Echtheits“-Fällen, etwa in der zweifellos hochkarätig „authentischen“ Gymnasiastepoesie, nicht gerade das Klischee der Fernsehprosa? („Echt empfunden und äußerst banal“, nannte Günther Müller Frau Gottscheds Oden an ihren Mann⁷.) Andererseits: resultiert das *Durchbrechen* der sprachlichen Normen, radikal bis zur Idiosynkrasie, nicht seinerseits in einer neuen Norm und Konvention des „Individuellen“, die das einmalige Ich zum tausendfachen Typ stilisiert? Schließlich die Scheuklappen der Literarhistoriker, die, hypnotisiert vom Faszinosum des „unmittelbaren Erlebnisausdrucks“ und seiner „Echtheit“, „verkannten, daß der Eindruck dieser Erlebnisunmittelbarkeit“ ausgerechnet in den Paradebeispielen „durch ästhetische Formarbeit vermittelt ist“, statt „Naturlaut“ zu sein⁸ (auf den die Wissenschaft vom literarischen Kunstwerk kurioserweise so erpicht ist).

Solche (gewiß trivialen) Fragen werden akut in dem Moment, wo der Nachahmung der Welt der Ausdruck eines Ich gegenübergestellt wird, das sich nicht mehr versteht als Verkörperer einer Haltung, Funktion oder Rolle („Dasein heißt eine Rolle spielen“

³ Dazu Belege bei *Segebrecht*, 1–5, 9–10, 39, 40, 50–51.

⁴ *Hermann August Korff* nach *Gnüg*, 296.

⁵ *Maurice Colleville*, *La Renaissance du lyrisme dans la poésie allemande au XVIII^e siècle* (Paris 1937) 144: „poésie du moi“.

⁶ Z. B. noch 1983 in der von *Walter Hinderer* hrsg. *Geschichte der deutschen Lyrik* (Stuttgart) 187 (Andreas Huyssen): „echtes Erleben“. Vgl. *Adalbert Elschenbroich* (Hrsg.), *Haller, Die Alpen und andere Gedichte* (Stuttgart 1965) 98: „wahrer Gefühlsausdruck“.

⁷ *Geschichte des deutschen Liedes* (München 1925) 135.

⁸ *Gnüg*, 296.

als Kennwort des Barock). Daß es einen solchen Moment, einen solchen irreversiblen „geschichtlichen Neuanfang“, einmal gegeben habe, um die Mitte des 18. Jahrhunderts, daß der Mensch in solchem Sinne also eine Geschichte gehabt habe (was auf dem IVG-Kongreß 1985 versichert, aber auch abgestritten wurde⁹) – das schließen „wir Philologen“ aber wiederum primär aus der *Literatur*, aus der „poésie du moi“ jener Zeit. Damit jedoch müssen wir uns auch der Frage stellen, ob und wie weit denn dieses neue lyrische Ich nicht seinerseits fiktiv sei, also statt dem realen Ich einer Haltung, wenn nicht gar einer Attitüde entspreche und entstamme. Oder aber hat Käte Hamburger tatsächlich recht, wenn sie die Lyrik kategorisch von allen anderen Formen der Literatur abgrenzt als nicht-fiktiv und nicht-mimetisch, nämlich als Aussage von „subjektiver Erlebnisechtheit“ in dem Sinne, daß das lyrische Ich und der Autor als Zivilstandspersonen irgendwie, wenn auch nicht präzise demonstrierbar, ineingesetzt werden¹⁰?

Aber ob fiktiv oder nicht: was *bedeutet* das Sprechen eines solchen lyrischen Ich? Bedeutet es, daß es sich ganz auf sich selbst zurückzieht, ins Innere, Private, oder aber umgekehrt, daß es gerade im Akt des Sichaussprechens einen „Ausfall“ unternimmt, Kontakt gewinnt und so, provokant formuliert, „wesentlich demokratisch“ reagiert oder sogar bürgerlich-emzipatorisch¹¹?

Um solche Fragen kann gestritten werden, weil das fundierende „Erlebnis“ im jeweiligen Fall empirisch nicht erweislich ist mit unseren textanalytischen Mitteln. Aber wenn man, wie u.a. Wellek (S. 393, 411), in der Finder- oder Wiederfinderfreude über diese Binsenwahrheit den ganzen Komplex Erlebnisdichtung einfach als logische Aberration beiseiteschiebt, dann wirft man doch die Flinte ins Korn, bevor man sie zu handhaben gelernt hat.

Literarhistorische Tatsache bleibt, daß spätestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die Auffassung, daß Literatur Ausdruck sei oder sein solle, im deutschen Sprachbereich in nicht-klischierter und unpräzidiert massierter Form zur Geltung gebracht wird, ohne schon von der uns geläufigen Problematisierung angekränkt zu sein. Das bleibt bedenkenswert nicht zuletzt auch darum, weil diese deutsche Erlebnisästhetik (das Wort Erlebnis fehlt allerdings bis ins frühe 19. Jahrhundert) ihre Wirkung auf der internationalen Szene gehabt hat und schließlich um 1800 mit Wordsworths Formulierung im Vorwort zur zweiten Auflage der *Lyrical Ballads* – „all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings“ – zum Cachet der Romantik und des Romantischen geworden ist.

Pragmatisch und literaturkritisch (statt sprachphilosophisch) kommt man diesem in der Praxis durch Goethe inaugurierten „entscheidenden Wandel“¹² vielleicht am besten bei, wenn man formuliert: das *greifbar* Neue am Beginn der Goethezeit ist die Innovation auf dem Gebiet des *Stils* in der Lyrik. Gemeint sind die (z. T. in den zitierten

⁹ Reed, 63 (Zitat); Ernst H. Gombrich, ebda, I, 17–28.

¹⁰ Dazu kritisch Frank J. Warnke, „The Lyric, Erlebnis, and Self-Transcendence“, in: *Literary Theory and Criticism*. Festschrift René Wellek (Bern 1984) I, 619–20.

¹¹ Vgl. Segebrecht, 7–8; Reed, 63–64.

¹² Walther Killy in Fischers *Literaturlexikon*, nach Segebrecht, 50. Noch in Gnüg's Darstellung „entsteht“ die lyrische Subjektivität beim jungen Goethe.

Goetheschen Gedichten sichtbaren) stilistischen Gebärden, die in ihrer Häufung charakteristisch werden: Exklamation, Inversion, Aposiopese, Ellipse, Anakoluth, Elision, „Sprünge und Würfe“ (Herder) usw. Das ist der Befund, der in der Theorie dann verstanden wird als Indiz dafür, daß hier statt „Nachahmung“ „Ausdruck“ herrsche – so die damals üblichen Termini. Diese stilistischen Gebärden sind der „Ton des Ausdrucks“ (Herder)¹³, sie bezeugen die „Logik [Herder entschuldigt sich für das Wort] des Affekts“ (XXXII, 73). Sie konstituieren einen Stil, der den Eindruck des Unwillkürlichen, Ungemachten erweckt, das *sigillum veri* des Ausdrucks der Empfindungen darstellt, Unmittelbarkeit des Erlebens, Authentizität des Dokuments suggeriert¹⁴.

So jedenfalls behauptet es im 18. Jahrhundert die Theorie dieser Lyrik. Ihr Hauptaugenmerk richtet sie dabei auf die *Genese* solcher Dichtung. Ein Gedicht wird nicht gemacht; es wird geboren; es ist ein „Geschöpf“ (Herder) von quasi religiöser Relevanz. Man beachte etwa in Goethes Äußerung in *Dichtung und Wahrheit* die organische Metaphorik („Geburt“), die theologische Wortwahl („Ehrfurcht“) und vor allem die Bildlichkeit des Unbewußten, Unwillkürlichen:

Ich war dazu gelangt, das mir inwohnende dichterische Talent ganz als Natur zu betrachten, um so mehr, als ich darauf gewiesen war, die äußere Natur als den Gegenstand desselben anzusehen. Die Ausübung dieser Dichtergabe konnte zwar durch Veranlassung erregt und bestimmt werden; aber am freudigsten und reichlichsten trat sie unwillkürlich, ja wider Willen hervor. [...]

Auch beim nächtlichen Erwachen trat derselbe Fall ein, und ich hatte oft Lust, wie einer meiner Vorgänger, mir ein ledernes Wams machen zu lassen, und mich zu gewöhnen, im Finstern, durchs Gefühl, das, was unvermutet hervorbrach, zu fixieren. Ich war so gewohnt, mir ein Liedchen vorzusagen, ohne es wieder zusammen finden zu können, daß ich einigemal an den Pult rannte und mir nicht die Zeit nahm, einen quer liegenden Bogen zurecht zu rücken, sondern das Gedicht von Anfang bis zu Ende, ohne mich von der Stelle zu rühren, in der Diagonale herunterschrieb. In eben diesem Sinne griff ich weit lieber zu dem Bleistift, welcher williger die Züge hergab; denn es war mir einigemal begegnet, daß das Schnarren und Spritzen der Feder mich aus meinem nachwandlerischen Dichten aufweckte, mich zerstreute und ein kleines Produkt in der Geburt erstickte. Für solche Poesien hatte ich eine besondere Ehrfurcht [...]. (HA, X, 80–81)

Wieweit und in welchem Sinne ein solcher Bericht, offensichtlich eine Selbststilisierung, glaubwürdig sein kann, ist eine müßige Frage. Wichtig ist allein der Versuch, ein Gedicht als Produkt eines Naturvorgangs zu sehen, in dem ein Ich sich *volens, volens* ausdrückt. Ähnlich spricht Fritz Stolberg 1777 davon, daß die Poesie „der Fülle des Herzens entströme“¹⁵. Joh. Georg Jacobi beteuert, daß er „die jedesmalige Stimmung nicht am Schreibtisch hohlte, sondern an denselben mitbrachte, und nicht erdichtete, sondern, was in mir vorging, dichterisch ausdrückte“¹⁶. Schubart versichert

¹³ Sämtliche Werke, hrsg. v. Bernhard Suphan (Berlin 1877 ff.) V, 352. Hinweise nach Herder-Zitaten beziehen sich auf diese Ausgabe.

¹⁴ Wenn man formulierte: „erwecken will, suggerieren will“, wäre man natürlich wieder bei der Artistik, wenn auch einer anderen als der konventionellen Artistik. Gegen diesen Gedanken (*H. Henels*) polemisiert *Reed*, der sich mit kritischem Commonsense zum Anwalt der Möglichkeit von Erlebnisdichtung macht, mit Recht (57–58).

¹⁵ Gesammelte Werke der Brüder Stolberg (Hamburg 1827) X, 370.

¹⁶ Sämtliche Werke, III (Zürich 1809) VIII.

seinen Lesern, die im Kerker entstandenen Gedichte „weint' ich in der Nacht des Jammers nieder“, es seien „Ergüsse meiner Empfindungen“; „ich fühlte, was ich schreibe [...] ich hasse den Schreiber und Schwäzer, dem ewige Lügen aus der Feder und von den Lippen sprudeln, weil er nicht fühlt“, während er selbst seine Gedichte „oft mehr niederblutete als niederschrieb“¹⁷. Sein anonymen Herausgeber sprach im gleichen Jahr von „momentanem Ausguß des Herzens“. Auch anderen gesteht Schubart, als Literaturkritiker also, solche Unmittelbarkeit zu: Klopstocks Oden, sagt er am 6. April 1775 in der *Deutschen Chronik* (28. St.), sind nicht „geschrieben“, sondern „'rausgestürmt, 'rausgejauchzt“. Sie sind kein „aufgezähltes Harmonienkunststück“ und eben darum die „wahrsten Oden“.

Ähnliche Metaphorik für die Lyrik als Affektausdruck statt Nachahmung findet sich allenthalben seit der Mitte der sechziger Jahre, bei Gerstenberg, Sulzer¹⁸ u. a. Ihr Klassiker ist jedoch Herder. Zwar ist bei ihm die Terminologie noch gelegentlich konfus, indem „Ausdruck“ und „Gemälde“ (= Nachahmung) des Affekts manchmal vermengt und sogar identifiziert und bahnbrechende Formulierungen der Expressionsästhetik manchmal auch halbwegs wieder zurückgenommen werden¹⁹. Doch wird der Stoßkraft seiner Grundüberzeugung, daß nämlich Lyrik als Werk des „Naturdichters“ statt des „Kunstpoeten“ (XXXII, 73) statt Nachahmung „unmittelbare Äusserung des Empfindens“ sei²⁰, dadurch kaum etwas genommen, selbst wenn Herder, selten genug, zu ahnen scheint, daß das unverzichtbare Medium Sprache die „Eigentlichkeit“ [*sic!*] des Gefühlsausdrucks beeinträchtigen könne (I, 394–5). Es bleibt dabei: der Dichter „soll Empfindungen ausdrücken“ (I, 394). Die Odenabhandlung des Zwanzigjährigen definiert 1764: „Bei lebendigen Vorfällen in Poetische Wuth zu gerathen, die in Ode etc. ausfließt: ist das Originalgenie eines Idealpoeten“ (XXXII, 74); wahre Gedichte „fließen aus dem vollen Herzen“ (III, 30–31); und noch in der Abhandlung *Terpsichore* von 1795–96 ist „lyrische Poesie“ ein „Strom, der unvermuthet aus der lebendigen Quelle entsprang“, „der vollendete Ausdruck einer Empfindung“ (XXVII, 170–1). „Ein ganzer Ausfluß [...] eines erregten Herzens“ (V, 350), „Ausguß der Empfindung“, „Ausströmungen der Empfindung“ (an Nicolai, 2. Juli 1772) – so könnte man seitenlang fortfahren.

Ihre besondere Nuance gewinnen solche Glaubensbekenntnisse zum „Impromptu“ (V, 185), zur „Wahrheit [der] Empfindung“ (XXXII, 73) durch zwei negative Bestimmungen, die im Grunde nur eine sind. Die ausgedrückten Empfindungen sollen nicht „erdichtet“ (J. G. Jacobi), sollen keine „Lügen“ (Schubart), der Dichter soll nicht „künstlich trunken“ sein und dementsprechend nach „kalten Planen“ verfahren (Herder, XXXII, 73). Vielmehr: wenn die Dichter „einen unwiderstehlichen Trieb fühlen, das [...], was sie lebhaft empfinden, [...] an den Tag zu legen,“ und zwar ohne „Vorsatz“

¹⁷ Gedichte, I (Stuttgart 1785) Vorbericht. Das gleich folgende Zitat: Gedichte (Zürich 1785) III.

¹⁸ Vgl. die Zitate bei Klaus Gertb, Studien zu Gerstenbergs Poetik (Göttingen 1960) 188–191; Sigmund von Lempicki, Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 18. Jahrhunderts (Göttingen 1968) 306–308.

¹⁹ Vgl. z. B. XXXII, 76, überhaupt die ganze Odenabhandlung von 1764, ferner die Zitate bei Heinz Peyer, Herders Theorie der Lyrik (Winterthur 1955), vor allem in Kap. V.

²⁰ Peyer, 84.

und ohne „Überlegung“, dann sprechen sie, so liest man in Sulzers *Allgemeiner Theorie* (1772; 1793) im Artikel „Originalwerk“, „aus wirklicher, nicht nachgeahmter oder verstellter Empfindung“. Dieses „oder“ verbindet die beiden gemeinten Gegenbilder zum wahren Affektausdruck, wie man es sich schöner kaum wünschen könnte: jene Empfindung, die *ad hoc* „angenommen“, fingiert wird, kann vom Dichter nur „nachgeahmt“ oder „gemalt“, nicht ausgedrückt, „’rausgestürmt“, „’rausgejauchzt“ werden. So scheidet Herder 1764 die Kunstode von der „Ode der Natur, die nicht Nachahmung ist“, sondern „ein lebendiges Geschöpf“, „das erstgeborene Kind der Empfindung“ (XXXII, 78, 62). Sie hat den „Affekt“ zur „Quelle“, nicht zum „Muster“ (XXXII, 76), das nachgebildet würde; denn Nachahmung ist „das Wesen der Dichterey“ für Herder schon 1764 „gewiß nicht“ (XXXII, 72). Was Nachahmung zustandebringt, ist „Kunst“, die für Herder im Gegenüber zu „Natur“ negativ valorisiert ist²¹.

Die Entgegensetzung von authentischem Ausdruck wahrer Empfindung und Nachahmung fingierter Empfindung hat für damalige Leser einen gezielt polemischen Sinn. Sie zielt auf einen Programmpunkt der klassizistischen Kunstauffassung, der in Deutschland am nachdrücklichsten und einflussreichsten von Gottsched formuliert worden ist, in den vier Auflagen der *Critischen Dichtkunst* von 1730 bis 1751. Gemeint ist Gottscheds „Versuch“, die Poetik als wissenschaftliche Disziplin zu etablieren dadurch, daß er alle literaturhandwerklichen Einzelregeln dem „philosophischen“ Grundsatz der Naturnachahmung unterordnet. Und während er zwar stolz darauf ist, daß dies damals „in ganz Deutschland neu“ ist, weiß er doch auch genau, daß es sich um einen oder sogar „den Grundsatz der Alten“ handelt und er sich folglich in eine lange Tradition stellt²². Unter diesem Systemzwang muß auch die Lyrik als Nachahmung der Natur gesehen werden, das heißt im Kontext der klassizistischen Theorie: als kunstbewußte, nüchtern kalkulierende, auf das Vernünftige, Allgemeine und Wahrscheinliche (= Typische) abzielende Gestaltung einer nicht empirisch, sondern „philosophisch“ gefaßten Realität. Zu ihr steht der Poet im Verhältnis des betrachtenden *Gegenübers*, ganz gleich, wie die Theorie die „Nachahmung“ von Fall zu Fall im einzelnen bestimmen mag²³. Und die Lyrik, für die es in solchem poetologischen Sinne bisher keine „Wesens“-Theorie²⁴ gegeben hatte (nur verspraktische Anweisungen) ist es, die sich hier als die Achillesferse der Nachahmungstheorie erweist, und zwar nicht erst bei Gottscheds Kritikern. Im Grunde ahnt schon Gottsched selbst diese Crux.

Nicht gemeint ist damit, daß Gottsched Lyrik im Sinne Herders durchaus vertraut ist: „ungekünstelte Lieder“ als „natürlich ausgedrückte Leidenschaften“, in denen die Dichter „was sie bey sich empfunden hatten, desto lebhafter ausdrücken“, ja: „einen Affect ausdrücken“ (S. 88, 68–69; vgl. 428). Doch für Gottsched – und auch damit

²¹ Vgl. Peyer, Kap. IV u. XI.

²² Auszug aus des Herrn *Batteux* [...] Schönen Künsten, aus dem einzigen Grundsatz der Nachahmung hergeleitet (Leipzig 1754) 74.

²³ Vgl. *Susi Bing*, Die Naturnachahmungstheorie bei Gottsched und den Schweizern und ihre Beziehung zu der Dichtungstheorie der Zeit (Würzburg 1934).

²⁴ *Gottsched*, *Critische Dichtkunst* (1751) 88. Seitenangaben nach Hinweisen auf Gottsched beziehen sich, sofern nicht anders angegeben, auf die 4. Aufl. (Reprint Darmstadt 1962).

stellt er sich in eine lange, ebenfalls auf Aristoteles zurückgehende Tradition – sind das eben nur die Produkte der „ersten Poeten“ und „allerersten Sänger“, und die Wertungsperspektive ist umgekehrt wie bei Herder: „Alle Dinge sind anfänglich rau und grob [...]. Die Zeit bessert alles aus“, sie erfindet Silbenmaß und Reim und Strophenformen, mit denen Gedichte dann als Kunstwerke *gemacht* werden (S. 69). Mit andern Worten: die ausdruckshaften Frühformen ändern nichts an der Tatsache, daß *wahre* Dichtung Naturnachahmung aus der Haltung des gestalterisch bewußten Gegenübers ist (S. 92).

Das ist unproblematisch im Fall der Rollenlyrik im weitesten Sinne, „wenn der Poet selbst die Person eines andern spielt“, „im Namen eines andern“ spricht. Er spricht dann aus der Haltung des Als-Ob; und das ist Nachahmung. Selbst weder verliebt noch traurig oder lustig, „ahmet“ er vielmehr „überall die Art eines in solchen Leidenschaften stehenden Gemüthes so genau nach, [...] als wenn [er] wirklich den Affect bey sich empfände“ (S. 145), während er in Wirklichkeit natürlich nur „eine genaue Beobachtung der Natur“ für sich in Anspruch nehmen kann, dergemäß er die erforderlichen Stilistica kalkuliert. So schreibt noch Mendelssohn 1765 im 275. *Literaturbrief* über die künstliche „Unordnung“ der Ode, „hier muß die Vernunft überdenken, was die feurige Begeisterung für einen Weg nehmen würde. [...] Der Dichter muß sich also in beide Verfassungen zugleich setzen: er muß nachdenken und empfinden“ (wobei im Zusammenhang unter „empfinden“ die von Herder zurückgewiesene „künstliche Trunkenheit“ zu verstehen ist) und dann die Abfolge der Emotionen so darstellen, wie er sie „durch Nachdenken und Vernunftschlüsse“ als angemessen „ergründet“. Denn eine Ode ist schließlich „kein Werk der Begeisterung“²⁵. Sie ist Nachahmung, „Verknüpfung der gemachten Empfindungen“, wie es in einer anonymen Odenabhandlung von 1763 heißt²⁶.

Wie aber, wenn der Poet tatsächlich in eigener Person spricht? Der Unterschied zwischen solcher Ich-Lyrik und der bisher besprochenen ist für uns vielleicht nicht haltbar, aber Gottsched trifft ihn, und schließlich gab es in seiner Zeit schon einschlägige Phänomene wie die stattliche Anthologie *Zeugnisse treuer Liebe nach dem Tode tugendhafter Frauen in gebundener Rede abgestattet von ihren Ehemännern*, herausgegeben 1743 in Hannover von einem auch sonst nicht bekannten Anton Paul Ludwig Carstens. Wie steht es, fragt Gottsched in einem eigenen (und dem für unsere Frage entscheidenden) Paragraphen der *Critischen Dichtkunst*, mit den „Klaggedichten“, die Besser und Canitz auf den Tod ihrer Gemahlinnen verfaßt haben? Sie sind keine Ausnahme. Gottsched polemisiert zwar nicht gegen die „allgemeine Auffassung [...], derzufolge [diese Gedichte] aus dem unmittelbaren Affect heraus geschrieben seien“²⁷, denn eine solche Auffassung gab es nicht, aber er verrenkt seine Theorie zur Konsequenz: „Man kann sie auch gar wohl unter diese Art der Nachahmung rechnen, ob sie gleich ihren eignen Schmerz, und nicht einen fremden vorstellen wollen“. Das heißt: um den Verdacht auf den Sündenfall der „allerersten Sänger“, den Verdacht auf „Aus-

²⁵ Gesammelte Schriften, IV: 2 (Leipzig 1844) 432.

²⁶ Nach Karl Vietor, Geschichte der deutschen Ode (München 1923) 141.

²⁷ *Segebrecht*, 268.

druck der Affekte“, zu entkräften, nimmt Gottsched eine gewisse poetische Schizophrenie an, die es dem Dichter erlaubt, als Beobachter und kunstbewußter Nachahmer seines eigenen Schmerzes sich selbst *gegenüberzustehen*. Und das sei nicht nur möglich, sondern – Gottsched bemüht den Ineffabilitätstopos – sogar nötig: „Denn so viel ist gewiß, daß ein Dichter zum wenigsten dann, wann er die Verse macht, die volle Stärke der Leidenschaft nicht empfinden kann. Diese würde ihm nicht Zeit lassen, eine Zeile aufzusetzen, sondern ihn nöthigen, alle seine Gedanken auf die Größe seines Verlusts und Unglücks zu richten. Der Affect muß schon ziemlich gestillet seyn, wenn man die Feder zur Hand nehmen, und alle seine Klagen in einem ordentlichen Zusammenhange vorstellen will“ (S. 145). Der Schmerz wird nicht ausgedrückt, sondern das etwas in Distanz gerückte eigene Selbst wird nachgeahmt. Nachahmung aber ist Gestaltung mit Kunstbewußtsein nach der Richtlinie der „*schönen Natur*“; Gottsched will einen „ordentlichen Zusammenhang“, der im Augenblick des Affekts offenkundig nicht zu gewährleisten sei. (Sonst wären die „ersten Poeten“ ja tatsächlich Poeten gewesen.) „Die Kennzeichnung als Nachahmung“, kommentiert Klaus Scherpe, „dient hier dazu, das reflektierende Element der lyrischen Dichtart zu akzentuieren“²⁸, wobei er auch daran erinnert, daß für Gottsched Nachahmen nicht „bloßes Kopieren“ sei, sondern das, was Schiller dann mit der Formel „Vermögen zur Form“ schon etwas überspitzt habe (S. 37).

Dieser Kommentar ist völlig richtig, und doch ist damit die eigentümliche Paradoxie verkannt, mit der Gottsched gerade an dieser Stelle sein System bereits unterminiert, ohne es zu ahnen. Denn worauf ging das Bestreben der beiden genannten Hofpoeten, indem sie erst geraume Zeit nach dem Tode ihrer Gemahlinnen ihre Gedichte schrieben? Es ging darauf, „ihren vorigen betrübten Zustand aufs natürlichste“ darzustellen (S. 146; Gottsched schreibt tatsächlich „auszudrücken“, aber das bedeutet bei ihm im Zusammenhang nichts anderes als „formulieren“). Auf's natürlichste! Zielt also gerade die Kunst darauf, den Eindruck der Natur zu erwecken, und wäre das die Natur des Affekts? Bestätigt wird die Berechtigung dieser Frage *ex negatione*; denn Besser und Canitz erreichen dieses Ziel nicht: Gottsched bemängelt „noch manchen gar zu gekünstelten Gedanken, und gezwungenen Ausdruck, [...] den gewiß ein wahrer Schmerz nimmermehr würde hervorgebracht oder gelitten haben“ (S. 146). Also ist der Ausdruck des „wahren“ Affekts doch das Ideal? Es sollte doch der Poet durch „die genaue Beobachtung der Natur“ eben „den Unterscheid des gekünstelten von dem ungezwungenen“ lernen – und dann das Gekünstelte vermeiden (S. 145)! Aber „ungekünstelt“, „natürlich ausgedrückt“ waren doch die Leidenschaften in den Produkten der *primitiven* Dichter – die abqualifiziert wurden als „rauh und grob“?! Der kritische Punkt scheint hier die Rolle der Rhetorik zu sein: In Bessers Gedicht, sagt Gottsched an einer anderen Stelle der *Critischen Dichtkunst*, sei es „nicht glaublich, daß ein außerordentliches Leid so viel auserlesene Rednerkünste leiden könne“ (S. 191).

Hier berühren wir die Crux der Argumentation, die versucht, die Lyrik in das Schema der traditionellen Naturnachahmung zu zwingen. Nämlich: sollen die rhetorischen Mittel, die der Autor als Nachahmer verwendet und verwenden soll, die totale

²⁸ Gattungspoetik im 18. Jahrhundert (Stuttgart 1968) 35.

Illusion vermitteln, die von der empirisch wahren (statt idealisch schönen) Natur ununterscheidbar ist? Oder aber nimmt der Leser die nachgeahmte Natur mit jenem Fiktionalitäts-, Verfremdungs- und Unterschieds-, eben Kunstbewußtsein auf, das das direkte Korrelat zur „Verstellung“ des Autors wäre? So will es z. B. J. E. Schlegel (der einmal davon spricht, daß es auch Gedichte gäbe, „wo der Poet so gar seinen eignen Affect ausdrückt“, womit er jedoch *de facto* und *de verbo* Nachahmung meint wie sein Lehrer Gottsched auch)²⁹. Für J. E. Schlegel also sind die durch solche Nachahmung beim Leser erregten Empfindungen „nicht wirkliche Empfindungen einer Traurigkeit, eines Schreckens“ usw., sondern „es sind nur Vorstellungen derselben Sachen, welche folglich niemals so stark seyn können, als diese Leidenschaft selbst“ (S. 153), nicht so stark und auch nicht ähnlich bis zur Identität (S. 10). „Unsere Begeisterung“, sagt Mendelssohn ähnlich über Odenlektüre, „ist ein verabredetes Spiel zwischen Dichter und Leser, die sich einander gar gut verstehen“ (IV: 2, S. 541).

Für die andere der beiden (bei Gottsched nicht klar auseinandergehaltenen oder als solche artikulierten) Möglichkeiten optieren Bodmer und Breitinger: *die Kunstmittel der Rhetorik*, die der Sprecher einer vorgetäuschten Emotion nachahmend verwendet, erzielen statt des Bewußtseins der Differenz von Kunst- und Naturwirklichkeit *die Illusion des natürlichen Ausdrucks* und dementsprechend die „herzrührende“ Wirkung. Das aber wäre immer noch nicht das Herdersche, das sozusagen nach-rhetorische Stadium der Spontaneität, wo ein authentisches Ich zu einem authentischen Du (d.h. nicht zu einem ein verabredetes Spiel spielenden Du) spricht: spricht bei Herder der Dichter „in eigener Person“, so „öffnet er uns [...] sein Herz und seine Seele“; „Nachahmung“ ist demgegenüber nur „eine sinnreiche Maskerade“ (XXVII, 173, 181). Der Durchbruch zu diesem Stadium (wesentlich also zur Absage an Kunst und Fiktion in der Lyrik) gelingt *vor* Herder erst J. A. Schlegel, 1751.

Doch bevor von den Weiterentwicklungen bei den Schweizern und J. A. Schlegel und ihren Sympathisanten die Rede sein soll, noch der Hinweis, daß Gottsched nicht der einzige war, der sich auf das merkwürdige Experiment einließ, auch die Lyrik statt als Ausdruck als Nachahmung der Affekte zu reklamieren. Die genau gleiche Position vertritt ebenso programmatisch seit 1746 Charles Batteux in *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. Er hat damit, vor allem durch die vielfach aufgelegten Übersetzungen von J. A. Schlegel und Karl Wilhelm Ramler, „stärker noch als jenseits des Rheines in Deutschland [...] die gesamte Kunsttheorie mit einer zeitweise autoritativen Geltung beherrscht“³⁰. Deswegen muß er jedenfalls erwähnt werden.

Gottsched selbst hat 1754 für den Unterrichtsgebrauch einen *Auszug aus des Herrn Batteux [...] Schönen Künsten, aus dem einzigen Grundsatz der Nachahmung hergeleitet* herausgegeben und kommentiert oder besser lanciert als Bestätigung seiner eigenen Ansichten von der bevorzugten Rheinseite her. Lyrik als „Geschrey des Herzens, einen Ausbruch, darinn die Natur alles; die Kunst nichts thut,“ statt als Nachahmung

²⁹ Ästhetische und dramaturgische Schriften, hrsg. v. Job. v. Antoniewicz (Heilbronn 1887) 110. Zu Schlegels Nachahmungstheorie vgl. Elizabeth Wilkinson, Johann Elias Schlegel (Darmstadt 1973) 52–64.

³⁰ Bruno Markwardt, Geschichte der deutschen Poetik, II (Berlin 1956) 97. Vgl. Manfred Schenker, Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland (Leipzig 1909) 74.

kennt auch Batteux nur als unvollkommene Ursprungsform, von der aus man das Wesen der lyrischen Poesie schlechterdings nicht bestimmen könne (S. 155). Dazu Gottsched: „Was der erste Liebhaber oder Trinker sang, das war noch kein alkäisches, sapphisches, oder anacreontisches Lied. [...] Es mußte der Natur viel Kunst zu Hülfe kommen [...]. Kurz, der [...] Dichter ahmte bey guter Muße die Regungen eines gerührten Herzens nach“ (S. 156). Hochinteressant ist dabei, daß Gottsched hier im Gegensatz zu Batteux die Möglichkeit einer nicht-mimetischen, nämlich expressiven Kunst selbst dann nicht zugestehen kann, wenn Gott selbst der Autor ist. „Geistliche Gesänge“ etwa Moses, meinte Batteux, könnten „ohne Nachahmungen“ sein (nur Ausdruck und trotzdem Kunst, „wahre Gedichte“), denn diese „gab [...] ihm der Geist Gottes ein“. „Er war der Herr, und brauchte nicht nachzuahmen. Er dorfte nur schaffen“ (S. 156). Bei Gottsched jedoch darf die Theologie das System der Ästhetik nicht stören: es herrsche, kontert er, etwa in den Psalmen, „zugleich die Kunst des Dichters, Davids“ usw. Denn (und ohne Ironie) „der Geist Gottes richtete sich nach der Fähigkeit seiner Werkzeuge“ (S. 157). Also Nachahmung auch hier, kein spontaner Ausdruck, sei es Gottes, sei es seines Sprachrohrs.

In der Gretchenfrage, ob Ausdruck oder Nachahmung in *dem* Fall, wo der Dichter statt vom vorgestellten, vom eigenen Schmerz spricht, ist Batteux ganz auf Gottscheds Seite; sein Übersetzer Ramler leistet ihm hier sogar noch Schützenhilfe, indem er den praktischen Wink gibt, zwischen einen Trauerfall und ein Trauerlied eine Reise einzuschalten, „um sich zu zerstreuen“³¹. Gottsched seinerseits zitiert im *Auszug*, der als Universitätslehrbuch gedacht war: „Ist die Empfindung wahr und wirklich, [...] so ist es ein Vortheil für den Poeten: und die ganze Nachahmung kömmt nur auf Gedanken, Ausdrücke [d.h. Formulierungen] und Wohlklang an. Ist es aber nicht: so muß er sie in sich selbst erregen, oder eine, die der Wahrheit ähnlich ist, dichten; das ist, sich selbst in ein Feuer setzen, das den Umständen gemäß ist“ – wozu Gottsched lapidar bemerkt: „So habens alle Poeten gemacht. Sie beziehen erst die Leyer, ehe sie spielen. So sind die [...] verliebten Oden gemacht worden. Man hat die Empfindungen [...] der Liebe, oder des Hasses und Schmerzes, entweder natürlich, oder künstlich bey sich fühlen müssen. Sie sind also durchgehends Bilder von demjenigen, was in dem Gemüthe des Dichters, oder eines andern, der in solchen Umständen wäre, wirklich vorgegangen, oder hat vorgehen können und sollen“ (S. 160–1). Batteux' Schlußwort wirkt geradezu süffisant: so sei denn die Poesie „allezeit ein Bild der schönen Natur; ein künstliches Gemäld, eine Schilderey, deren wahres und einziges Verdienst in der guten Wahl, Anordnung und Aehnlichkeit besteht: ut pictura poesis erit“ (S. 161).

Erstaunlich ist bei Gottsched wie bei Batteux, wie wenig wichtig der Mensch, vom Ich ganz zu schweigen, in solchen Gemälden ist in einem Zeitalter, das zu wissen glaubt, „the proper study of mankind is man“. Gleichgültig geradezu scheint es zu sein, ob die Affekte die eigenen sind oder fremde, ob sie natürlich oder künstlich, wirklich oder möglich sind oder sein sollen, ob ich einen anderen darstelle oder mich selbst (von *Selbstaussdruck* ist ohnehin nicht die Rede). Sogar wenn die Empfindungen „wahr und wirklich“ statt vorgetäuscht sind, bleibt es bei der Nachahmung. Und im

³¹ Einleitung in die Schönen Wissenschaften (Leipzig 1802) III, 4.

Auge zu behalten ist: durch den enormen Einfluß Gottscheds als *praeceptor Germaniae* und Batteux' als Verfassers des „Hauptlehrbuchs für das Wesen und die Behandlungsart der verschiedenen poetischen Gattungen“ für mindestens zwei Generationen³² muß diese Anschauung fast ein halbes Jahrhundert lang zum Gemeinbesitz der Gebildeten deutscher Sprache gehört haben.

Aber auch nicht ganz ohne Opposition. Nur ist deren Stimme nicht immer eindeutig in ihrer eigentlichen Intention. Praktisch bedeutet das, daß der Historiker auf der Hut sein muß, nicht Morgenluft (Lyrik als spontanen Gefühlsausdruck) zu wittern, wo vielleicht nur die abgestandene Stubenluft der Gelehrsamkeit ventiliert wird.

Wir greifen zurück auf die Crux der Naturnachahmung, wie sie in Gottscheds anscheinender Konfusion von Kunst und Natur in der Frage Ausdruck oder Nachahmung zutage trat (s.o. S. 101). Gewiß: die Historiker der Poetologie mögen imstande sein, den Eindruck der Konfusion, den Gottsched gab, zu klären durch die Analyse der präzisen Bedeutung der Terminologie von Fall zu Fall, sie mögen imstande sein, Gesagtes auf Gemeintes hin zu durchleuchten und so die eigene Raffinesse Gottsched selbst zuzuschreiben (nicht unbedingt, ohne Widerspruch hervorzurufen). Für den Historiker des literarischen Lebens bleibt dennoch von Interesse, daß die von ihm registrierte Konfusion auch die der zeitgenössischen kritischen Leser war. So bemerkt der Philosophieprofessor Georg Friedrich Meier 1748 im dritten Stück seiner *Beurteilung der Gottschedischen Dichtkunst* zu eben der Stelle der *Critischen Dichtkunst*, die unsere Verwirrung hinsichtlich Kunst und Natur, Nachahmung und Ausdruck stiftete, zu der Stelle über die poetologisch erforderliche Schizophrenie des über sich selbst schreibenden Ich eines Besser oder Canitz (Meier: „gleichsam zwey Personen“): von „Nachahmung“ könne da nicht mehr „ohne Zwang“ die Rede sein (S. 89); Meier ist überhaupt unüberzeugt von Gottscheds Als-ob, gleichgültig, ob dieses sich auf die Emotionen anderer bezieht oder die eigenen, früheren, nämlich „gestilleten“, wo also der Poet „so natürliche Redensarten“ verwendet, „als wenn er würcklich den Affect bey sich empfinde“. Das, sagt Meier lapidar in seinem Kommentar zu der entscheidenden Gottsched-Stelle über Lyrik, sei „unmöglich“. Wenn der Dichter die Leidenschaft „nicht selbst empfindet“, „mitten im Dichten nicht erhitzt“ sei, denke und schreibe er „ohnfehlbar frostig und matt“, mit andern Worten gekünstelt, nicht natürlich (S. 97–98). Damit ist die Konfusion diagnostiziert, aber beseitigt hat sie auch Meier nicht (s. u. S. 107).

J. E. Schlegel und Mendelssohn beseitigten die Konfusion auf die *eine* Weise: das literarische Werk als Nachahmung will den künstlerischen Schein, der den Vergleich mit der empirischen Wirklichkeit geradezu provoziert. Für die andere Lösung (ein Zerhauen des gordischen Knoten auch sie natürlich) entschieden sich die Schweizer: für die totale Wirklichkeitsillusion durch die Mittel der Kunst, der Rhetorik, mit andern Worten: für jene „Nachahmung“ der „Sprache der Leidenschaften“, die wie Ausdruck, für jene Kunst, die wie Natur wirkt. In der Begeisterung für dieses *legerdemain* versteigen sie sich sogar zu Formulierungen, die klingen wie von Herder, wie Freibriefe für Spontaneität im Sinne des jungen Goethe. So spricht Bodmer 1748 in der

³² Schenker, 74.

Vorrede zu den *Proben der alten schwäbischen Poesie* davon, daß deren „Empfindungen“ „in dem Grunde des menschlichen Herzens entsprungen“ seien (S. XLI), und empfiehlt generell, man solle „niemahls“ schreiben, „als wenn man einen Affect empfindet“³³. Bei „unstudierten Leuten“ (Zürchern vermutlich) und bei Irokesen, sekundiert Breitinger 1740, drücke sich die Leidenschaft darum in „natürlicher Sprache“ aus, weil diese „das Herz reden lassen, und sich dem ungestümen Triebe ihrer Neigungen gänzlich ergeben“, ohne sich lange zu „besinnen“ (II, 355–6). Das *klingt* nach Herders Freude an den „unmittelbaren, ersten, ungeschminkten Regungen“, die er bei Shakespeare findet, *klingt* nach Herders Freude an den Geburten aus dem „Sturm“ und „Zusammenstrom“ der Empfindungen (V, 215, 183).

Tatsächlich aber ist das, schon von der Intention her, nur der *Schein* dessen, was Herder für authentisch gehalten hätte; es ist rhetorische Fiktion, deren Zweck die „Herzrührung“ ist. Denn das Interesse der Schweizer an der „Sprache der Gemüths-Bewegungen“ ist rein rhetorisch: sie studieren sie, weil man daraus die „natürliche“, die „herzrührende Schreibart“ „erlernen“ könne³⁴. Herders Interesse an der affektiven, aus dem „vollen Herzen fließenden“ Sprechweise des Irokesen oder auch Klopstocks ist das Interesse am „Naturprodukt“ (V, 354, 166–7, 199–200). Breitingers Interesse an der „das Hertz reden lassenden“ Sprechweise des Irokesen oder auch des Sachsen ist das praktische Interesse an der „Wohlredenheit“ als Kunst des *movere* (II, 355–6) und demgemäß ein Interesse am stilistisch Typischen (das die Nachahmungstheorie meint, wenn sie das Wahrscheinliche statt des Wahren fordert³⁵), an den „Regeln“ des Gefühlsausdrucks statt am unverwechselbar „Individuellen“, das Herder fasziniert, den seinerseits die „Regeln des Affekts“ kalt lassen (vgl. noch V, 350–4). Was für Herder unreflektierter Ausdruck ist, ist für die Schweizer eine diesen Schein erweckende rhetorische Mache.

Dies zu betonen, ist nicht überflüssig, weil nicht nur Herder selbst die Schweizer ganz in seinem Sinne, also als Vorläufer und Bundesgenossen in der Propagation der Erlebnislyrik, mißverstanden hat, sondern auch mancher Literarhistoriker bis heute³⁶.

Der Grund für das Mißverständnis – daß also das „Programm“ der Schweizer „anti-rhetorisch“³⁷ und folglich eine Theorie der Erlebnislyrik sei – liegt in der extremen Formulierung, die das Prinzip der Naturnachahmung bei den Schweizern gerade im Hinblick auf die Affektdarstellung erfahren hat. Die Formulierung resultiert in einer

³³ Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter (Zürich 1741) 340. Im folgenden beziehen sich Quellenangaben mit röm. u. arab. Ziffern auf die durch Bodmers Mitarbeit zustandegekommene Critische Dichtkunst Breitingers (Zürich 1740). Vgl. das Nachwort *Wolfgang Benders* zum Reprint (Stuttgart 1966) und *Karl S. Guthke*, „Vorromanik? Ausstrahlungen aus der Schweiz oder der Ursprung des literarischen Erlebnisbegriffs“, in: *Guthke*, *Erkundungen* (Bern 1983) 185–208.

³⁴ Crit. Betr., 313, 338; Crit. Dichtk., II, 356.

³⁵ *Gottsched*, Crit. Dichtk., 92; *Batteux*, übers. v. J. A. Schlegel als Einschränkung der Schönen Künste (Leipzig 1770) I, 376.

³⁶ Vgl. *Guthke*, 206.

³⁷ *Christoph Siegrist*, „Frühaufklärerische Trauergedichte zwischen Konvention und Expression“, in: *Text und Kontext VI* (1978) 11.

Ambiguität, die zur Deutung in Herders Sinn geradezu einlädt, nämlich folgendermaßen:

Einerseits wiederholen Bodmer und Breitinger, Cicero und Quintilian zitierend, die antike rhetorische Empfehlung: der Dichter brauche nicht aus einem „würcklichen und ungegleißneten Affecte“ zu sprechen; es genüge, „wenn man den Affect nur annimmt“, d.h. wenn man vermittels der Einbildungskraft die eigenen Leidenschaften, künstlich also, erhitze, als Mittel zum Zweck. Das wäre also rhetorische „Verstellung“, Fiktion, „Betrug der Phantasie“, „Nachahmung“ (die für die Schweizer als Prinzip selbstverständlich bleibt)³⁸ – nicht authentische „Aufrichtigkeit“ der Konfession. *Andererseits* betonen aber Bodmer und Breitinger: eben aus diesem Als-Ob ergäbe sich „der natürliche Ausdruck der Leidenschaften allemahl“ ganz von selbst, weil er eben nicht „aus dem blossen Gehirne künstlich herausgesponnen wird“ (II, 364–365). „Aus dem tiefen Grund“ des „Hertzens“ „quillt“ er „hervor“, er „fliesset aus der erregten Seele“, *spontan* sozusagen (II, 365, 367). *Die Lüge soll vom Herzen kommen*. „Dieses kan keine Kunst lehren“, sagt Breitinger (II, 368) – und doch ist sein Gesamtzusammenhang der einer Anweisungspoetik, die lehren will, wie herzerwühlende Affekte zu erzielen seien durch das Studium der Stilzüge der „Sprache der Leidenschaften“ (II, 396). Sehr deutlich wird diese Doppelheit von Ausdrucksästhetik und wirkungsbeußer Nachahmungsästhetik, von Expression und Rhetorik, wenn die Zürcher *Critische Dichtkunst* die aufgezählten Stilzüge der Affektsprache (dieselben wie bei Herder) einerseits „Symptomata der Leidenschaften“ nennt, andererseits aber auch „Kunstgriffe“ (II, 377, 393). Dieses Einerseits-Andererseits von Ausdruck und wirkungsbeußer Imitation der Affekte ist auch der Grund für die heute noch akute Kontroverse, ob die Schweizer dem Rationalismus oder dem Irrationalismus zuzurechnen seien³⁹. Vor dem Hintergrund der Rhetorik ist das kein Entweder-Oder, sondern ein Sowohl-Als-Auch. Mit Lessings Metaphorik der literarischen Produktion: der artesische Brunnen mit „Druckwerk und Röhren“ wird ununterscheidbar von der „lebendigen Quelle“; es sprudelt aus beiden. Man könnte die zwiespältigen Formulierungen der Schweizer als eine Theorie der bewußt induzierten Spontaneität bezeichnen; der angenommene Affekt wird unter der Hand der wahre.

Und das war, obwohl es im Prinzip bei der Nachahmung der Affekte bleibt, ein Schritt über Gottsched hinaus in Richtung auf Herders Anschauung von der unreflektierten Dichtung. Der Poet, heißt es im 19. *Discours der Mahlern* schon 1721, wird „von der Passion fortgetrieben, nicht anderst als ein Rasender, der ausser sich selbst ist, und folgen muß, wohin ihn seine Raserey führet“. Die Zeitgenossen haben sich manchmal gefragt, worum der Streit zwischen Leipzig und Zürich denn eigentlich ginge. Diese Differenz zwischen den beiden Lagern aber war unübersehbar. Gottsched selbst hat sie mit erhobenem Zeigefinger als Schritt vom Wege signalisiert: er warnte davor, „den regellosen Trieben die Zügel schießen zu lassen“. „Eine gar zu hitzige Einbildungskraft macht unsinnige Dichter: dafern das Feuer der Phantasie nicht durch

³⁸ Crit. Betr., 341; Crit. Dichtk., II, 361–2.

³⁹ Eric A. Blackall, *The Emergence of German as a Literary Language* (Ithaca u. London ²1978) 541.

eine gesunde Vernunft gemäßigt wird“; an Phäton sei zu denken, den die wilden Pferde, da er nur „sehr wenig Verstand“ hatte, forttrissen in den Abgrund⁴⁰.

Für uns, wie gesagt, ein Schritt in Richtung Herder. Doch bleibt auch hier eine Differenz, nach der anderen Seite. Denn die helvetische „Raserei“ war zugegebenerweise trotz aller Natürlichkeit induziert durch die *ad hoc* bemühte Einbildungskraft, künstlich „angenommen“, während es sich bei Herder und Goethe – in deren Selbstverständnis! – um den unreflektierten, unkontrollierbaren Ausdruck von Empfindungen handelt, die den Dichter überfallen wie ein Naturereignis oder eine Erleuchtung; Dichtung „wider Willen“ (*Dichtung und Wahrheit*, s.o. S.97).

Das Paradox dieser Differenz nach beiden Seiten (Gottscheds „Nachahmung“, Herders „Ausdruck“) ist, daß sich diese Annäherung der Schweizer an die Expressionsästhetik auf dem Boden der Nachahmungstheorie gerade auf dem Wege über die *Rhetorik* ergibt, die ja im Prinzip die *Antithese* zu jeder Erlebnis- und Authentizitätsideologie darstellt, wie die Barockforschung in unbestreitbarer Weise gelehrt hat⁴¹.

Diese bei den Schweizern zu konstatierende Zwiespältigkeit läßt sich auch in ihrem literaturpolitischen Umkreis beobachten; sie ist also keineswegs ein Sonderfall. Aber auch im Umkreis der Schweizer wird der Finger nicht auf die theoretisch wunde Stelle gelegt; vielmehr bleibt es auch hier bei dem begrifflichen Clair-obscur, wo dann die Herdersche Revolution ihren Ursprung hatte. C. F. Meier zum Beispiel meint 1748 in seiner erwähnten Kritik von Gottscheds Nachahmungstheorie der Lyrik: der Dichter solle „mitten im Dichten“ unbedingt selbst „erhitzt“ sein; es sei „unmöglich“, wie Gottsched es verlange, ein trauriges Gedicht zu schreiben, ohne selbst traurig zu sein. Dennoch kann es sich auch für ihn im Falle des „erhitzten“ Dichters nur um Nachahmung handeln, nicht um Ausdruck: „Wer eine Leidenschaft nicht selbst empfindet, der kann sie nicht nachahmen“ (S. 98). Dabei läßt er selbst im Halbdunkel, ob es sich um „wahre“ oder „künstliche“ Gemütsagitation handelt; er zitiert Horaz: „Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi“ – aber weiß er, daß dies ein Ratschlag für einen Schauspieler ist? Wie wenig durchdacht das ist, zeigt sich, wenn man sich erinnert, daß Meier zehn Seiten vorher erklärte, und zwar wieder im Zusammenhang der Gottschedschen Lyriktheorie, ja derselben Stelle, die auch für uns entscheidend war: es gäbe „gantze Gedichte, die in ihrer Grundlage, zu keiner von den drey Nachahmungen [der Gottschedschen Theorie] ohne Zwang können gerechnet werden“, wobei er sofort auf die Trauergedichte von Besser und Canitz zu sprechen kommt (vgl.o. S.104). Wenn nicht Nachahmung, was dann? Auf den rettenden Herderschen Gedanken (problematisch in seiner Weise natürlich) kommt Meier nicht.

Zu denken wäre auch an den erratischen Satz S. G. Langes in der Vorrede zur 2. Auflage der *Freundschaftlichen Lieder* (1749): „Es sind Empfindungen des Hertzens, die wir, ohne an die Kunst zu dencken, so auf zu setzen suchten, wie wir sie fühlten.“⁴² Auch hier keine Klärung, die es erlaubte, die Position vis-à-vis Gottsched und Herder *präziser* zu definieren, außer daß sie natürlich ins Mittelfeld zwischen ihnen,

⁴⁰ Crit. Dichtk., 108. Ich verdanke die Einsicht in diese unausgesprochene Kontroverse zwischen Zürich und Leipzig Benders Nachwort zu seiner Ausgabe der Zürcher Dichtkunst, 19.

⁴¹ Dazu *Segebrecht*, 59–67.

⁴² (Heilbronn 1885) 8.

zwischen Nachahmungs- und Ausdruckstheorie, gehört. Nicht überschätzen sollte man auch eine von Markwardt (II, 256, vgl. 110) besonders herausgestellte Äußerung von Hagedorn: „Man soll dies, was man setzt, vorher selbst empfinden ... Was deine Mus' entdeckt ..., muß nicht durch Kunst verstellt, es muß geföhlet sein.“ Das ist, so sehr es nach Überwindung der Mimesis-Ästhetik durch die Ausdrucksästhetik klingt, ein Sentiment, das sich poetologisch nicht recht festmachen läßt. Dasselbe gilt, außerhalb des Mitläuferkreises der Schweizer, für Nicolais wesentlich kontextlosen Ausruf am Ende des 59. *Literaturbriefs* (1759): „O wann doch kein Dichter Empfindungen ausdrücken wollte die ihm fremde sind.“

Differenzierter sind schon Klopstocks Formulierungen in der Nachfolge der Schweizer Ästhetiker. In den „*Gedanken über die Natur der Poesie*“ (1759) stößt man auf die erstaunliche Stelle:

Batteux hat nach Aristoteles das Wesen der Poesie mit den scheinbarsten Gründen in der Nachahmung gesetzt. Aber wer tut, was Horaz sagt: „Wenn du willst, daß ich weinen soll; so muß du selbst betrübt gewesen sein!“ ahmt der bloß nach? Nur alsdann hat er bloß nachgeahmt, wenn ich nicht weinen werde. Er ist an der Stelle desjenigen gewesen, der gelitten hat. Er hat *selbst gelitten*. Wenn mein Freund *beinahe* eben das empfindet, was ich empfinde, weil ich meine Geliebte verloren habe; und diesen Anteil an meiner Traurigkeit andern erzählt: ahmt er nach? Von dem Poeten hier weiter nichts als Nachahmung fordern, heißt ihn in einen Akteur verwandeln, der sich vergebens als einen Akteur anstellt. Und vollends der, der seinen eignen Schmerz beschreibt! der ahmt also sich selbst nach? (Ausgew. Werke, hrsg. v. K. A. Schleiden, München 1962, S. 993)

Es scheint im letzten Satz fast, als habe auch Klopstock Gottscheds immer wieder herangezogene Passage über die Trauergedichte von Besser und Canitz im Sinne. Meier hatte Gottscheds Position (Nachahmung ohne Ausnahme) ohne nähere Begründung, mit einer oberflächlichen Art von Commonsense, abgelehnt, aber seinerseits daran festgehalten, daß eine „mitten im Dichten“ selbstempfundene Leidenschaft *nachgeahmt* würde. Klopstock nun lehnt die Nachahmung als Prinzip der Dichtung kurzerhand ab. Aber von welchem Standpunkt aus, und was tritt an ihre Stelle? Als Breitingers das Horaz-Zitat bemühte in seinem Plädoyer für das dichterische Sprechen aus der Geföhlerregung (II, 360), waren die fingierten, die künstlich induzierten Emotionen gemeint, die *nachgeahmt* werden sollten. Wenn Klopstock, dessen Poetologie weitgehend im Schatten der schweizerischen steht, nun aber gerade bei diesem Stichwort verneint, daß es sich um Nachahmung handle, dann hält er jedoch offenbar dennoch mit den Schweizern daran fest, daß es hier, in der Lyrik, nicht um Geföhle geht, die den Sprechenden *nolens, volens* überfallen und das Gedicht zum spontanen Dokument eines erlebten, eines Lebensmoments machen, sondern um solche, in die er sich hineinversetzt, die er willentlich *mitempfindet*. Denn nichts in Klopstocks Poetik deutet auf die Richtigkeit der Interpretation: „Für ihn ist die Poesie der Ausdruck des selbsterlebten Geföhls.“⁴³ Vielmehr: „Der Erlebnisbegriff Klopstocks beschränkt sich [...] auf die Sphäre der willkürlich auszulösenden Geföhle.“⁴⁴ Selbst wenn es 1779

⁴³ Schenker, 124–5.

⁴⁴ Karl Ludwig Schneider, Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert (Heidelberg 1960) 110.

heißt, „Darstellung“ sei „genau wahrer Ausdruck der Leidenschaft“, ist die „mitgefühlte“ Leidenschaft gemeint, wobei der Dichter „planmäßig“ den „Grad“ wählt, den er der Leidenschaft geben will (S. 1034). Die Darstellung des – beliebigen – Gemütszustands selbst ist dann nur noch eine Sache der Kalkulation des Effekts und der Verwendung eines zweckentsprechenden Stilinventars, das Klopstock gern detailfreudig erörtert (Metrik, Wortwahl, Wortstellung usw.). Gewiß ist dabei auch von „Ausdruck“ die Rede, aber es geht nicht an, der Vokabel schon Herders oder Gerstenbergs Sinn zu unterlegen. Es fehlt dem Theoretiker Klopstock einfach noch an dem Begriff dessen, was man im Hinblick auf Goethe als Erlebnislyrik bezeichnet. „Nachahmung“ verwirft er als Prinzip, aber die Alternativvorstellung „Ausdruck“ (in Herders Sinn) steht ihm noch nicht zur Verfügung. (Sein Begriff der „Darstellung“ hat mit der Nachahmung die kunstbewußte Zubereitung des Wortmaterials gemeinsam.)

Geläufig ist die Herdersche Vorstellung von Ausdruck hingegen bereits im selben Jahr, als Klopstock seine „Gedanken über die Natur der Poesie“ veröffentlicht, dem weniger bekannten Literaten Friedrich Joseph Wilhelm Schröder, einem Kontrahenten Lessings, in seiner Abhandlung „Von der lyrischen Poesie und der Empfindung“, die seine *Lyrischen, elegischen und epischen Poesien* begleitet (Halle 1759). „Eine geradezu Herdersche Ursprungsthese der Lyrik“ hat man ihm attestiert⁴⁵, Lyrik als spontanen Ausdruck also. Doch sind Schröders Ausführungen alles andere als klar; er selbst fürchtet, seinen Lesern „dunkel“ zu sein (S. 87); wenn Verdunkelung strahlen kann, so hier. Soviel aber ist auszumachen: tatsächlich spielt in der Genese des lyrischen Sprechens für Schröder der Ausdruck der „Regungen der Natur“, die der Dichter „empfand“, eine Rolle; aber der erste Dichter schon, sei es Orpheus, sei es Amphion, „verband damit eine Kunst und seine Seele ward lyrisch“ (S. 74). Solche Kunst ist gemeint, wenn es heißt: „Wenn die Affeekten ausbrechen [!]: so bemühen sie sich recht, sich in ganz neu ausgesuchten [...] Worten auszudrücken“ (S. 70). Solche Kunst der Zubereitung des Wortmaterials und der Komposition des ästhetischen Ganzen ist genau das, was damals Nachahmung heißt, und tatsächlich: Schröder redet von „nachgeahmten Affeekten“ (S. 88), und ein Poet ist der, der „die Empfindung selbst mit dem Ausdrücke zugleich nachahmt“ (S. 85); er soll „nachahmend empfinden“ (S. 87; vgl. S. 72, 80, 88), wobei es wieder keinen Unterschied zu machen scheint, ob es die eigenen oder die fingierten Empfindungen sind, die nachgeahmt werden und zugleich „ausbrechen“. Interessant ist diese Verwirrung eigentlich nur darum, weil sie symptomatisch ist für den geistesgeschichtlichen Moment: Schröder versucht (vergeblich und ungeschickt), die beiden Prinzipien, Ausdruck und Nachahmung, zu kombinieren, ohne das Rüstzeug zu haben, einen solchen Kompromiß als echte Möglichkeit zu erläutern. Aber er weiß, was in der Luft liegt.

Den entscheidenden Schritt vollzieht Johann Adolf Schlegel, der Vater der Romantiker, ein ehemaliger Gottsched-Anhänger, und zwar schon 1751, acht Jahre vor Klopstock, Schröder und Nicolai, und dann wieder 1759 und 1770 in den erweiterten Fassungen seiner kritischen Anmerkungen und Abhandlungen zu seiner Batteux-Übersetzung *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*. Während

⁴⁵ Gerth, 183.

Klopstock, namentlich für die Lyrik, das Prinzip der Naturnachahmung zurückwies, aber nicht auf die Alternative Ausdruck stieß, während Schröder beide Prinzipien theoretisch flügelahm kombinierte, während in den vierziger Jahren die Schweizer und Meier dem Ausdruck nur auf der Basis der Rhetorik nahekamen, nämlich einen nur scheinbar spontanen Ausdruck kannten und dementsprechend auch *expressis verbis* für die Lyrik an der Imitation festhielten und während schließlich so verschiedene andere wie Nicolai, Lange und Hagedorn ihrer Sympathie für den Ausdruck der eigenen und wahren Gefühle in der Dichtung nur in theoretisch unbedarften Stoßseufzern Luft machten, gelangt J. A. Schlegel nicht nur dazu, die Naturnachahmung als einzigen und obersten Grundsatz aller Dichtung abzulehnen, sondern zugleich auch dazu, für die Lyrik oder doch für manche Lyrik, ein anderes Prinzip namhaft zu machen, eben den „Ausdruck“: den Ausdruck nicht der fingierten, angenommenen, sondern der wahren Leidenschaften und Empfindungen des Sprechenden im Moment des Sprechens⁴⁶. Und das war kein Gemurmel im Winkel. Sein Buch fand in seinen drei Auflagen nicht zuletzt als Schulbuch weite Verbreitung, und das kritische Echo war über zwei Jahrzehnte hin, und zwar gerade bei den tonangebenden Gestalten des literarischen Lebens, ungewöhnlich stark (Lessing, Meier, Mendelssohn, Goethe, Herder)⁴⁷. Vor allem wurde aber speziell seine Lyriktheorie, seine Entdeckung des unverstellten, „wahren“ Ich in der Lyrik, gebührend anerkannt. Garve schrieb in der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, die deutsche Kritik sei Schlegel „viel, sehr viel schuldig“, nämlich: „Durch die Bestreitung des Batteuxischen Grundsatzes, hat er einen großen Schritt zur Erfindung der bessern und richtigern Theorie gethan; und sein Unterschied zwischen Nachahmung und Ausdruck hat uns vielleicht zuerst auf die Bahn geholfen, die Unterschiede der verschiednen Künste und der verschiednen Unterarten einer Kunst, auf genaue Begriffe zu bringen. [...] Er hat die Revolutionen unsers Geschmacks und unsrer Schriftstellerey mit angesehen; hat selbst das seinige dazu beygetragen, sie zu Stande zu bringen“, wenn seine Argumentation auch philosophisch noch etwas verworren sei⁴⁸. So 1771, als die Erlebnislyrik sich eben durch Goethe praktisch etabliert hat und nachdem sie bereits seit ca. 1764 von Herder theoretisch erfaßt worden war. Tatsächlich sind wir mit Schlegels Ansichten schon von 1751 bereits in der unmittelbaren Nähe Herders, in der unmittelbaren Nachbarschaft der Theorie der Lyrik als Ich-Ausdruck. In der Nachbarschaft – wieweit Schlegel das Herdersche Terrain tatsächlich betreten hat, ist erst durch ei-

⁴⁶ Vom gattungssystematologischen Gesichtspunkt wird Schlegel gewürdigt von *Scherpe* (s. o. Anm. 28) und *Irene Bebhrens*, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst* (Halle 1940). Im folgenden beziehen sich bloße Seitenangaben auf die Erstausgabe (1751), Hinweise mit röm. u. arab. Ziffern auf die dritte Aufl. (1770); Verweise auf ²1759 nach Scherpe (die Vorrede zur 2. Aufl. ist in der 3. Aufl. enthalten). Zu „im Moment des Sprechens“ (daß Schlegel also nicht die Wiedergabe der zwar eigenen, aber bereits „gestillten“, zurückliegenden Empfindungen meint) vgl. I, 376 und Anm. 50 unten.

⁴⁷ Vgl. *Joyce S. Rutledge*, Johann Adolph Schlegel (Bern 1974) 203–211.

⁴⁸ XI, 255–6. Der Hinweis auf die Verfasserschaft Garves erfolgt nach *Rutledge*, 206, vgl. *Markwardt*, II, 112.

nen kritischen Blick in den Text zu klären, denn widerspruchsfreie Luzidität erreicht Schlegel selbst in der dritten Auflage nicht⁴⁹.

Wenn Schlegel die kunstbewußte, reflektierende Nachahmung fingierter Empfindungen mit dem Ausdruck wahrer Empfindungen konfrontiert, mit jener spontanen Expression, wie sie für ihn im Gegensatz zu Batteux und seiner Tradition eben nicht nur im Ursprungsstadium der Poesie gegeben ist, sondern konstitutiv ist für die ihn interessierende Lyrik (Vorrede 1759 u. I, 372), dann schreibt er offenbar einem solchen Gedicht einen ganz anderen Existenzmodus zu als einem nachahmenden: Lebensdokument statt Fiktion, „wahre“ Wirklichkeit statt „Maske“ (I, 372), Natur statt Kunst. In der Dichtung, so eröffnet er die Argumentation denn auch in der Abhandlung „Von dem höchsten und allgemeinsten Grundsatz der Poesie“ schon 1751, ließen sich Kunst und Natur nicht leicht auseinanderhalten, im Gegensatz etwa zur Malerei. Kunst aber ist da synonym mit Nachahmung (der Natur). Manche Werke seien „allein Nachahmungen“, manche „ganz Natur“; darüber hinaus fände man auch „Werke, welche zur Hälfte Nachahmungen der Natur, und zur Hälfte Natur selbst sind“ (S. 287). Daß er unter der bloßen Natur solche Dichtung versteht, die nicht nachahmt, sondern ausdrückt, wird in direktem Anschluß unmißverständlich: Die Nachahmung der Natur könne darum nicht der einzige oder oberste Grundsatz der Kunst oder auch nur der Dichtung sein, weil er nicht zutrefte auf die Lyrik oder doch eine gewisse, ihn allein interessierende Art der Lyrik. (Schlegel sagt „Ode“, was wie oft damals, auch bei Herder, so viel wie Lied, Gedicht, vor allem sangbares, bedeutet.) Diese Anfechtung des Grundsatzes vom Einzeltext aus ist ein Beispiel für Schlegels induktives Verfahren, sein dezidiertes Ausgehen von der „Erfahrung“ (1759, Vorrede) statt, wie bei Gottsched oder Batteux, vom vorgegebenen poetologischen System (das die Kunst aus „einem einzigen Grundsatz“ *herleitet*). Und der Grundsatz, den Schlegel auf diese Weise für die Lyrik *findet*, heißt, polemisch gegen „Nachahmung“ gewendet, „Ausdruck“. Batteux „sieht sich genöthigt, es zu läugnen, daß die Oden oft die Ausdrücke der wirklichen Empfindungen unsers Herzens sind; er macht sie zu einer Reihe nachgemachter Empfindungen; und da er es gleichwohl sich selbst nicht verbergen kann, daß viele vortreffliche Odendichter ihre eignen Empfindungen in ihren Gesängen ausgedrückt haben, so hält er dies für einen zufälligen Vortheil, der den Poeten, so zu sagen, zu dem Nachahmer seiner selbst macht“ (S. 288). Das wäre also, wie bei Gottsched, der Fall etwa der Klagelieder auf den Tod der eigenen Gemahlin, und für Schlegel ist, so deutet er hier an, eine solche Nachahmung der eigenen Emotion zumindest widersinnig oder nicht wünschenswert. Eigene Empfindungen sollen „ausgedrückt“, nicht „nachgeahmt“ werden⁵⁰.

⁴⁹ Das ist eine alte Klage; vgl. *Rutledge*, 218.

⁵⁰ „Ich läugne übrigens nicht, daß man auch seine eignen Empfindungen nachahmen könne. Das geschieht, wenn der Poet aus dem Vorrathe der Erfahrungen, die er an sich selbst gemacht hat, die Empfindungen der Freude, des Schmerzes [...] hervorholt, sie den Personen, die er aufführet, in den Mund zu legen, oder wenn ihm eine Liebe, die er ehemals fühlte, den Ton angiebt, eine erdichtete Liebe zu besingen. Aber seine eignen Empfindungen auszudrücken, das kann ohnmöglich so viel heißen, als nachbilden, fingere, ὑποκρίναι.“ (I, 376)

Diese Stelle (von der man ein klares Echo noch bei Schiller hört [s. u. S. 117]), findet sich noch in der dritten Auflage von 1770 (II, 193; Zusatz: „Wie viel willkürliche Forderungen, [...] Widersprüche und Fehlschlüsse“). Sie ist, auf die kompakteste Formel gebracht, Schlegels Glaubensbekenntnis. Wie ernst es ihm damit ist, bekundet er in vielen kritischen Fußnoten zu Batteux' Text, die von Auflage zu Auflage mehr und länger werden. Schlegels Erkenntnisinteresse ist indessen bei aller Verpflichtung auf die Empirie, die ihn zu dieser Einsicht gelangen ließ, systematologisch, und indem er diesem nachgeht, nimmt er mit der einen Hand ein wenig von dem, was er mit der anderen gegeben hatte.

Seine Konkurrenzdefinition der Dichtung (wieweit und auf welchem Wege Alexander Baumgarten verpflichtet, bleibt für unsere Frage peripher) lautet: „Die Poesie wird also die sinnlichste und angenehmste Vorstellung (1759, 1770: Ausdruck) des Schönen oder des Guten [...] durch die Sprache seyn“ (S. 291–2). Dabei ist das Schöne das auf den Verstand Wirkende, das Gute das auf das Herz Wirkende, das Sinnliche aber „eben die Sprache des Herzens [...], wenn es seine Empfindungen ausdrücken will“ (S. 290–1). Dieser, *sein* „Grundsatz“ scheint Raum zu lassen für Lyrik als spontanen, momentanen Ausdruck wahrer Gefühle (wenn auch die Bemerkung bedenklich stimmt: eben um die Sinnlichkeit zu steigern, habe die Poesie das Silbenmaß „erfunden“ [S. 291]). Aber es wird Schlegel denn doch ein wenig angst bei seiner kritologischen Zivilcourage („Verwegenheit“), wenn er sich erinnert, daß er mit seiner Auffassung von der Möglichkeit einer nicht-nachahmenden Dichtung der ganzen Tradition seit Aristoteles ins Gesicht schlage (S. 295; noch 1770, II, 228). So beeilt er sich mit der Rückversicherung: den Naturnachahmungsgrundsatz wolle er nicht außer Kraft setzen, sondern nur zu einem untergeordneten Prinzip oder Mittel erklären, um „jenem Grundsatz, den ich dafür annehme, Gnüge zu leisten“ (S. 295). Doch – Vorbehalt in der Rückversicherung – beileibe nicht generell soll diese Technik (Mimesis) gelten, und hier wird nun sehr schön deutlich, wie Schlegel, von Auflage zu Auflage kühner werdend, trotz aller Kompromißbereitschaft konsequent bemüht ist, im System der Dichtung einen Freiraum, einen immer größeren Freiraum zu schaffen für jene Dichtung, die ihn am meisten interessiert: für die nicht-nachahmende Dichtung, die aus dem Herzen ins Herz redende ausdruckschafte „Poesie der Empfindung“ im Gegensatz zur „Poesie der Malerey“ (1759, S. 364–5; 1770, II, 214). 1751 soll die Nachahmung „zwar in allen Gedichten herrschen, aber sie nicht ganz erfüllen“, was bedeutet, daß ein Gedicht „Stellen“ haben kann, „wo es nicht Nachahmung ist“, ohne selbst an diesen Stellen den Anspruch auf den Namen Dichtung zu verlieren. Doch während Schlegel 1751 noch zweifelt, „daß es Gedichte geben könne, woran die Nachahmung der Natur keinen Theil gehabt“ (S. 295, doch vgl. o. S. 111), erklärt er 1759 schon beherzter: ja, solche Gedichte ohne auch nur einen Anteil von Naturnachahmung gäbe es, wenn auch „nur wenig[e]“⁵¹. 1770 räumt er nur noch ein, Gedichte, an denen die Naturnachahmung „Theil hat“, gäbe es „mehr“ als solche, die „ganz leer davon sind“, aber dennoch voll und ganz den Namen Dichtung verdienten (II, 237). „Die meisten Oden und Lieder“ seien solche Gedichte, nur die nicht, „wo man etwan sich selber in

⁵¹ Hugo Bieber, Johann Adolf Schlegels poetische Theorie (Berlin 1912) 97.

eine gewisse angenommene Fassung setzt“ (II, 232). Ja, ein expressives Gedicht oder eine solche Gedichtsstelle, so fällt der Empiriker dem Systematiker in den Rücken, könne „zuweilen vor schönen durchgängigen Werken der Nachahmung den Vorzug behaupten, wofern es nur nicht aufhöret, der sinnlichste Ausdruck des Schönen und Guten zu seyn“ (II, 238).

Was nicht „Nachahmung, [nicht] bloß [...] ein Werk der Verstellung, [nicht] bloß [...] ein Spiel der Einbildungskraft“ ist, ist „aus vollem Herze gesungen“ (II, 233). Der Dichter, der nicht nachahmt, „drück[t] die Natur selber aus“ (II, 232). Die Antithese scheint klar zu sein. Hie Nachahmung, hie Ausdruck „wahrer Empfindungen“. Um so klarer scheint sie zu sein, als Schlegel betonterweise (S. 292; 1770, II, 219 ff.) generell den Trennungsstrich zum pragmatisch absichtsvollen Verhalten der Rhetorik zieht, die der Theorie der Nachahmung der fingierten Gefühle Boden unter die Füße gegeben hatte (wenn auch, in der Schweiz, schlüpfrigen Boden, auf dem man leicht ausrutschen und ins Terrain der Theorie des Erlebnisausdrucks schlittern konnte): Wenn eine Ode, etwa Klopstocks, „nicht als Ode, sondern als Nachahmung betrachtet wird, kann sie in so fern nicht zur Poesie gerechnet werden, sondern gehört unter das Gebiete der Rhetorik“ (1759, S. 196–7; 1770, I, 364). Dennoch trübt der Systematiker dem Empiriker auch hier gelegentlich das Konzept, oder es scheint so, wenn er die Nichtachtung des Prinzips der Nachahmung der Natur in der Literatur auch damit rechtfertigt, daß die Natur sich eben „manchmal“ schon selbst „in ihrer ganzen Vollkommenheit“ zeige, nämlich zeige, „wie schön sie, auch ohne den Beystand des Genies, seyn kann“, also offenbar ohne die verschönernden, „ausbessernden“ Techniken der kunstbewußten Nachahmung nötig zu haben (S. 295). 1770 hat sich der Gegenbegriff zur Imitatio geklärt zur Natur, „wo sie nämlich an sich, ohne Hülfe der Nachahmung, zu ergetzen fähig ist“ (II, 228). Geklärt oder verunklärt? Denn heißt dies, daß die Dichtung nur dann „bloße Natur ausdrücken“ darf (II, 230), wenn diese nicht unschön ist? In der Vorrede von 1759 setzt Schlegel „unstudierten Ausdruck der Empfindungen“ gleich mit „bloß verschönerter Natur“. Also: Ausdruck (statt Nachahmung) *ja*, aber *nur* wenn eine Richtlinie („schöne Natur“) der sonst so kühn eingeschränkten klassizistischen, vor-Herderschen Ästhetik beachtet wird?

Schlegels Zwischenstellung zwischen Tradition und Innovation wird besonders ungemütlich, wenn er in die Defensive getrieben wird. Als Batteux ihn zur Rede stellt: ob man denn nun zwei Grundsätze erfinden solle, „einen für die vollkommne Natur, wie sie ohne Wahl und Kunst, und einen für die Natur, wie sie mit Wahl und Kunst ausgedrückt [dargestellt] wird“, verwirrt Schlegel, 1770, seine Position noch weiter: Natur ohne „Wahl“ und „Kunst“ sei keine Poesie. „Wahl und Verschönerung wird in der Poesie überall erfordert“, und zwar „auch da“, wo man „die Natur nicht nachahmen, sondern selber ausdrücken will“ (II, 235). Schöne Natur werde „mit Kunst ausgedrückt“ (II, 236). Kunst komme der Natur zur Hilfe, „wenn der Ausdruck wirklicher Empfindungen Poesie seyn soll“ (I, 374). Das jedoch sind Probleme, die sich akut erst in dieser späten Redaktion eines Gedankens ergeben, der jedoch, wie Garves Rezension zeigte, selbst in dieser Fassung seine Stoßkraft noch nicht verloren hatte.

Immerhin stehen selbst noch 1770 in den Anmerkungen zu konkreten Fällen eindeutige Sympathieerklärungen für den unverstellten, den nicht geschauspielerten

Ausdruck. Sollte der Poet, fragt Schlegel Batteux rhetorisch, „dem Schauspieler ähnlich seyn, welcher durch Hülfe seiner Kunst sich in Feuer setzt, und diese Empfindung an sich nimmt, bloß um sie glücklicher ausdrücken zu können“ (I, 365; vgl. 1759, S. 196–7)? Das – der oft zugunsten der Lyrik zitierte Ratschlag Horazens an den Schauspieler – mache dem Herzen eines Dichters so wenig Ehre wie eine christliche Tragödie dem Freigeist Voltaire! Hallers Tränen hingegen, in dem Trauergedicht auf den Tod seiner Marianne, seien dem Dichter wirklich „aus dem Herzen geflossen“ (ebda). Poesie müsse eben auch „ein Ausdruck wirklicher Empfindungen“ sein dürfen (I, 368).

Die Inkonssequenzen, Mißverständlichkeiten und Halbherzigkeiten Schlegels im Begriffsfeld „Natur und Kunst“ ergeben sich aus der poetologischen Situation zwischen Nachahmung und Ausdruck. Der „Verwegene“ erkennt, von Auflage zu Auflage mehr, die Risiken; er sucht seinen innovativen Geniestreich, seine ursprüngliche couragierte Einsicht abzusichern (gerade weil sie ihm immer lieber und wichtiger wird) und beeinträchtigt sie dadurch. Das ist verständlich. Schließlich gibt es auch bei Herder noch solche Verunklärungen, bei ihm jedoch mehr infolge von allzuwenig reflektiertem Aufgreifen und Mitschleppen von hergebrachten Formeln als durch zu viel Absicherung. Dies auf beiden Seiten im Auge behaltend, darf man nichtsdestoweniger urteilen, daß kein anderer als Schlegel, der weniger beachtete der beiden Brüder und der bloße Vater der berühmteren Kritiker, Herder und damit der neuen Epoche näher gekommen ist als irgendein anderer deutscher Zeitgenosse und schon 1751 hier und da mit Elan in Herders Terrain eingedrungen ist. Logisch ist sein Werk sicherlich das letzte vor-Herdersche Stadium der „Entwicklung“ von Nachahmungs- zur Ausdruckstheorie, die als eines der großen Ereignisse der Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts in Deutschland angesehen werden muß.

Es handelt sich da natürlich um einen Bruch mit der Tradition, wie am deutlichsten Schlegel selbst gesehen hat, von Herder zu schweigen. Doch ist es auch gerade Schlegel, der, wie Herder, erkennt, daß er mit seiner neuen Ausdrucksästhetik der Sache nach doch wieder wenn nicht an eine Tradition, so doch an ein Frühstadium der Poesie anknüpfen kann, nämlich an die Ursprünge der Dichtung, die „ältesten Gedichte, die wir haben, die heiligen Gesänge der Schrift“ oder auch die griechischen Dithyramben (Vorrede zur 2. Auflage). Dieses Frühstadium, seit Aristoteles immer wieder angesprochen in der Geschichte der Poetik, wird nun jedoch positiv gesehen und wird seit Herder Gegenstand *intensiven* Interesses, weil dort „der unmittelbare Ausdruck des Lebens“ noch unverfälscht sei⁵². Hier gab es noch keine Verstellung, kein nachahmen-des Rollenspiel, keine Bevorzugung der „Kunst“ gegenüber der Natur, der Maske gegenüber der Wirklichkeit. Solcher Lyrik wird eine ganz andere Dignität zugeschrieben, ein anderer, ein nicht-fiktionaler Existenzmodus, der nun, auf der Höhe der Zivi-

⁵² Anna Tumarkin, „Die Überwindung der Mimesislehre in der Kunsttheorie des XVIII. Jahrhunderts“, in: Festgabe für Samuel Singer (Tübingen 1930) 53.

lisation, wieder angestrebt wird: Erneuerung, bei Schlegel und Herder, aus dem Geist des Uralten. Daß dies wiederum in der Praxis nicht ohne weiterwirkenden Kontakt mit der *unmittelbar* vorausgehenden Tradition gelingen konnte, beweist z. B. ein vermeintlich so charakteristisches Erlebnisgedicht wie „Willkommen und Abschied“: es endet mit einer typisch rokokohaften Pointe – „Und doch, welch Glück, geliebt zu werden, / Und lieben, Götter, welch ein Glück!“ –, die direkt vorgebildet ist in Hagedorns Gedicht „Die Wünsche“ und die, wenn nicht die Germanisten, so doch Heinrich Heine begriffen hat, als er parodierte: „Ach, wie süß ist das Betrügen, / Süßer das Betrogeneyn“⁵³.

Solche Phänomene um 1770 machen aufmerksam auf eine erstaunliche Tatsache: daß nämlich die deutsche Theorie der Erlebnislyrik, spätestens bei Herder 1764, zu einem Zeitpunkt bereits ausgebildet ist, als es Erlebnislyrik deutscher Sprache, auf die die Theoretiker hätten verweisen können, noch gar nicht gibt. Die Theorie beruft sich mit Vorliebe auf biblische Psalmen und altgriechische Dithyramben. Die spätere Literaturwissenschaft hingegen betonte öfters, daß es kurz vor Goethe zumindest Vorformen, partielle Vorwegnahmen von Erlebnisdichtung gegeben habe, wenn nicht gar die Sache selbst: „Erlebnintensität“, „Ich-Aussprache“ „unmittelbar aus der Seele“, „wahres Gefühl“⁵⁴ – bei Günther, Haller und Klopstock. Wie also hat sich die Literaturkritik des 18. Jahrhunderts, bis zum frühen Herder, zu diesen Autoren gestellt im Hinblick auf unsere Frage?

Wenn rationalistische Kritiker bei Günthers „wildem Feuer der Phantasie“ oder seiner „allzufreyn Brunst“ nervös werden, so mögen sie ahnen, was hier im Werk war⁵⁵. Positiver wirkt es, wenn Burckhardt Mencke schon 1724 wissen läßt, Günthers Poesien seien „keineswegs mit zerfressenen Federn [...], sondern grösten Theils aus dem Stegreiffe geschrieben“; Colleville wertet das als Eideshilfe für seine Proklamation Günthers als des ersten „poète du moi“ (S. 144). Doch meint Mencke ein paar Seiten später in den *Acta eruditorum*: wieviel besser noch hätte Günther schreiben können, wenn er „mehr Zeit und weniger Nahrungs-Sorgen“ gehabt hätte! Als Erlebnislyriker *avant la lettre* hat man Günther vielmehr erst seit dem späten 19. Jahrhundert entdeckt und erst in den siebziger Jahren des 20. bei ihm „unmittelbare Bekenntnisdichtung“, d. h. „existentiellen Ausdruck“ „moderner Liebe“ gefunden, die dann auch des näheren definiert wird⁵⁶. Überraschend ist allerdings, daß Günther seinerseits sich als früher *Theoretiker* der lyrischen Authentizität („Redlichkeit“, sagt man damals in Schlesien) statt der „künstlich“ angenommenen Empfindungen profiliert, in einem Gedicht an (nicht zufällig vielleicht) Magnifizenz Mencke:

⁵³ Historisch-kritische Gesamtausgabe, I, 1 (Hamburg 1978) 490.

⁵⁴ Günther Müller, 136.

⁵⁵ Mark A. Lowry, „Johann Christian Günther. The Development of a Literary Reputation“ (Diss. Harvard 1974) 129, 158. Die gleich folgenden Mencke-Zitate nach Lowry, 103.

⁵⁶ Lowry, 273; Zitate: Robert M. Browning, *German Baroque Poetry* (University Park u. London 1971) 201, 205, 211.

Viel Dichter klagen blos, Gedancken anzubringen,
 Erbetteln ihren Schmerz, zu dem sie sich erst zwingen,
 Von fremder Traurigkeit und weinen künstlich toll
 Und glauben selber nicht, was uns bewegen soll.
 Wen aber rührt die Qual gemahlter armer Sünder,
 Es wäre denn ein Weib und noch nicht trockne Kinder.
 Die Noth erklärt sich schlecht und redet, wie sie denckt.
 Lis, prüfe, theures Haupt, was hier den kränckt.
 Die Warheit wird sich hier in keine Larve stecken,
 Wohl aber überall ein treues Herz entdecken⁵⁷.

Das klingt ähnlich wie Hallers offensichtlich auf die mimetische Lyriktheorie gemünzte Beteuerung: „Nicht Dichter-Klagen fang ich an; / Nur Seufzer, die ein Herz verlieret, / Wann es sein Leid nicht fassen kann“ in der Trauerode auf den Tod seiner Gemahlin, die noch heute gern als unmittelbare Goethesche Konfession, als Erlebnis-ausdruck gewertet wird. Und in der Tat hat nicht nur Herder Hallers Lyrik als Erlebnislyrik in seinem Sinne der unmittelbaren Expression wahrer Gefühle im Gegensatz zur Nachahmung angenommener Empfindungen verstanden, sondern z. B. auch J. A. Schlegel (s. o. S. 114, J. H. Füssli sowie Unzer und Mauvillon, die in dem Liebesgedicht „Doris“ „die wahre Sprache des Herzens“ vernahmen, was ihnen nicht zufällig der Sturm-und-Drang-Jahrgang 1772 der *Frankfurter Gelehrten Anzeigen* hoch anrechnete⁵⁸. Ähnliches kann man etwa beim frühen Herder über Klopstocks Lyrik lesen: „Ausströmung der Leidenschaft“ im „Feuer der glücklichen Stunde“ usw. (V, 184–5)⁵⁹.

Die Frage nach den Vorwagnahmen ist eigentlich ein Kapitel für sich. Es muß hier genügen, festzustellen, daß bei Herder und seinesgleichen eigene Vorstellungen rückprojiziert werden, daß also ihre kritischen Äußerungen kein Korrelat in der Praxis haben. Neuere Forschung, weniger entdeckungsfreudig als Herder, sieht in den Gedichten der drei Genannten allenfalls ein Miteinander von expressivem Erlebnisstil und kunsthandwerklicher Konvention, die auch die *ad hoc* anempfundenen Empfindungen nicht ausschließt; sie sieht allenfalls einen *Aufbruch* zur literarischen Erlebnis-Unmittelbarkeit von Sesenheim, eine „Tendenz“ nur „zum Ausdruck individuellen Gefühls“⁶⁰.

Ebenso muß es ein Kapitel für sich bleiben, wieweit die deutsche Theorie der Erlebnislyrik im 18. Jahrhundert abhängig ist, wenn nicht von konkreten praktischen Beispielen deutscher Sprache, so doch von der Literaturtheorie englischer Sprache: Shaftesbury, Webb, Home, Pope, Harris, Young u. a. „Einfluß“ läßt sich da leichter behaupten als nachweisen⁶¹, wäre aber ein seriöses Thema. Es läßt sich nicht erledigen mit der ebenso gelehrten wie myopischen Feststellung, etwa Welleks (S. 407–8): die

⁵⁷ Sämtl. Werke, hrsg. v. *Wilb. Krämer* (Darmstadt 1964) III, 109. Vgl. weitere Zeugnisse dieser Art in Hinderers Lyrik-Geschichte (s. o. Anm. 6) 147.

⁵⁸ Vgl. *Franz R. Kempf*, Albrecht von Hallers Ruhm als Dichter (New York, Bern, Frankfurt 1986) 72–73, 75 u. *Guthke*, Erkundungen, 198–200.

⁵⁹ Vgl. *Guthke*, Erkundungen, 197.

⁶⁰ *Siegrist*, bes. 18; *Guthke*, Erkundungen, 200, und *Das Abenteuer der Literatur* (Bern 1981) Kap. II.

⁶¹ *Tumarkin*, 48–55; *Gerth*, 181–2; *Lempicki*, 225–7.

Forderung nach Erlebnisausdruck sei nicht erst im 18. Jahrhundert, sondern schon in der Renaissance und nicht nur der englischen, ja in der Antike bereits („si vis me flere ...“) erhoben worden, folglich nichts Neues und Bemerkenswertes um 1750. Denn das stimmt nur, wenn man die Phrase, eine bloße Floskel, für die Sache nimmt, die theoretische oder die praktische Sache. Nicht einmal den Status der „Ausnahmen“⁶² sollte man Äußerungen wie Sidneys (bei Wellek noch dazu falsch zitiertem) „Look in thy heart and write“ zubilligen, da bei allen für eine solche angebliche Tradition der Erlebnis- theorie bemühten Autoren als unangefochtener Grundsatz noch die Nachahmung gilt. Von einer Theorie der Erlebnisdichtung kann man erst sprechen, wenn sie sich als innovative Alternative zur traditionellen Nachahmungstheorie versteht, und das ist erst im mittleren Drittel des 18. Jahrhunderts der Fall. Und wenn es dann in Deutschland demonstrable englische Einflüsse gegeben haben sollte, dann vermutlich in dem Sinne, daß assimilierbar nur das ist, was eine Entsprechung im Aufnehmenden hat, der für einen solchen Einfluß *bereit* ist.

Bereit war man in Deutschland für die Erlebnislyrik nach allem Gesagten offenbar erst um die Mitte des Jahrhunderts oder kurz danach, in der Theorie früher als in der Praxis. Schlegel spricht für viele spätere Kritiker im näheren oder weiteren Umkreis Herders (s.o. S.110); noch Schiller wehrt sich gegen Lyrik, die in Gottscheds Sinne schizophrene Selbst-Nachahmung ist (Stichwort: „Zuschauer seiner selbst“ statt „unmittelbar und aus der ersten Hand“ [NA, XX, 452]). *Wie ist diese Bereitschaft zu erklären?* Mit andern Worten: wie, wenn man das Thema Erlebnislyrik nicht als Thema des literarischen Lebens anspräche, sondern als Thema des Lebens in Deutschland, der Geschichte des mittleren 18. Jahrhunderts? Welche außerliterarischen Faktoren haben hier eine Rolle gespielt? So *nicht* zu fragen, ist sinnvoll nur für die, die mit Emil Staiger in seinen „Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit“ gern daran erinnern, daß es zweifelhaft sei, „ob das Schrifttum mehr eine Funktion der Gesellschaft oder umgekehrt diese mehr eine Funktion des Schrifttums sei“⁶³, und für die, die im Stilwandel, speziell im Übergang vom Rokokostil zum Ausdrucksstil in der Lyrik, nur den rein innerliterarischen Vorgang der Ablösung einer müde gewordenen Konvention durch eine andere Konvention oder durch eine „neue Mode“ sehen, ohne sich weiter über Verursachungszusammenhänge Gedanken zu machen⁶⁴. *Warum* also eine *neue* „Stilisierung“? Und warum *diese*, nicht eine andere?

Geistesgeschichtler der zwanziger Jahre verstanden es, die „Ausdruckshaltung“ des späteren 18. Jahrhunderts, speziell auch das „Erlebnislied“, vorbereitet zu sehen durch die Bekenntnisfreudigkeit des Pietismus und der Reformation. Uns hingegen ist es nicht mehr ganz so behaglich dabei, wenn alles Faszinierende des 18. Jahrhunderts so routiniert mühelos bis auf die altdeutsche Mystik und die Albigenserkriege zurückgeführt wird⁶⁵. Die Gunst unserer Stunde besitzt statt dessen die Auffassung, Erlebnisly-

⁶² Gerth, 180.

⁶³ Stilwandel (Zürich 1963) 9.

⁶⁴ V. J. Günther in: Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts, hrsg. v. Benno v. Wiese (Berlin 1977) 678–9; vgl. Staiger, 15–16.

⁶⁵ Müller, 180–187.

rik und ihre Theorie sei (wie was nicht?) ein Reflex der gewandelten Sozialverhältnisse, speziell der Emanzipation des Bürgertums und der ökonomischen Unabhängigkeit des Schriftstellers. So nicht nur das Kollektiv für Literaturgeschichte im Volkseigenen Verlag Volk und Wissen, sondern auch ein in Dänemark publizierender Schweizer: „Das wachsende Selbstbewußtsein des bürgerlichen gebildeten Subjekts forderte eine Sprache, in der die Besonderheit ihren Ausdruck zu erlangen vermochte“; ähnlich ein in der Schweiz publizierender Pole sowie zwei „werkische“ westdeutsche Habilschriften neuesten Datums zur Geschichte der Erlebnis- bzw. Gelegenheitsdichtung⁶⁶. Bedenklich ist daran vielleicht schon, daß, wie gesagt, umstritten bleibt, ob das soziologisch erklärte Neue ein „Rückzug“ in die Einsamkeit des Ich sei oder ein „Ausfall“ (wir sprechen von Vorgängen zur Zeit des Siebenjährigen Kriegs) in früher anderweitig besetztes Gebiet. Commonsense, wenig gefragt zwar in der Germanistik, wird so oder so die Einschränkung machen, daß soziologische Begründungszusammenhänge sehr „vermittelt“ sein müssen, jedenfalls m. W. in der zeitgenössischen Argumentation für (oder gegen) die Ausdrucks- oder Erlebnisdichtung nicht zur Sprache kommen, weder *expressis verbis* noch zwischen den Zeilen (wo sich sonst so große Entdeckungen machen lassen).

Das spricht nicht unbedingt gegen die Annahme eines solchen Zusammenhangs, macht uns aber Mut, auch an andere (näherliegende, wenn auch letztlich vielleicht ihrerseits wieder – auch – soziologisch visierbare) Zusammenhänge zu denken, vor allem an *einen* solchen, der in der zeitgenössischen Diskussion manchmal berührt wird. Das Stichwort gibt Batteux: nur *Gott* brauche nicht nachzuahmen; *er* dürfe sich ausdrücken; denn Gott „war der Herr“, der Schöpfer ohne Vorbild. Wenn also der Dichter seit dem mittleren 18. Jahrhundert statt nachzuahmen sich ausdrückt bzw. sich ausdrücken soll, so verfährt er wie Gott. Damals würde man eher „Genie“ gesagt haben, das schon Lessing, in den sechziger Jahren, mit dem Schöpfer jedenfalls in Analogie setzte (*Hamb. Dram.*, 34. St.). Wer die *Natur nachahmt*, weiß den höchsten Wert *außer* sich, in der Natur: Die Regeln der Kunst, sagt Gottsched, „haben ihren Grund in der unveränderten Natur der Dinge selbst“, wozu auch der Mensch gehört, der kraft seiner Vernunftfähigkeit überall und immer derselbe ist, soweit er überhaupt der Darstellung wert ist (*Cr. Dichtk.*, S. 123, 133); die Natur aber, fügt Gottsched hinzu, hat Gott geschaffen (S. 132). Der Nachahmer als solcher ist ontologisch von sekundärer Dignität. So noch Lessing: Der Dichter öffnet uns nur die Tür, „er bringt uns unter Götter und Helden; wir müßten in dieser Gesellschaft viel Langeweile haben, um uns nach dem Türsteher [...] zu erkundigen“, um uns für das Ich des Dichters zu interessieren (*Hamb. Dram.*, 36. St.). Hingegen: Wer *sich ausdrückt*, sich selbst in seiner Einmaligkeit, wer das für sinnvoll hält, den Mut dazu hat (oder eine entsprechende Poetik proklamiert), der sieht sich selbst offenbar nicht als „Türsteher“ oder als „Wurm“, der eine dominante Metapher des Selbstverständnisses im Barockzeitalter gewesen war, als

⁶⁶ Erläuterungen zur deutschen Literatur. Klassik (Berlin 1971) 62, nach *Hinderers Lyrik-Geschichte* (s. o. Anm. 6) 195; *Siegrist*, 15; *Sauerland*, 88; *Gnüg*, 2, 52, 66 und Kap. I; *Segebrecht*, 5–8.

jene Imitatio unangefochten galt, die Gottsched dann nur systematisierte⁶⁷. Wer sich ausdrückt, findet die Selbstexploration interessanter als die Metaphern aus Zoologie oder Domestikenleben; er sieht sich neu. „Jede [neue] Regel der Schönheit ist zugleich eine Entdeckung in der Seelenlehre“, in der „Natur des menschlichen Geistes“, sagt Mendelssohn⁶⁸. Der (*neue*) Künstler, der sich ausdrückt, sieht sich mit Selbstbewußtsein als einen Wert für sich, ein großes Ich, wichtig in seiner Besonderheit, wichtig genug, sich auszudrücken, sich anderen darzustellen, eine der vorfindlichen Natur zumindest ebenbürtige Dignität zu bekunden – die zu reichhaltig ist, als daß soziologische Kategorien allein sie fassen könnten. *Exprimere aude!* Eine aufklärerische Mündigkeitserklärung, ohne daß die Feier dieses Ich sich ins Hyperbolische zu versteigen brauchte, wie es dann im Sturm und Drang üblich wird (Lavater: „*proprior Deus*“). Wir spüren den Gestus der Säkularisation selbst bei einem so zahmen Geist wie Schröder, der in der jedenfalls halbwegs als „Ausbruch“ definierten Poesie die Selbstkundgabe des „Besten, was wir haben“ erkannte, des „Grundes unsers lebendigen Wesens“, das nicht das des „Wurms“ ist (S. 64). Ausdruck (mit den ihm eigentümlichen stilistischen Gebärden) als Signal des autonomen Selbstbewußtseins. The medium is the message: Lebensäußerung als Behauptung des schöpferischen Selbstwertgefühls des Ich. Ausdrucksästhetik und Schöpfungsästhetik bzw. Genieästhetik werden demgemäß von Herder an wechselseitig Bedingungen ihrer selbst. Wo sie gelten, ist Lyrik nicht mehr Fiktion, Mache, Wiedergabe des außerhalb des Ich Vorfindlichen, wobei das Ich bloß handwerklicher Vermittler ist, sondern Dokumentation des Ich selbst als eines Werts für sich.

Von dieser Einsicht aus muß man sich (wenn man nach Ursachen fahndend, den Gesichtswinkel über den rein dichtungs- und poetikgeschichtlichen Befund hinaus auf das „Leben“ ausweitet) einer Frage stellen, die ebenso trivial ist wie akut: ob der Mensch, soweit greifbar in seinen zeitüberdauernden Lebensäußerungen, eine Geschichte habe („immer derselbe“ sei) oder nicht. *Allgemeine* Antworten geben sich seit eh und je ihr unfruchtbares Widerspiel (s. o. S. 96). Für unser Thema heißt dies *speziell*: geht es in der Umstellung von „Nachahmung“ auf „Ausdruck“ um ein neues Ich oder eine neue Sprache, ein neues Erleben oder eine neue Weise, Erleben zu artikulieren, eine neue Dimension des Menschlichen oder eine neue Konfessionsfreudigkeit im Hinblick auf eine Dimension des Menschlichen? Hatte vorher etwas gefehlt oder wurde es nicht manifest? Artikuliert sich ein neues Ich oder artikuliert sich das Ich neu? (Wir lassen für den Moment hypothetisch gelten, daß dies ein Unterschied sei, Sprache und Wirklichkeit derart trennbar seien.)

Die übliche Lesart ist, daß sich in Gedichten wie „Maifest“ und „Willkommen und Abschied“ etwas Neues zu erkennen gebe: ein „Naturgefühl, das neu und symptomatisch [ist] für die damalige Zeit“, ein „neues Selbstverständnis“⁶⁹. Ähnliches muß dann

⁶⁷ Vgl. bes. *Hans Peter Herrmann*, *Naturnachahmung und Einbildungskraft* (Bad Homburg 1970).

⁶⁸ *Schriften zur Psychologie und Ästhetik*, hrsg. v. *Moritz Brasch* (Leipzig 1880) II, 143 („Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften“).

⁶⁹ *Gnüg*, 51, 62.

auch für die vorausgehende Theorie des Ausdrucks gelten, der man von dieser Voraussetzung aus zumindest den Willen zum Neuen zuzubilligen hat. Vorher soll es dementsprechend die „spontane Erlebnis- und Vorstellungskraft“ „tatsächlich“ nicht gegeben haben; die „Erlebnissfähigkeit“ sei erst um 1770 „in organischem Entwicklungsprozeß erstarkt“ (und habe sich dann der „gefühlshaften Ausdruckselemente“ jener Sprache bedienen können, die bereits vorher, nämlich durch die Vermittlung über das rhetorische, reflektierte Als-Ob der Wiedergabe bloß fingierter Gefühle, ausgebildet war, bei den Schweizern und dann bei Klopstock)⁷⁰. Mit gleicher Selbstverständlichkeit wird jedoch heute auch das Gegenteil behauptet: Erlebnis sei für Barocklyrik überhaupt keine Kategorie (weder vorhanden noch fehlend), „was selbstverständlich nicht heißen muß, die Menschen dieser Zeit seien etwa weniger erlebnisfähig gewesen“⁷¹.

„Selbstverständlich“ *nicht*? Oder „tatsächlich“ *doch*? Statik oder Wandel bzw. Entwicklung? Geschichte des Menschen oder nicht? Eine Glaubensfrage? (Eine Glaubensfrage wie die korrelierte: ob das Phänomen der Erlebnislyrik nur ein kurzes Leben gehabt habe, nur eine goethezeitliche „Episode“ gewesen sei *oder* aber bis heute „nicht mehr rückgängig zu machen“ sei⁷², so daß Trakl und selbst noch Celan Erlebnislyriker wären?)

Der Germanist kann feststellen, daß die Theorie und die Praxis (Ausdruckspoetik und Erlebnislyrik) *vor* einem bestimmten Zeitpunkt phänomenal nicht faßbar sind. Wenn sie aber von einem bestimmten Zeitpunkt an faßbar werden und für einen bestimmten Zeitraum sogar zur Signatur der Zeit gehören, *was* ist dann das *Neue*? Ist es das Erleben (die „Erlebnissfähigkeit“) oder der Ausdruck von Erleben (bzw. was die Theorie angeht: der Wille zum Ausdruck)? Es ist der Ausdruck natürlich, *mehr* können wir den Texten nicht entnehmen. Aber von (anthropologischem) Interesse ist dieses Ausdrücken (als Gegenvorstellung zum Nachahmen) doch nur wegen des Mutes, den das Ich erst jetzt hat, sich so zu geben, *sich auszudrücken*. Und: ist das Ich nicht allein schon dadurch, durch diesen Akt des Selbstvertrauens, ein anderes geworden, ein anderes als das Türsteher-Ich oder Kreatur-Ich des Nachahmers der Natur? Das „Revolutionierende“ ist das Sich-Ausdrücken selbst schon, das Medium ist die Botschaft, nämlich die Botschaft von einem Ich, das jedenfalls insofern ein neues ist, als es diesen Mut hat zu sich selbst, zu einem derartigen Wichtignehmen seines (neuen oder alten) Erlebens. Und schließlich: gleichgültig, was das Ich vorher „selbstverständlich“ schon gewesen sein mag oder „tatsächlich“ nicht gewesen sein mag (der Germanist täte gut, Spekulation als solche zu bezeichnen): spricht sich in dem neuen, polemisch gegen das Nachahmen gerichteten Sich-Ausdrücken, im präzedenzlosen Mut dazu, zu sich selbst, nicht zugleich auch eine Antwort auf unsere Leitfrage aus – die Zuversicht nämlich auf die Veränderbarkeit des Ich, auf die Geschichtsfähigkeit des Menschen und vielleicht auf seine Zukunft?

⁷⁰ Schneider, 109.

⁷¹ Segebrecht, 64.

⁷² Reed, 63. Anders z. B. Walther Killy, Elemente der Lyrik (München 1972) 2–3; vgl. den Bericht bei Segebrecht, 23–24 und 55–59 (zu Gadamer).