

Die zweite Wirklichkeit

Studien zum Roman des achtzehnten
Jahrhunderts

Lieselotte E. Kurth

Die zweite Wirklichkeit



COLLEGE OF ARTS AND SCIENCES

Germanic and Slavic Languages and Literatures

From 1949 to 2004, UNC Press and the UNC Department of Germanic & Slavic Languages and Literatures published the UNC Studies in the Germanic Languages and Literatures series. Monographs, anthologies, and critical editions in the series covered an array of topics including medieval and modern literature, theater, linguistics, philology, onomastics, and the history of ideas. Through the generous support of the National Endowment for the Humanities and the Andrew W. Mellon Foundation, books in the series have been reissued in new paperback and open access digital editions. For a complete list of books visit www.uncpress.org.

Die zweite Wirklichkeit

Studien zum Roman des achtzehnten
Jahrhunderts

LIESELOTTE E. KURTH

UNC Studies in the Germanic Languages and Literatures
Number 62

Copyright © 1969

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-ND license. To view a copy of the license, visit <http://creativecommons.org/licenses>.

Suggested citation: Kurth, Lieselotte. *Die zweite Wirklichkeit: Studien zum Roman des achtzehnten Jahrhunderts*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969. DOI: https://doi.org/10.5149/9781469657769_Kurth

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Names: Kurth, Lieselotte E.

Title: Die zweite Wirklichkeit : Studien zum Roman des achtzehnten Jahrhunderts / by Lieselotte E. Kurth.

Other titles: University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures ; no. 62.

Description: Chapel Hill : University of North Carolina Press, [1969]

Series: University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures. | Includes bibliographical references.

Identifiers: lcn 75631549 | ISBN 978-1-4696-5775-2 (pbk: alk. paper) | ISBN 978-1-4696-5776-9 (ebook)

Subjects: German fiction — 18th century — History and criticism. | Fiction — 18th century — History and criticism.

Classification: LCC PT759 .K8

Inhalt

VORWORT	1
ERSTER TEIL - Der Roman und die Gesellschaft	5
1 Einleitung	7
2 Kritik und Theorie des Romans im frühen achtzehnten Jahrhundert.	10
3 Die Wochenschriften und der Roman	26
4 Der französische Roman	36
5 Der englische Roman	50
6 Kritik und Theorie des Romans in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts.	65
7 Der Roman in Schrifttum und Dichtung	97
ZWEITER TEIL - Die Literatur in der fiktiven Welt des Romans	115
8 Wilhelm Ehrenfried Neugebauer, <i>Der teutsche Don Quichotte</i>	117
9 Johann Karl August Musäus, <i>Grandison der Zweite</i>	129
10 Christoph Martin Wieland, <i>Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder Die Abenteurer des Don Sylvio von Rosalva</i>	141
11 Johann Pezzl, <i>Ulrich von Unkenbach und seine Steckenpferde</i>	158
12 Johann Wolfgang Goethe, <i>Die Leiden des jungen Werthers</i>	169
13 Karl Philipp Moritz, <i>Anton Reiser</i>	184
14 Johann Wolfgang Goethe, <i>Wilhelm Meisters Lehrjahre</i>	204
AUSBLICK	233
ANMERKUNGEN	249
LITERATURVERZEICHNIS	259
REGISTER	267

Friedel und Otto Eberspächer
gewidmet

Vorwort

Die Rolle der Literatur in der Phantasie des einzelnen Menschen sowie die Bedeutung des Schrifttums für die Gesellschaft sind scheinbar höchst aktuelle Problemkomplexe, mit denen sich Literaturkritiker, Psychologen und Soziologen besonders in jüngster Zeit befaßt haben. Die Phänomene und die beträchtliche Aufmerksamkeit, die man ihnen schenkt, sind allerdings nicht grundsätzlich neu. Wechselwirkungen zwischen Literatur und Leben hat es schon immer gegeben; im achtzehnten Jahrhundert jedoch waren solche Beziehungen weit umfassender und den Zeitgenossen viel vertrauter als in irgendeiner anderen Epoche.

Damals war die Literatur, insbesondere der Roman, eine bedeutsame Komponente der empirischen Wirklichkeit. Sie diente der Zerstreuung des einzelnen oder der Unterhaltung eines geselligen Kreises; sie vermittelte Belehrung, erweiterte den begrenzten Erfahrungsbereich des Lesers und war ein Beziehungssystem, auf das man für alle möglichen Zwecke zu verweisen pflegte. Die Gestalten der Dichtung dienten vornehmlich jungen Menschen als nachahmenswerte Vorbilder, und jugendliche Leser neigten bisweilen dazu, unter dem Einfluß des Schrifttums als ihre individuelle Daseinsform eine zweite Wirklichkeit zu konstruieren, das heißt, eine Welt ihrer Phantasie zu schaffen, in der ideale Werte und dichterische Züge erfindungsreich auf die empirische Wirklichkeit übertragen wurden. Das Schrifttum des achtzehnten Jahr-

hunderts ist überaus reich an bisher teilweise noch unbekanntem Zeugnissen, die Einsicht in diesen umfassenden Problemkomplex gewähren; immer wieder spiegelt sich Literatur in Literatur.

Die vielfältigen Wirkungsfähigkeiten des Romans veranlaßten damals manchen Kritiker, sich intensiv mit den teilweise neuartigen Fragen der Romanliteratur zu beschäftigen. Dabei kam es zu einer grundlegenden Auseinandersetzung mit dem pseudo-historischen Roman des siebzehnten Jahrhunderts und dem zeitgenössischen galanten Roman. Kritische Stellungnahme und wegweisende Forderungen wollten vor allem möglichst getreue Darstellungen der Wirklichkeit anregen und eine Romanart fördern, die mannigfaltige Aufgaben zu erfüllen hatte und den Leser positiv beeinflussen sollte.

Im ersten Teil der vorliegenden Untersuchung gilt es, die Aufnahme des Romans im achtzehnten Jahrhundert zu skizzieren. Insbesondere werden die Beiträge solcher Kritiker erfaßt, die das psychologische Phänomen der Schaffung einer zweiten Wirklichkeit durch leicht beeinflufßbare Leser erkannten und deshalb von den Romanschriftstellern verlangten, diese Erscheinung bei der Abfassung ihrer Werke zu bedenken. Es werden ebenfalls solche Aussagen wiedergegeben, in denen der Wert des Romans für die Gesellschaft geklärt werden sollte. Viele der Quellen kritischer Bemerkungen sind der Literaturwissenschaft bisher vollständig verborgen geblieben oder sind deshalb übersehen worden, weil man Beiträge zu Fragen des Romans in bestimmten Schriften nicht vermutete. Romankritik und Romantheorie spielten damals keineswegs—wie man es noch bis vor kurzem glaubte—lediglich eine „unterirdische Rolle.“ Im Gegenteil ist das verfügbare Material so vielfältig, daß in dieser Arbeit bei weitem nicht alle Einzelaussagen erfaßt werden konnten. Im siebten Kapitel des ersten Teils, das bereits auf den zweiten Teil vorausdeutet, werden Schriften persönlicher Natur behandelt, in denen sich ein besonders enges Verhältnis des Verfassers zur Literatur widerspiegelt, und es werden einige Werke der lyrischen und dramatischen Dichtung untersucht, die Züge der Romanliteratur als dichterische Motive verwerten, den Einfluß des Romans auf die Leser

nachzeichnen oder die Übertragung literarischer Konfigurationen auf das Leben durch Gestalten der Dichtung darstellen.

Die Aufgabe des zweiten Teils ist die Untersuchung und Analyse von sieben Romanen, in denen die Dichtung oder das Schrifttum wesentlicher Bestandteil der künstlerisch dargestellten Wirklichkeit ist und in denen der Einfluß der Literatur auf Gestalten der fiktiven Welt bedeutsames Thema oder bestimmendes Motiv ist. Es wurden hierzu vier komisch-satirische Romane ausgewählt, deren Hauptfiguren sich, von der Literatur angeregt, eine zweite Wirklichkeit schaffen, und drei ernste Romane, deren Gestalten zumindest zeitweilig einer intensiven Einwirkung der Literatur ausgesetzt sind. Daß zwei Romane Goethes, *Die Leiden des jungen Werthers* und *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in dieser Tradition gesehen werden dürfen, ist eins der überraschendsten Ergebnisse der Untersuchung. Schrifttum und Dichtung haben—wie das im einzelnen nachgewiesen wird—offensichtlich tiefer und weit vielfältiger auf die Helden Werther und Meister gewirkt, als das bisher erkannt wurde.

In beiden Teilen dieser Studie schien die Beibehaltung ursprünglicher Formulierungen aus verschiedenen Gründen wiederholt notwendig. Es ging den meisten Kritikern damals nicht um die Einordnung des Romans in die Poetik oder um die philosophische Interpretation einer anerkannten Literaturgattung; es ging vielmehr um die praktische Bewertung einer lebensnahen und von den Aesthetikern vernachlässigten Literaturart. Die mitunter naiv-suchenden, gelegentlich urwüchsigen, vielfach jedoch geistreichen sprachlichen Wendungen geben Aufschluß über das Neuartige der Polemik und die Intensität des Interesses an der Romanliteratur. Der oft lebhafte und heiter-ironische Ton wäre verlorengegangen, hätte man alle Aussagen ins heutige kritische Vokabular gekleidet. Bei der Behandlung der Romane schien es ebenfalls ratsam, ungewöhnliche sprachliche Wendungen zu zitieren; die ausdrucksvollen stilistischen Eigenheiten der Erzähler, insbesondere ihre ironisch-satirischen Formulierungen, sind künstlerische Mittel der Darstellung, die es gelegentlich zu erhalten galt. Den Figuren der Romane bedeutete die Literatur

nicht nur gedankliches, sondern auch sprachliches Vorbild; ihre eigene Ausdrucksweise stand oft unter dem Einfluß der Dichtung, und die von ihnen übernommenen literarischen Formulierungen dienten der Kennzeichnung ihrer Persönlichkeit; Umformulierungen hätten hier die Einbuße charakteristischer Züge zur Folge gehabt.

Die Entdeckung der umfassenden Bedeutung der literarischen Konstante im achtzehnten Jahrhundert führte zu der Frage nach den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Leben in den späteren Epochen. Die skizzenhafte Übersicht am Schluß der Untersuchung ist als eine vorläufige Antwort gedacht. Sie läßt erkennen, daß auch die Epiker des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts mit den entsprechenden Phänomenen vertraut waren und daß die Erscheinung in der erzählenden Literatur ebenfalls in späteren Jahren—wenn auch in bescheidenerem Maße—dargestellt wurde.

Es ist mir eine angenehme Pflicht, an dieser Stelle denjenigen zu danken, die die vorliegende Arbeit wesentlich gefördert haben. Mein besonderer Dank ergeht an Herrn Professor Harold Jantz; sein Vorbild ermutigte mich, Goethes Romane unter neuen Gesichtspunkten zu betrachten; großzügig stellte er seine umfangreiche Bibliothek zu meiner Verfügung und ermöglichte die Untersuchung vieler andernorts nicht vorhandener theoretischer Schriften und Romane; seine persönliche Anteilnahme und sein verständnisvoller Rat brachten mir mannigfachen Gewinn. Herrn Professor William H. McClain möchte ich für das Interesse danken, das er dieser Arbeit entgegenbrachte, und für so manche klärenden Gespräche, die zu besseren Einsichten und tieferem Verständnis für verwandte Fragen führten. Herrn Professor Petrus W. Tax schulde ich Dank für seine stete Bereitwilligkeit, über Fachprobleme zu sprechen, für die Sorgfalt, mit der er das Manuskript gelesen hat, und für seine wertvollen Ratschläge zur Verbesserung der Monographie. Herrn John Rutledge danke ich für seine umsichtige Hilfe bei den technischen Vorarbeiten und seinen praktischen Beistand bei der Fertigstellung des Manuskripts.

Erster Teil - Roman und Gesellschaft

Der Punkt, wo die Litteratur das
gesellige Leben am unmittelbarsten
berührt, ist der Roman.

August Wilhelm Schlegel
Athenaeum 1798

1

Einleitung

Der Roman des achtzehnten Jahrhunderts ist eine Erscheinung, deren Bedeutung leicht unterschätzt werden kann, wenn ausschließlich Kriterien der Ästhetik gelten sollen oder lediglich moderne Werte inhaltlicher und gestaltlicher Art anerkannt werden dürfen. Die Geschichte seiner Theorie und Kritik wird dann lückenhaft bleiben, wenn sie sich nur auf Aussagen der führenden zeitgenössischen Theoretiker und ihre Poetiken stützt. Wer mit der historischen Rolle und der tatsächlichen Situation des Romans bekannt werden möchte, muß weitere und zum Teil anders formulierte Fragen stellen.

Bei der sorgfältigen Betrachtung des gesamten Gebietes zeigte es sich, daß damals vielfältige Wechselbeziehungen zwischen den fiktiven Welten des Romans und der empirischen Wirklichkeit bestanden. Die soziologische Bedeutsamkeit der Romanliteratur und ihre psychologische Einwirkung auf den einzelnen wurden von den meisten zeitgenössischen Kritikern erkannt; in ihren theoretischen Forderungen, die einen anscheinend unvermeidlichen Einfluß der Literatur auf den Leser in eine bestimmte Richtung lenken sollten, wurden diese Züge weitgehend berücksichtigt.

Fast jeder bekannte Zeitgenosse von Leibniz bis Goethe hat sich oft ausführlich, zumindest jedoch gelegentlich, zu den Problemen der Romanliteratur geäußert. Kritische Bemerkungen über den Roman können in beinahe allen literarischen Formen entdeckt werden, in Epigrammen und Gedichten, in

Dramen und Totengesprächen, in Essays und Aufsätzen der Wochen- und Monatsschriften; sie werden in jeder Art der schriftlichen Kommunikation gemacht, in poetischen Episteln und Briefen, in Tagebüchern, Autobiographien und Lebensbeschreibungen.

Auch der Roman selbst ist beredter Vermittler kritischer Ansichten über diese Literaturart. Im Vorwort manch eines Romans erläutert der Verfasser sein eigenes Werk, berichtet über Veranlassung, eventuelle Quellen oder Vorbilder; hier rechtfertigt er sein Buch, erklärt die Aufgaben, die er sich gestellt hat, und weist auf den Zweck seines Romans hin. In einer Einleitung vertritt der Autor mitunter seine theoretische Haltung und nimmt zur Gattung im allgemeinen Stellung; dort gibt er oft sein Urteil über zeitgenössische Schriftsteller und verbindet damit eine Polemik gegen Romane anderer Art. Erzählliteratur und Dramen dieser Zeit enthalten bisweilen fiktive Literaturgespräche, in denen die Auffassung des Autors wiedergegeben wird, sei es, daß eine ernstzunehmende Gestalt deutlich die Ansichten des Verfassers vertritt, sei es, daß eine komische Figur in ironischer Umkehr der Werte gerade solche Züge verteidigt, die der Verfasser offensichtlich verurteilen möchte. Auch die Übersetzer fremdsprachiger Romane beschränken sich nicht auf kurze Bemerkungen über das ausländische Werk, sondern äußern sich oft zu allgemeinen und bedeutsamen Problemen der Romanliteratur.

In ihren Einzelforderungen wurden die Kritiker vielfach von der Erkenntnis geleitet, daß junge Menschen geneigt sind, die fiktive Welt eines Romans als getreues Abbild der wirklichen Welt aufzufassen und einzelne Züge, etwa Haltung und Benehmen des Helden, nachzuahmen. Wenn nun der Leser seine eigene Lebensart der Literatur nachbildet, dann, so glaubte man, seien Dichter und Schriftsteller verpflichtet, die Wirkung ihrer Werke zu bedenken und einen positiven Einfluß anzustreben. Theoretische Beiträge, in denen die Aufgaben des Dichters oder die Funktion eines Romans zur Sprache kommen, verweisen oft auf die *Ars Poetica* des Quintus Horatius Flaccus. Ziel der Dichtung sei es, so hatte der Römer gelehrt, freudig zu stimmen und nützlich zu wirken

oder praktische Lehre mit heiterem Vortrag zu einen. Die entsprechenden horazischen Begriffe, *dulce* und *utile*, *prodesse* und *delectare*, sind jedoch schon immer so vielfältig deutbar gewesen, daß es Theoretikern und Schriftstellern stets notwendig erschien, ihre eigenen Definitionen zu geben, oder zum Teil unabhängig von Horaz die ganz bestimmte Beschaffenheit des angestrebten Nutzens zu erklären und die Art der beabsichtigten Ergötzung zu erläutern.

Zu den Wirkungskriterien der Aufklärung gesellten sich verwandte künstlerische Richtlinien. Fragen zur Funktion eines Romans oder eines bestimmten Zuges, etwa der üblichen eingeschobenen Icherzählungen, führten zur Behandlung von Strukturproblemen. Die Absicht eines Schriftstellers, durch sein Werk die Lebenserfahrung seiner Leser zu erweitern oder zu vertiefen, verlangte von ihm und seinen Kritikern, daß sie sich mit der künstlerischen Frage der Darstellung zeitgenössischer oder historischer Wirklichkeit befaßten. Die Aufgabe eines Schriftstellers, den Leser mit nachahmenswerten menschlichen Vorbildern bekannt zu machen, veranlaßte manchen Dichter, sich mit philosophischen Fragen nach Wesen und Werten des Menschen zu beschäftigen und zumindest ein bescheidenes Wissen auf dem Gebiet der Psychologie, insbesondere der „Erfahrungsseelenkunde“, zu erwerben. Die so gewonnenen Erkenntnisse wurden in theoretischen Beiträgen erörtert und beeinflussten die dichterische Gestaltung der Figuren. Die belehrende Funktion eines Romans erlaubte es dem Schriftsteller, persönliche Betrachtungen oder theoretische Abhandlungen in den epischen Teil des Textes einzufügen. Überlegungen und Bemerkungen zum statthaften Ausmaß solch subjektiver Kommentare und Reflexionen regten zu ernstem Nachdenken über die Technik und die Art des Erzählens sowie die Rolle des Erzählers an. Diese und ähnliche Erwägungen führten schon im achtzehnten Jahrhundert zu lebhaften und heute höchst aktuell anmutenden Kontroversen; sie hatten bedeutende Neuerungen zur Folge, welche die Entwicklung der erzählenden Prosa zum modernen Roman wesentlich förderten.

2

Kritik und Theorie des Romans im frühen achtzehnten Jahrhundert

In der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts lassen die Aussagen über den Roman drei Stadien der Kritik und Theorie erkennen, die sich zeitlich überschneiden. Das erste Stadium ist im wesentlichen eine Neubewertung der überlieferten Werke erzählender Prosa, insbesondere eine Auseinandersetzung mit dem pseudo-historischen Roman des siebzehnten Jahrhunderts; dieser Wertbestimmung der traditionellen Literatur schließt sich die kritische Beurteilung der zeitgenössischen hauptsächlich galanten Romane an. Das dritte Stadium ist durch die vielfältigen Anregungen aus Frankreich und England gekennzeichnet; denn in der Aufgeschlossenheit den dichterischen Leistungen des Auslands gegenüber beschäftigte man sich schon bald nach ihrem Erscheinen mit Romanen und kritischen Schriften aus beiden Ländern.

Das einflußreichste historisch-theoretische Werk, das auch deutschen Kritikern bis ins achtzehnte Jahrhundert als zuverlässige Quelle für relevante Kommentare zum Roman dienen sollte, war ein *Traité de l'origine des romans* von Pierre Daniel Huet, der 1670 in Frankreich erschienen war und 1682 von Eduard Happel ins Deutsche übersetzt wurde. Huets Definition des Romans als „abenteuerliche Liebesgeschichte“ sollte sich lange in den Beiträgen zur europäischen Romanikritik erhalten, gelegentlich sogar durch die einschränkende Bedeutung der Bezeichnung Mißverständnisse verursachen. In Anlehnung an Aristoteles legte Huet die Grundlage für

einen langdauernden Meinungsstreit über bedeutsame Unterschiede zwischen Historiographie und Romanliteratur und ihre jeweiligen Vorzüge und Nachteile; er stellte die Frage nach der Rolle des Wunderbaren in der erzählenden Literatur und schaffte die Basis für die Wahrscheinlichkeitsforderungen späterer Generationen. Auch für Huet galten die Prinzipien des Horaz, und er unterstützte die Forderung, daß die Romane der Belehrung und dem Vergnügen des Lesers zu dienen hätten. Gute Romane seien „stumme Hofmeister“, und nichts sei besser geeignet, einen jungen Menschen auf das Dasein in dieser Welt vorzubereiten, als die Lektüre der besten Werke dieser Erzählliteratur. Der beabsichtigte Unterricht müsse jedoch in ein gefälliges Gewand gekleidet werden, so daß der Dichter durch das Reizvolle und Anmutige der Darstellung den wahren Zweck des Romans verbergen könne.¹

Zur gleichen Zeit, als Huets *Traitté* erschien, wurde Boileaus Dialog *des Héros de romans* in Europa bekannt. In dieser satirischen Schrift kritisierte Boileau zeitgenössische Werke, insbesondere die negativen Züge der Romane der Madeleine de Scudéry. Wie in den vergleichbaren Parodien und Satiren seiner Vorgänger Sorel und Furetière, so richtete sich das Urteil Boileaus gegen die Überbewertung der Liebe als leitendes Prinzip in der fiktiven Welt, gegen die künstlerisch minderwertige und unnatürliche Darstellung der Menschen und gegen die äußerst unwahrscheinlichen Verwicklungen und Situationen dieser Romane. Gewarnt wurde schon zu dieser Zeit vor dem möglichen negativen Einfluß solcher Darstellungen auf junge Menschen, die diese fiktive Welt als getreues Abbild der Wirklichkeit betrachteten und gewisse Züge gutgläubig nachzuahmen versuchten. Die gegensätzlichen Urteile Huets und Boileaus repräsentieren in ihrer Haltung den Romanen des siebzehnten Jahrhunderts gegenüber die widerspruchsvollen Ansichten der folgenden Jahrzehnte.

Die deutsche Romankritik des achtzehnten Jahrhunderts beginnt mit ähnlichen sich widersprechenden Urteilen. Im Jahre 1698 veröffentlichte der Züricher Geistliche und Literat Gotthard Heidegger eine über zweihundert Seiten lange Streitschrift, *Mythoscopia Romantica: oder Discours Von den*

so benannten Romans, in der solche „Hirten=Helden=oder Stats=Geschichten“ verurteilt werden, die hauptsächlich von der Liebe und der „Buhlerey“ handeln.² Sprachliche Eigenheiten dieser Romane, die „schulerische / weibische Alamoderey der Worten und *Styli*, ...halbzauberisch lautende Redens=Arten [und] abentheurliche neue Wörter“, verurteilte Heidegger im Vorbericht, und den künstlerischen Aufbau der Romane achtete er gering; die Regel, daß die Erzählung *medias in res* führe, erschien ihm sonderbar, und die lockere Struktur tadelte er: „Da gibet es vil *Episodia*, oder Zwischen=spiele. Die in einander stecken wie die *Tunicae* einer Zwibel / oder die *Ptolemaischen Sphaerae*, oder die Pfefferhäusel eines Marck=Schreyers / oder die Räder in einem Uhrwerck / biß endlich eins die Zeiger=stangen / oder das Schlagwerck erwischt.“ (59)

Offensichtlich ging es Heidegger jedoch weniger um eine umfassende Kritik an Stil und Form der Erzählliteratur. Vielmehr erregte der mögliche schädliche Einfluß des Dargestellten auf junge Leser, denen Romane viel zu früh in die Hände gegeben würden, seine Besorgnis: „Denn die *Romans* setzen das Gemüth mit ihren gemachten *Revolutionen* / freyen Vorstellungen / feurigen Außdruckungen / und andren bunden Händeln in Sehnen / Unruh / Lüsternheit und Brunst / nehmen den Kopff gantz als in Arrest / setzen den Menschen in ein Schwitzbad der *Passionen* / verderben folgens auch die Gesundheit / machen *Melancholicos* und Duckmäuser / ... und endlich an statt Wissenschaft beyzubringen scharren sie etwas zusammen / das schlimmer ist als jede Ohnwissenheit.“ (71) Es beunruhigte den Geistlichen Heidegger, daß Menschen sich mit dem „Lugen-Kram“ der Romane die Zeit im wahrsten Sinne des Wortes vertrieben. Manchem, so beanstandete er, „ermanglet nicht an einem Wand=gestell voller *Romans*, aber wol an Bibel und Bettbuch.“ (13) Heideggers Urteil war keineswegs als objektive Bewertung der Romanliteratur gedacht. Er stand den streng gesinnten protestantischen Kreisen der Schweiz nahe, die um die Jahrhundertwende auch die Bühne bekämpften. Wie diese das Publikum vom Theater zur Kirche zurückbringen wollten, so hoffte Heidegger, die

Leser vom Roman zur Bibel und zum Erbauungsbuch zurückführen zu können.

Die Streitschrift Heideggers blieb nicht unbeachtet; sie wurde im Dezember 1700 von keinem Geringeren als Gottfried Wilhelm Leibniz besprochen. Heidegger hatte Leibniz von der Nutzlosigkeit aller Romane nicht überzeugen können. Im Gegenteil, so meinte Leibniz, könnten in erdichteten Beschreibungen und Erzählungen „schöne Ideen“ aufgenommen und vorbildliche Institutionen, etwa „eine erwünschte Regierung“, dargestellt werden, deren Übernahme und Nachahmung zur Vervollkommnung des Menschen und der Gesellschaft beitragen würden. Romane ganz ohne Ausnahme zu verwerfen, so wie das Heidegger in seinem Übereifer getan hatte, sei weder ratsam noch gerecht. Nützliche und unterhaltsame Romane dürften solchen Leuten empfohlen werden, die mit der Lektüre nicht ihre Zeit vergeudeten, sondern Gewinn daraus schöpften. Als wertvolle Literatur empfahl Leibniz etwa die *Argenis*, den Staatsroman des Engländers John Barclay, und die *Aramena* oder die *Octavia*, die pseudo-historischen Romane des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig. In deutlichem Gegensatz zu Heidegger, der die Romane der Madeleine de Scudéry verurteilt hatte, lobte Leibniz die Schriften der Französin. Mit Recht, so glaubte er, wären andernorts ihre Werke wohlwollend aufgenommen worden, denn in ihren Romanen sei „Nutzen mit Süßigkeit“ vorbildlich vermischt, und man könne nur wünschen, „daß alle nützliche Wissenschaften... in solches Gold eingefasset wären.“³

Im Gegensatz zu Heidegger bewertete Leibniz die charakteristische Struktur des pseudo-historischen Romans positiv. In seinem Briefwechsel mit Anton Ulrich von Braunschweig (1713) sprach er sogar den Wunsch aus, daß ein umfangreicher Roman des Herzogs noch um „allerley *inventiones*“ bereichert werden möge. Leibniz betrachtete es als eine ernstzunehmende Pflicht des Schriftstellers, den scheinbar regellosen Lauf der Welt wirklichkeitsnah im Roman darzustellen, die Wirksamkeit der prästabilierten Harmonie nachzuzeichnen und am Ende der gütigen Providenz im Geiste der Theodizee den Sieg

zuzusprechen. Ähnlich wie der Schöpfer des Universums hätte der „Roman-Macher“ die künstlerische Aufgabe, „alles in verwirrung fallen zu laßen, und dann unverhofft herauß zu wickeln.“ Niemand, so glaubte Leibniz, „ahmet unsern Herrn beßer nach als ein Erfinder von einem schönen Roman.“⁴

Die positive Einstellung zu überlieferten Romanen wurde Anfang des Jahrhunderts von dem Theoretiker Magnus Daniel Omeis geteilt. In seiner Poetik, *Gründliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dicht-Kunst* (1704), stellte er den Roman den Heldengedichten gleich und sah den einzigen Unterschied eigentlich nur darin, daß Romane in „ungebundener Rede verfertigt werden.“ Für Struktur und Erzähltechnik schrieb Omeis Regeln vor, durch die er, ganz wie Leibniz, typische Züge des Romans der Vergangenheit als vorbildlich anerkannte. Er befürwortete den episodischen Aufbau und die lockere Form des Romans: „Die Geschichte an sich selbstn wird / so viel möglich / verwickelt / also / daß immer eine neue Begebniß aus der andern erwachse; und der völlige Ausgang muß / unter großem Verlangen des Lesers / biß auf die Letzte gesparet werden.“⁵ Die Unterbrechung der epischen Erzählung durch Einfügung belehrender Teile betrachtete er als eine positive Eigenschaft des Romans; der Dichter darf „allerhand Neben=Gedichte und Erweiterungen / als zierliche Personen= Ort= und Zeit=Beschreibungen / lange Unterredungen / *Sermocinationes*, erbauliche Lehr= und Lob=Sprüche / schickliche Gleichniße / Schlachten / *Ludos Circenses & Comicos*, annehmliche *Carmina*, Liebes= und andere Briefe / mit einrucken.“ (218) Solche Ergänzungen sollten der erzählenden Prosa die Erfüllung erzieherischer Aufgaben ermöglichen; Romane, die „einen löblichen Endzweck und schöne Kunst= und Tugend=Regeln in sich halten / können bei dem behutsamen Leser nicht geringen Nutzen und Gemütes=Belustigungen erwecken“, vor allem wenn der Dichter darauf bedacht ist, in seinem Leser—nach den Richtlinien des Aristoteles—den seelischen Vorgang der Katharsis zu bewirken, etwa Furcht und Mitleid zu erwecken, aber auch Freude und Hoffnung zu erzeugen. Unter den Romanschriftstellern des siebzehnten Jahrhunderts verdiente, so urteilte

Omeis, das höchste Lob Lohenstein, der „dem aufmerksamen Leser nicht allein wegen der zierlichen Red=Arten und tief-sinnigen Poësie / sondern auch *ratione Historiae veteris Germanicae*, herrlich nutzen und ihn ergetzen kan.“ Allerdings, so verlangte auch Omeis, sei mit solchen Romanen, die fast „durchgehends in üppig= und unverschämten Liebes=Händeln bestehen / die edle Zeit nicht zu verderben.“ (219)

Johann Christoph Gottsched, der vielumstrittene Theoretiker der Aufklärung, hat sich häufiger und widerspruchsvoller, als allgemein angenommen wird, zu Fragen der Romanliteratur geäußert.⁶ Die meisten seiner Schriften, die über eine Spanne von fünfunddreißig Jahren (1725-1760) erschienen, spiegeln die Entwicklung der Kritik und Theorie des Romans in diesem Zeitraum aufschlußreich wider. Seine labile Haltung, so wie sie in den einzelnen stets veränderten Ausgaben seiner Poetik, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, zum Ausdruck kommt, läßt erkennen, mit welcher Ratlosigkeit und Unsicherheit man den Problemen des Romans mitunter gegenüberstand.

In der ersten Ausgabe, die 1730 erschien, stellte Gottsched den Roman noch neben das Heldengedicht. Entsprechend dieser Gleichstellung galten die Regeln, die er für die epische Fabel der poetischen Werke aufstellte, für beide Dichtungsarten. Die Handlung muß eine wichtige sein, und es sollten nicht nur Einzelpersonen und begrenzte Örtlichkeiten dargestellt werden, sondern ganze Länder und Völker. Die Gestalten der Dichtung sollten die „Ansehnlichsten von der Welt“ sein, vornehmlich Könige, Helden oder „große Staatsleute.“ Wie Leibniz und Omeis, so befürwortete auch Gottsched zu dieser Zeit noch eine lockere Struktur; die Fabel soll lang und weitläufig sein und darf von vielen Zwischenfabeln unterbrochen werden. In seinen Vorschriften für den Nutzen der erzählenden Literatur stützte auch er sich auf die Richtlinien des Aristoteles. Ein vorbildliches Werk der Dichtkunst sollte „das Mittel zwischen einem moralischen Lehrbuch und einer wahrhaftigen Geschichte“ sein, denn eine bloße Sittenlehre sei viel zu trocken und die Historie allein nicht erbaulich genug. Ein dichterisches Werk hingegen verbinde die besten Züge

beider Arten von Schriften; es „ist so erbaulich, als die Moral, und so angenehm, als die Historie“, es „lehret und belustiget, und schicket sich für Gelehrte und Ungelehrte.“ Nur wenige Romane der Vergangenheit waren allerdings, so urteilte Gottsched, von der vorbildlichen Art der Heldengedichte, so etwa nur der griechische Liebesroman des Heliodorus, die Hirtengeschichte des Longus, der satirische Roman Cervantes', der Staatsroman Fénelons und der deutsche pseudo-historische Roman modernerer Prägung, Ziegler-Kliphausens *Asiatische Banise*. Andere Romane, die nicht in ähnlich löblicher Absicht verfaßt worden waren, könnten—so befürchtete Gottsched—einen negativen Einfluß auf den Leser ausüben; sie würden „wollüstige Leser noch üppiger“ machen und „die Unschuldigen... verführen.“⁷

Im ersten Teil der *Dichtkunst* hatte Gottsched zwar die Möglichkeit eines Idealromans erwogen, ordnete jedoch im zweiten Teil seines kritischen Werkes bestimmte Romane wesentlich anders ein. Da zählte er sie zu Ritterbüchern, die den Heldengedichten zwar nahestehen, aber doch eine untergeordnete Stelle einnehmen. Allerdings, so glaubte Gottsched, gibt es auch hier verschiedene Güteklassen, und den ersten Rang verdienten die Romane Buchholtz' und Lohensteins sowie die des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig.

Drei Jahre später, 1733, veröffentlichte Gottsched in den *Beyträgen Zur Critischen Historie Der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit* eine neunzehn Seiten lange Besprechung der *Asiatischen Banise* (274-292). Einleitend nimmt Gottsched wiederum zur Einordnung des Romans Stellung und weist auf die Unterschiede zwischen Roman und Helden-gedicht hin. Er betont aber ausdrücklich, daß er den Roman Zieglers nicht am klassischen Epos messen wird. Die *Asiatische Banise* sei ein Roman, eine Dichtungsart also, die ihre eigenen Regeln habe, und es dürften nur solche Fehler getadelt werden, die gegen diese Regeln verstießen. Zieglers Roman, so glaubte Gottsched, sei weit besser als die „fürchterliche Anzahl läppischer Romanen, wovon alle Buchläden voll sind.“ Das Werk zeichnete sich durch den guten Geschmack des Verfassers, seine „Fertigkeit in unserer Muttersprache, und seinen auf-

geweckten Geist" aus. Insbesondere habe der Autor das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit beachtet, denn der „erste Hauptzweck“ eines Romans sei es, „dem Leser allezeit die Tugend belohnt und die Laster bestraft“ vorzustellen. Die künstlerische Darstellung der Menschen dieses Romans müßte allerdings beanstandet werden. Ziegler hätte die Forderung nicht erfüllt, daß ein Schriftsteller „die Personen nach ihren Umständen recht vorstellt, und ihnen nicht solche Characteres beylegt, welche von der wahren Beschaffenheit der Zeit, in welcher sie sich befinden, abweicht.“ Die Helden sind weder, wie das hätte geschehen sollen, als Asiaten noch als historische Figuren des sechzehnten Jahrhunderts dargestellt. Ihr Verhalten in kritischen Lagen ist psychologisch schlecht motiviert, und ihr leichtfertiges Benehmen in bedenklichen Situationen ist höchst unwahrscheinlich. Auch die Regel, „daß ein Roman keine andere Personen aufführen soll, als die sich für seinen Schauplatz schicken“, hätte Ziegler verletzt. Hier dachte Gottsched an den „nährischen Scandor“, dem er nicht das Recht zugestehen möchte, als Figur eines ernsten Romans aufzutreten, ganz so wie er dem Hanswurst das Recht auf der Bühne zu erscheinen abgesprochen hatte. Die Ausdrucksweise der Romanfiguren, die allzu oft gekünstelt redeten, die schwülstige, mit vielen Fremdwörtern untermischte Sprache des Werkes, den mit Metaphern überladenen Stil und die bisweilen allegorische Erzählweise kritisierte Gottsched ebenfalls. Die Menschen eines Romans sollten „natürlich“ sprechen, und ein Autor müßte „vernünftiges“ und gutes Deutsch schreiben. Es gäbe, so meinte Gottsched, noch manches zu verurteilen, wenn nicht die „Romanen=Freyheit, die an und vor sich selbst von der gesunden Vernunft und von der Nachahmung des natürlichen sehr abweicht, es zu vertheidigen schiene.“ Trotz der Mängel aber sei die *Asiatische Banise* einer der besten deutschen Romane dieser Zeit.

Im Jahre 1751 erschien die vierte Ausgabe der *Critischen Dichtkunst*, die ein neues, zusätzlich geschaffenes *Hauptstück* mit dem Titel „Von milesischen Fabeln, Ritterbüchern und Romanen“ enthält. (505-528) Hatte Gottsched 1730 den Roman noch den Gesetzen des Versepos unterwerfen wollen,

so erkannte er 1751 den Roman als eigene Gattung an und entschloß sich, trotz aller „Romanen-Freyheiten“ fünf Regeln aufzustellen, die dem Leser bei der Beurteilung der Literatur dienlich sein sollten. Eine dieser Regeln gilt der Struktur des Romans. Im Gegensatz zu seinem Vorgänger Heidegger befürwortete Gottsched das poetische Prinzip, eine Erzählung in der Mitte des Geschehens zu beginnen und, wie in den klassischen Epen Homers und Vergils, Vorgeschichten in eingeschobenen Icherzählungen nachzuholen. Ein Roman soll keine chronologisch angeordnete Lebensgeschichte sein, die „von der Wiege bis ins Grab“ reicht, sondern soll sich auf eine Haupthandlung beschränken. Allerdings—und das klingt wie das Zugeständnis desjenigen, der sich selbst nicht im Klaren über die Anzahl der erlaubten eingeschobenen Episoden ist—darf alles, „was dazu gehört“, erzählt werden. Im Unterschied zum Heldengedicht sollten jedoch keine Episoden in den Roman einbezogen werden, die von dem wunderbaren Einfluß der Götter, Geister oder Hexen erzählen, denn sie „verunzieren“ einen Roman, weil sie ihn „unglaublich machen.“ Eine andere Regel Gottscheds bestimmte den Stil eines Romans. Die Schreibart soll nicht schwülstig und hochtrabend sein, eine Eigenart, die Lohenstein und Ziegler fälschlich als poetisch betrachtet hätten. Eine „natürliche Art zu erzählen, die der Vernunft und Wahrheit gemäßer ist“, machte einen viel größeren Eindruck auf den Leser als ein „gefirnißter und gleißender Ausdruck“, der eigentlich nur künstlerische Schwächen eines Schriftstellers verrate. „Je näher die Schreibart in seinem Roman der historischen kömmt, desto schöner ist sie.“⁸ Ein guter Roman, so forderte Gottsched ferner, darf auch den Sitten nicht schaden. Die Liebe könne, nach dem Beispiel des Heliodorus oder dem Exempel des Engländers Richardson, dessen Romane inzwischen viele Leser gefunden hatten, auch als „unschuldige und tugendhafte Neigung“ dargestellt werden. Wie zu erwarten war, verurteilte Gottsched hier—wie auch in den Wochenschriften seines Kreises—vor allem die galanten Romane dieser Zeit.

Die besondere Aufmerksamkeit Gottscheds galt der Wahl der Romanfiguren und der künstlerischen Darstellung der

Menschen. Der Held eines Romans muß nicht unbedingt wie im Epos—so heißt es nun—eine berühmte Gestalt der Geschichte sein. Auch Menschen des Mittelstandes—ein höchst fortschrittliches Zugeständnis—können im Roman dargestellt werden. Trotzdem aber sieht Gottsched einen Vorteil darin, historische Figuren in den Mittelpunkt der erzählten Begebenheiten zu stellen. Der verfügbare Stoff wird dadurch viel reicher, und die Verbindung des romanhaften Geschehens mit tatsächlichen Ereignissen der Vergangenheit gibt dem Roman „einen weit größern Grad der Wahrscheinlichkeit, als wenn man lauter erdichtete Namen nennt.“ Eine solche Wahl erlegt dem Schriftsteller allerdings Pflichten auf. Er muß mit den geschichtlichen Ereignissen sehr gut bekannt sein, soll sie in getreuer Abbildung der historischen Wirklichkeit erzählen und nichts erdichten, „das bekannten Sachen widerspricht.“ Er darf also nicht, wie das in den Romanen des siebzehnten Jahrhunderts geschehen war, das Geschichtliche als Kostüm zur Einkleidung zeitgenössischer Ereignisse benutzen. Bei der Darstellung der Menschen, gleichgültig, ob das nun erdichtete oder historische Figuren sind, müsse der Romanschriftsteller die Regeln der *Ars Poetica* des Horaz, die Gottsched in eigener Übersetzung seiner *Critischen Dichtkunst* vorangestellt hatte, beachten; er soll „sich genau nach den Sitten der Zeiten, der Oerter, des Standes, Geschlechts und Alters einer Person richten.“ Es sei ein künstlerischer Mangel, wenn die Dichter „allen Personen die Sitten ihrer eigenen Zeit, ihres Landes, und ihres Standes geben“, wie das zum Beispiel Lohenstein und Ziegler getan hatten; Lohenstein läßt seine alten Helden „wie belesene Schulmeister reden“, und Zieglers Prinz Balacin ist „ein so hochtrabender Sophist, als ob er aus Christian Schröters Schule entlaufen wäre.“

Auch dem Schweizer Kritiker Johann Jacob Bodmer dienten die pseudo-historischen Romane des siebzehnten Jahrhunderts als Basis für allgemein gültige Einzelbeiträge zur Kritik und Theorie des Romans. In seinem Werk *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde Der Dichter* (1741) bringt Bodmer eine ausführliche Besprechung des Romans *Die Durchleuchtige*

Syrerin Aramena von Anton Ulrich von Braunschweig.⁹ Struktur, Stil und Erzählweise, so glaubt Bodmer, übertreffen die meisten Romane des vergangenen Jahrhunderts an echt künstlerischen Merkmalen. Den episodischen Aufbau, die „Menge und Vielfältigkeit der Umstände,... den Reichthum und die Seltsamkeit der Begegnisse, die wunderbare und doch unbeschwerliche Verwickelung derselben“ betrachtete er als vorbildlich. Im Gegensatz zu Gottscheds vergleichbaren Feststellungen lobte er „die reine und gleiche Schreibart, die durch den Gebrauch der Machtwörter und der eigensten Redensarten angenehm, lebhaft und nachdrücklich wird.“ Den Kunstgriff des Dichters, der „das wenigste in seiner eigenen Person redet, sondern die Leute für sich reden läßt“, erachtete Bodmer einer besonderen Erwähnung wert; er erkannte die Vorteile der Dialogisierung im Gegensatz zu der damals üblichen indirekten Rede in der erzählenden Prosa.

Die Romane Anton Ulrichs waren von einem bedeutenden Kritiker—Bodmer dachte offensichtlich an Leibniz, den er auch an anderer Stelle zitierte—als „Exempel von einer Geschichte aus irgend einer möglichen Welt“ bezeichnet worden. In solchen Romanen sollte „alle erforderliche Wahrscheinlichkeit enthalten“ sein. Dieses damals so problematische Kriterium—man denke an die Literaturfehde zwischen Gottsched und den Schweizern, in der es unter anderem um das Wahrscheinliche und das Wunderbare in der Dichtung ging—wird in dieser Besprechung zur Grundlage erschöpfender Ausführungen. Auch Bodmer behandelte die Frage des wesentlichen Unterschieds zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung. „Gedicht, Fabel, und Roman einestheils, und Historie andertheils, [sind] nicht weiter von einander unterschieden, als daß die letztere mehr Grade der Wahrscheinlichkeit hat, indem sie mehr und bewährtere Zeugen hat, deren Aussage besser zusammenstimmet, und vollständiger ist... Die poetische Wahrheit bleibt allezeit einige Grade unter der historischen; ja sie entfernt sich öfter mit Fleisse von derselben, damit sie sich durch den Schein des Falschen wunderbar mache.“

Historiographie und Romane—so glaubte Bodmer—haben

ähnliche Ziele; sie dienen beide „der Unterweisung des menschlichen Lebens.“ Das Wissen um geschichtliches Geschehen wird es dem einsichtigen Leser ermöglichen, Ereignisse der Gegenwart und ihre vermutlichen Folgen am Vergangenen zu messen, und ein geschickter Romanschriftsteller wird diese Neigung des Publikums bedenken. Er wird allerdings nicht nur wie der Historiker möglichst objektiv berichten, sondern bestrebt sein, solche Ereignisse und Problemlösungen zu erdichten, durch die er seinem Leser Lehren vermitteln kann. Dieses Ziel wird der Dichter dann erreichen, wenn er in seiner Darstellung nicht gegen die Wahrscheinlichkeit verstößt. Mit Bedauern stellte Bodmer fest, daß in den Romanen Anton Ulrichs „gewaltig wider die Wahrscheinlichkeit angestossen wird.“ Die *Aramena* stellte scheinbar historische Ereignisse aus der Zeit vor Christi Geburt dar; Sitten und Weltanschauung aber waren der modernen Umwelt des Verfassers angeglichen. Die resultierende „Ungleichheit... , die sich zwischen der Sprache, den Sitten und Gewohnheiten der angeführten Personen in Entgegenhaltung mit der Sprache und den Gebräuchen der... alten Welt befindet“, tadelt Bodmer. „Anstatt daß wir aus unsern Zeiten und Ländern zu ihnen in ihre längstvergangenen Jahre und Reiche gesetzt werden sollten, werden sie vielmehr zu uns gebracht, und müssen unsre Sprache, Sitten und Gewohnheiten erlernen.“

Wie die meisten Kritiker seiner Zeit ging auch Bodmer näher auf die Fragen der künstlerischen Gestaltung der Figuren ein. Die Darstellung der Menschen in Anton Ulrichs Roman läßt seiner Ansicht nach viel zu wünschen übrig. Der Verfasser könne den Leser zum Beispiel nicht von der Echtheit der Liebe des Helden Marsius überzeugen. Seine Liebe sei wesentlich anders als die „wirkliche Liebe“, die „in der Natur des Menschen“ liegt. Die Interpretation seines Verhaltens führe zu dem vom Dichter kaum erwünschten Urteil, daß der Held gar nicht „wahrhaftig verliebt“ sein kann, denn er will „die Liebe mit der Vernunft zusammenreimen, ...zwo Sachen, welche sich so wenig mit einander vertragen können, als das Fieber und die Gesundheit.“ Auch die psychologische Einheit der Persönlichkeit habe der Verfasser oft verletzt. Gewisse

Figuren begehen Handlungen, die mit der „Hauptsumme des Characters“ nicht übereinstimmen, sondern auf eine einzige absonderliche Eigenschaft zurückgeführt werden können, die nicht zum Gesamtbild einer Romanfigur gehören sollte. Die Natürlichkeit vieler menschlicher Reaktionen und Affekte stellte Bodmer in Frage. Ein jeder Mensch, so glaubte er, „der von einer gewissen Neigung oder Leidenschaft eingenommen ist, sieht die Sachen, die ihm dienen, ... tief und genau ein.“ Diese Veranlagung des Menschen habe Anton Ulrich nicht berücksichtigt. Naive Fehltritte, unlogische Motivierungen, unerklärliche Mißverständnisse und ein unverständlicher Mangel an Einsicht seien unvereinbar mit dem Charakter oder der Intelligenz der dargestellten Menschen. All das führe zu Verwirrungen und Verwicklungen, die den Verlauf der Handlung unnötig komplizierten; solche Mängel könnten vermieden werden, wenn ein Romanschriftsteller es sich zur Aufgabe machte, Ereignisse und Menschen „nach dem Leben“ darzustellen.

In der Wochenschrift *Der Mahler der Sitten* kritisierte Bodmer wiederum—dieses Mal in Form einer Parodie—die Technik der Menschendarstellung in den Romanen des siebzehnten Jahrhunderts. Der Parodie geht ein offenbar fiktives Gespräch voraus. Der „Herr G. H., ...ein geschickter Kopf [und] starcker Feind der elenden Romane“, die er in einem „eigenen Tractat... mit großem Ernst und vieler Gelehrsamkeit angegriffen hat“—zweifelloos ist Gotthard Heidegger hier gemeint—, unterhält sich mit einer „gelehrten Dame“, die, wie er es ausdrückt, „über die zehen Theilen der Römischen Clelia der Scuderi als über Eyern saß / und gantz weidmännisch davon zu reden wuste.“ Wie die meisten ihrer Zeitgenossinnen begeht die Dame den Irrtum, die Darstellungen der pseudo-historischen Romane als historisch getreue Bilder einer längst vergangenen Zeit aufzufassen. In ihrer anachronistischen und grotesken Analyse der Romanfiguren bewundert sie vor allem das „galante“ Benehmen der alten Römer. Heidegger muß die begeisterte Dame jedoch enttäuschen, denn alle diese Menschen sind ja, so erklärt er ihr, trotz ihrer exotischen Namen ehrliche Bürger von Paris. Fast jede Romanfigur sei nämlich

„nach dem Urbild eines Herren oder Dame aus der Gasse, in welcher die Jungf. Scuderi wohnte, abgeschildert worden.“ Wie andere Leserinnen, so ist auch diese Dame unbelehrbar. Sie verabschiedet sich von den beiden Kritikern, die das Gespräch über den Roman weiterführen. Dieser Unterhaltung verdankt Bodmer die Inspiration zu einem parodistischen Gespräch zwischen den Romanhelden Herkules, Valiska und Arminius. Die groteske Verzeichnung der Figuren sollte die Widersprüche in Verhalten und Charakter der Romanfiguren deutlich machen. Die mädchenhafte Erscheinung und der unmännliche Liebesschmerz des Herkules sind unvereinbar mit seinen übermenschlichen Heldentaten; das männliche Benehmen der Valiska, die wie ein Soldat ins Feld zieht, stimmt nicht mit ihrem zarten fraulichen Wesen überein; und die törichte Verliebtheit des Arminius, der in hochtrabenden und absurden Metaphern von seiner Liebe spricht, steht in deutlichem Widerspruch zu dem Charakter des erfolgreichen Kriegers. Solche Figuren gehörten als „Hirngeburten der Roman-Verfasser“ in die „Galerien zu den andern Romantischen Gefangenen.“¹⁰ Wären die Eigenheiten der Darstellung lediglich lächerlich, dann verdienten diese Romane—so darf man folgern—weniger Aufmerksamkeit. Bedenklicher als die künstlerischen Mängel erschien aber auch dem Schweizer Kritiker die Gefahr des negativen Einflusses dieser Art von Literatur auf junge Menschen.

Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts sollten die Fortschritte in der Historiographie—so paradox das auch klingen mag—der Sache des Romans dienlich werden. Bis Ende des siebzehnten Jahrhunderts hatten sich die meisten Historiker bei ihrer zum Teil theologisch, zum Teil staatsrechtlich orientierten Geschichtsschreibung didaktische Aufgaben gestellt, unter denen die Objektivität der Behandlung leiden mußte. Fortschrittliche Historiker aber wußten sich solcher Pflichten zu entledigen. Ein sorgfältiges Quellenstudium und die gewissenhafte Verwendung des Neuentdeckten ermöglichten es den Forschern, Menschen und Ereignisse der Vergangenheit wahrheitsgetreu darzustellen. Ihre Tätigkeit

führte zu der Erkenntnis mancher Mängel in der älteren Geschichtsschreibung, die künftig als irreführend abgelehnt werden sollte.¹¹ Bald allerdings erkannte man, daß die neue Art der Geschichtsschreibung nicht mehr das Wirken einer allwaltenden Gerechtigkeit nachweisen würde; man befürchtete, daß ihre Lektüre harmvoll für den leicht empfänglichen jungen Leser sein könnte, und zwar gerade wegen der wahrheitsgetreuen Darstellung charakterlich zweifelhafter und doch erfolgreicher Menschen, ethisch anfechtbarer und doch vorteilhafter Unternehmungen. Aus all diesen Gründen wurden von manchen Kritikern Romane als Lektüre dringender empfohlen als die neuartigen Geschichtswerke.

Ein bedeutendes Werk, das die Haltung einer Gruppe von Kritikern ausdrückt, erschien 1734 in Amsterdam und wurde bald danach auch in Deutschland bekannt. Es ist die umfangreiche Schrift des Abbé Lenglet-Dufresnoy, die den aufschlußreichen Titel trägt: *De l'Usage des Romans, Où l'on fait voir leur utilité & leurs différents caractères*. Im ersten Kapitel faßt Lenglet-Dufresnoy die wesentlichen Argumente für und gegen den Roman der Vergangenheit zusammen. Das zweite Kapitel enthält seine Vergleiche zwischen Geschichtsschreibung und Roman. Schon in der Überschrift deutet der Verfasser an, daß sein Vorzug dem Roman gilt: „L'imperfection de l'histoire doit faire estimer les Romans.“ Ein großer Nachteil der Geschichtsschreibung—Lenglet-Dufresnoy denkt offensichtlich an die ältere theologische Behandlung geschichtlicher Stoffe—ist die ungetreue, fälschlich in den Mantel der Wahrheit gehüllte Erzählung dessen, was sich in der Vergangenheit ereignet haben soll. Im Gegenteil dazu ist es ein Vorteil des Romans, daß er den Leser nicht durch unberechtigte Wahrheitsansprüche in die Irre führt, sondern ihn durch die unvermeidbare Ungewißheit über den Wahrheitsgehalt des vom Schriftsteller dargestellten und zugegebenermaßen Erdichteten von der An eignung falschen Wissens abhält. Der große Nachteil wahrheitsgetreuer Geschichtsschreibung sei die Darstellung grober Vergehen gegen die guten Sitten, sieht man doch immer wieder üble Tyrannen friedlich in ihren Betten sterben und Herrscher wie Caligula ungestraft Inzest begehen, während ehrenhafte

Könige auf dem Schafott enden. Welche Lehren sollte man, so fragte Lenglet-Dufresnoy empört, aus solchen Schändlichkeiten ziehen? Es wurde seiner Ansicht nach nicht mit Unrecht festgestellt, daß die Geschichte recht eigentlich das Bild der „menschlichen Misere“ sei; der Roman hingegen könnte in den Händen verantwortungsbewußter Schriftsteller sehr leicht das Gemälde menschlicher Sittsamkeit und Weisheit werden.¹²

Die Regeln, die Lenglet-Dufresnoy für den vorbildlichen Roman aufstellt, sind im Grunde genommen Umformulierungen alter Richtlinien. Poetische Gerechtigkeit müsse walten, und vorbildliche Handlungen, in denen menschliche Tugend, Ehre und Redlichkeit zum Ausdruck kommen, sollten dargestellt werden. Er gibt zu, daß es diese positiven Werte im wirklichen Leben in der im Roman möglichen idealen Verbindung nicht gibt. Wesentlicher aber als Wirklichkeitsnähe sei der günstige Eindruck, den die Darstellung des Guten und Tugendhaften auf den Leser mache, und deshalb sei der Roman einer getreuen geschichtlichen Darstellung stets vorzuziehen.

3

Die Wochenschriften und der Roman

Die Rolle des Romans in der Wirklichkeit veranlaßte in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts fast jeden Herausgeber einer Wochenschrift, Probleme der Romanliteratur im allgemeinen zu behandeln und einzelne Werke der erzählenden Prosa im besonderen zu bewerten. Die Einbeziehung dieser Fragen erweiterte das umfassende Programm der moralischen Wochenschriften um höchst aktuelle Themen. In Anlehnung an die englischen Vorbilder hatten sich Herausgeber und Mitarbeiter mannigfaltige Einzelaufgaben gestellt, die alle zur Bildung des Lesers und zur Verfeinerung seiner Sitten beitragen sollten. In ihren Aufsätzen über Tages- und Kunstfragen richteten sich die Verfasser hauptsächlich an den gebildeten Menschen des Mittelstandes. Insbesondere wurden zwei Gruppen angesprochen, die Frauen wohlhabender Bürger, die dank der Hilfe gut geschulten Dienstpersonals in einem geordneten Haushalt keine übermäßig zeitraubenden Pflichten zu erfüllen hatten, und die jugendlichen Söhne und Töchter reicher Kaufleute, deren Leben aus einem ähnlichen Mangel an bestimmten Aufgaben nicht voll ausgefüllt war. Diese Leser wollte man zur sinnvollen Nutzung ihrer freien Stunden anregen und von der gedankenlosen Vergeudung wertvoller Zeit abhalten. Als eine der Lösungen wurde wiederholt die Beschäftigung mit guter Literatur vorgeschlagen. Damals begegnete man jedoch verheirateten Frauen, die einen Teil ihrer Zeit mit Lektüre ausfüllten, mit eigenartigen

Vorurteilen. Es war deshalb notwendig, daß zum Beispiel *Der Patriot*, die Hamburger Wochenschrift, im Januar 1724 ausdrücklich bat: „Sprecht nicht, meine Leser, daß ein Frauenzimmer durch Belesenheit aufgeblasen, lächerlich und unerträglich werde, auch die Kinder-Zucht und Haushaltung darüber versäume.“ Das geschehe vor allem dann nicht, „wenn nur solche Schriften gelesen werden, die zugleich ergetzen und nützen, indem sie auf eine anmuthige Art die herrlichsten Lehren in sich fassen.“¹ Über ungerechte Vorurteile und die intellektuelle Vernachlässigung beklagten sich junge Mädchen, die von den Meinungsforschern der *Vernünftigen Tadlerinnen*, einer moralischen Wochenschrift des Gottsched-Kreises, befragt worden waren. Die Voraussetzungen zum Verständnis für gute Literatur waren in ihrer Jugend nicht geschaffen worden. „Bedenken Sie nur“, so weist ein junges Mädchen auf diese Mängel hin, „wie übel man mit unseren Gemüthskräften umgeht. Man steht in den Gedanken, es sey zu unserem Unterrichte genug, wenn man uns die Buchstaben zusammen setzt, und dieselben, zuweilen schlecht genug, nachmalen lehrt.“² Um die Bildung manch eines Kaufmannssohnes stand es nicht viel besser, allerdings, so bemerkten die Wochenschriften mit Recht, nicht ohne seine eigene oder der Eltern Schuld. Nach unvollkommenem Privatunterricht bemühte sich keiner mehr um die geistige Erziehung des jungen Mannes, dem ein müßiges Leben auf Kosten des Vaters auch besser zusagte als irgendeine anspruchsvolle Tätigkeit.

Die Verbesserung dieser Zustände hofften die Wochenschriften auf zweierlei Weise zu bewirken. Für den ernsthaft Interessierten brachten sie Essays, Briefe und Abhandlungen über Literaturprobleme, Verzeichnisse vorbildlicher Bibliotheken oder auch Besprechungen einzelner Werke. Den unvernünftigen Leser aber, der seine Zeit mit der Lektüre minderwertiger Modeliteratur vergeudete, versuchte man zu verspotten und dadurch zur besseren Einsicht zu führen. Das geschah in Berichten von erfundenen Klubgründungen, in Beschwerden fiktiver Korrespondenten und in der satirischen Darstellung typischer Leser der Modeliteratur. Eine in den Wochenschriften oft erörterte und vielumstrittene Literaturart

war der Roman, der unter ästhetischen, mehr aber noch unter ethischen Gesichtspunkten bewertet wurde. Wie in den zeitgenössischen Poetiken wurde auch hier die Bezeichnung Roman hauptsächlich als einschränkendes Äquivalent für Liebesgeschichte benutzt. Es kam dadurch zu eigenartigen Eingruppierungen solcher Werke, die nicht zur Klasse der Liebesgeschichten gehörten und deshalb, der damaligen Auffassung entsprechend, auch nicht zu Romanen gezählt werden durften. Das geht vor allem aus den Verzeichnissen der Bücher hervor, die für Hausbibliotheken empfohlen wurden. Eine solche Bibliothek sollte Werke „zur Historie und Weltweisheit“ enthalten. Zu dieser Gruppe zählte man zum Beispiel Atlanten, philosophische Schriften und Traktate, aber auch die Satiren Swifts, Cervantes' Roman *Don Quijote* und drei Staatsromane, Fénelons *Telemach*, besonders in der Übersetzung von Benjamin Neukirch, *Die Reisen des Cyrus* von dem Schotten Andrew Michael Ramsay, und *Sethos*, das Werk des Franzosen Jean Terrasson.³

Der Biedermann, eine andere Zeitschrift des Gottsched-Kreises, empfiehlt ähnliche Werke, möchte seine Leser aber auch mit den milesischen Fabeln der Griechen bekannt machen, die in vielen modernen Romanen nachgeahmt wurden. Zur ausführlichen Besprechung, Nacherzählung und Bewertung wählte er die Liebesgeschichte *Daphnis und Chloe*, da in diesem Roman im Gegensatz zum zeitgenössischen galanten Roman ein vorbildliches Liebespaar dargestellt würde und nicht „die geringste Spur lasterhafter Neigungen an ihnen“ zu bemerken sei.⁴

Wo in den Wochenschriften gegen den Roman im allgemeinen argumentiert wird, handelt es sich offensichtlich nicht um die gleiche Art von Erzählliteratur, die heute unter dieser Bezeichnung zusammengefaßt wird. Im wesentlichen bezieht sich die absagende Kritik auf die pseudo-historischen Romane des siebzehnten Jahrhunderts und auf die moderne zeitgenössische Romanart, den galanten Roman, deren bekannteste Verfasser Talander (August Bohse), Menantes (Christian Friedrich Hunold) und Meletaon (Johann Leonhard Rost) waren.

Zu ganz bestimmten Einzelproblemen des Romans nahm der ältere Johann Georg Hamann in seiner Zeitschrift *Die Matrone* (1729) Stellung. Er weiß, daß Romane deswegen verteidigt werden, weil darin „Exempel der belohnten Tugend und der bestrafte[n] Laster auf eine lebendige und anziehende Art“ der unerfahrenen Jugend zur Belehrung vorgestellt werden können. Hamann bezweifelt, daß zu einer solchen Belehrung Romane, d. h. also erdichtete Erzählungen überhaupt, notwendig sind, „da uns doch die wahrhaftige Geschichte an dergleichen Beyspielen keinen Mangel leiden lässet.“ Seine Ausführungen aber lassen erkennen, daß Hamann hier keineswegs an wissenschaftlich begründete Geschichtswerke denkt. Er deutet auf Arten des historischen Romans voraus, die sich erst viel später klar entwickeln sollten. Er skizziert in großen Zügen die zwei weitgehend variierbaren Möglichkeiten der Verwendung geschichtlicher Begebenheiten und der Darstellung historischer Figuren. Entweder könnte man die Großen der Weltgeschichte, zumindest aber geschichtlich belangreiche Menschen, zu Hauptfiguren der erzählenden Prosa wählen; dabei bliebe die wirklichkeitsnahe Ausschmückung und Ergänzung des Bekannten dem Dichter überlassen. Oder man könnte unbedeutendere, vielleicht sogar frei erfundene Figuren als Helden der Erzählung auftreten lassen; auch hier würde oft eine bedeutsame Zeitspanne der Vergangenheit zur erzählten Zeit, und das Schicksal des Helden würde mit bekannten Einzelereignissen der Vergangenheit oder den großen Geschehnissen der Weltgeschichte verwoben. Offensichtlich zieht Hamann die erstere Art des historischen Romans vor. Das wird deutlich in einem Vergleich der Figuren Ziegler-Kliphausens mit denen aus Anton Ulrichs Roman: „... ich würde zehen Banisen, mit aller ihrer Schönheit und Tugend, der Gemahlin des Tyrannen Nero, der eintzigen Octavia, nicht getrauen an die Seite zu stellen.“ Und der Fall der fiktiven Gestalt des Chaumigrem, wie er in Zieglers *Asiatische Banise* dargestellt wird, ist ihm lange nicht so entsetzlich wie der Tod des historischen Nero in Anton Ulrichs Roman. Wie andere Romankritiker, so tadelt auch Hamann die mangelhafte Darstellung der Menschen im Roman. Manche

Verfasser seien „gantz und gar trockne Geister“, oder es fehlte ihnen an Lebenserfahrung und Kenntniss der Welt. Solche Lücken wirkten sich selbstverständlich auf die Schöpfung der Romanfiguren aus: „Ihre Könige werden caracterisieret als trotzigte Dorff=Schultzen. Ihre Helden sind einfältige Schnarcher, oder offenbar Mörder und Todschläger. Ihre Prinzeßinnen sind entweder elende und dumme Mägdgens, oder ausschweifende gemeine Dirnen.“⁵

Es kam oft vor, daß ungebildete, naive oder unkritische Leser die Grenze zwischen verlässlicher Geschichte und dichterischer Erfindung nicht erkannten, sondern alles Dargestellte als getreues Abbild historischer Wirklichkeit betrachteten. Den entsprechenden Lesertyp verspotteten auch *Die Vernünftigen Tadelrinnen* in einem Gespräch der Toten frei nach Lukian. Proserpina und Merkur verhören und verurteilen die Geister verstorbener Frauen. Als der fünfte Geist erscheint, ergibt sich folgendes Gespräch:

Pros. Was hast du Zeitlebens verrichtet?

Der fünfte Geist. Ich habe Bücher gelesen.

Pros. Ha! das wird ein gelehrtes Frauenzimmer seyn. Du wirst also viele Wissenschaft verstanden haben?

Der fünfte Geist. Ich habe gewußt, wer Octavia und Clelia, Cyrus und Argenis, Herkules und Herkuliskus, die getreue Schäferinn Doris, und Aramene, der Pastor Fido und der rasende Roland, die himmlische Banise und der Prinz Telemach, Arminius und Thusnelda, ... gewesen.

Pros. Genug, genug. Das sind lauter Historien, davon ich die wenigsten weiß. Mercur, sind sie dir bekannt?

Merc. Ach es sind lauter Fabeln! die nirgends, als in dem Gehirne einiger Romanschreiber, entstanden sind.

Pros. Du hast also sehr schlechte Bücher gelesen. Fort mit ihr, laß sie ihre himmlische Banise, Doris, Aramene, ... hier unter den Todten suchen; und wenn sie dieselbe nicht finden wird: so übergieb sie den Furien, zu züchtigen.⁶

Eine weit gefährlichere Wirkung als der pseudo-historische Roman hatte, so fürchtete man, der galante Roman auf

unerfahrene junge Menschen. Gegen diese Romanart richteten deshalb die moralischen Wochenschriften ihre Angriffe in allen möglichen literarischen Kleinformen. Man versuchte es mit einfachen Warnungen: Minderwertige Romane sollten auf keinen Fall für eine Hausbibliothek angeschafft werden, denn, so stellte *Der Patriot* im Januar 1724 ausdrücklich fest, sie zielten ja „auf Eitelkeit und Thorheiten“ ab. Im Februar 1725 warnten auch *Die Vernünftigen Tadlerinnen* vor „läppischen und närrischen Romanen, wodurch die vorhin eiteln Personen unsers Geschlechts noch mehr in ihrer Eitelkeit bestärkt werden.“

Einfache Warnungen aber schienen nicht zu genügen. Ein aufschlußreicher Aufsatz in der Zeitschrift *Der Biedermann* läßt erkennen, daß die weite Verbreitung und die eifrige Lektüre der Modeliteratur kein isoliertes Problem, sondern Zug eines umfassenden soziologischen Problemkomplexes war. In den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts erlebte bekanntlich das deutsche Bürgertum innerhalb einer gesamteuropäischen Entwicklung einen weiteren wesentlichen Aufstieg im Anschluß an die Fortschritte des siebzehnten Jahrhunderts. Mancher Angehörige der zweiten und dritten Generation erfolgreicher Unternehmerfamilien geriet in höchst modern anmutende, sich in ihren Grundzügen bis heute ähnlich gebliebene Schwierigkeiten. Schon im Jahre 1729 hatte *Der Biedermann* im 88. Blatt ein typisches Verhaltensmuster geschildert. Junge Eltern, früher selbst streng erzogen, möchten ihren Kindern die entbehrten Freiheiten erlauben oder kümmern sich aus eigener Bequemlichkeit wenig um sie. Die Sorge um das Wohl der Kinder ist zuerst, wie *Der Biedermann* schreibt, „alten Jungfern“ überlassen, „welche die Unzucht zu Ammen gemacht“ hat, und später Hauslehrern, denen es weniger um die Erziehung ihrer Zöglinge geht, als um ein bescheidenes Einkommen, das ihnen das Studium ermöglichen wird. Im Umgang mit solchen Erziehern waren die Kinder oft verderblichen Einflüssen ausgesetzt; die Eltern belustigten sich sogar noch darüber, wenn die Kinder „unzüchtige Dinge“ vorbrachten. Auch in Gesellschaften, zu denen die Kinder anscheinend freien Zutritt hatten, gab es eher

schlechte als gute Beispiele zu sehen, denn in manchem Haus ging es so ungezügelt zu, daß die „Sitten hierinnen mit den heydnischen Gebräuchen des alten Roms gänzlich überein kommen.“

Auch als Jugendliche blieben vor allem die Söhne sich vielfach selbst überlassen. Im Umgang mit „lasterhaften Buben, welche gleiches Glück der Unterweisung gehabt“ hatten, wird die Veranlagung zum leichten Leben nur noch gefördert. Man erzählt sich von Liebesaffären mit Mägden, bespricht die Eheheimnisse der Eltern oder liest Liebesbriefe vor, die man dem Hauslehrer gestohlen hat. Einer der Jugendlichen weiß mitunter „einige Schand=Zeilen aus Ovidius Kunst zu lieben herzusagen, welche der Vater mit grüner Dinte unterstrichen, und mit grosser Sorgfalt in unsere Mutter=Sprache übersetzt“ hatte. Daß der zeitgenössische Roman eine nicht zu unterschätzende negative Bedeutung für die Entwicklung manch eines Jugendlichen hatte, geht aus dieser höchst aufschlußreichen Darstellung in *Der Biedermann* hervor. In ihren Zusammenkünften belustigt oft einer der jungen Männer die Gesellschaft „mit einem verliebten Streiche, den er in einem vergöldeten Roman gelesen, welchen die Mutter im Fenster hat liegen lassen.“ Das führt zur intensiven Unterhaltung über den Roman. Sie „zehlen ein ganzes Register von Romanen her, daraus sie sich erbauet. Sie wissen sich groß zu machen, daß sie manche Stunde mit größtem Vergnügen eine erdichtete Liebes=Geschichte durchgeblättert“ haben. Ihr eigenes Benehmen bilden sie den Beispielen aus Romanen nach: „Sie zeugen, was vor einen kostbaren Schatz von allerhand ausgesuchten Redens=Arten sie sich gesammelt; wie sie die edlen Blümchen zusammen getragen, die zärtlichsten Ausdrückungen gefast und die verbindlichsten Reden auswendig gelernet, damit sie bey aufstossender Gelegenheit in romantischen Verpflichtungen ihren Geliebtesten, wo nicht zuvor doch gleich kommen möchten.“ Die Eltern, weit davon entfernt, das Betragen ihrer Söhne zu tadeln, unterstützen es vielmehr durch die Anschaffung von Büchern dieser Art, „denn das Kind soll ja galant werden.“ In ihrer Einfältigkeit glauben sie, das könne man aus Romanen lernen. Und was

sind das für Romane? so fragt der Verfasser dieses literarsoziologischen Traktates, eigentlich nur „fabelhafte Träume“, in denen ein Held dargestellt wird, dessen rühmlichste Tat es ist, „daß er die gefällige Halsstarrigkeit einer Schönen überwunden, und über ein schwaches Werckzeug gesieget, sich aber selbst zum elenden Slaven seiner rasenden Begierde gemacht.“ Ihm scheint es unverständlich, daß Eltern ihren Kindern „ein gantzes Bret voll solcher kostbaren Bücher“ anschaffen.⁷

Es schien für fast jede moralische Wochenschrift obligatorisch zu werden, diese Erscheinung des zeitgenössischen Lebens in Anlehnung an die *Charaktere* des Theophrastus oder nach dem Vorbild La Bruyères mit typisierender Überbetonung gewisser Züge darzustellen. Für den bestimmten jugendlichen Typus wurde dann auch bald eine passende Bezeichnung geprägt; man nannte ihn den galanten Müßiggänger. Finanziell unabhängig, ohne irgendwelche Pflichten, fast unerschöpfliche Zeit zur Verfügung, schien es die größte Sorge eines solchen jungen Mannes zu sein, sich angenehm zu beschäftigen. Wie er dieses Problem oft löste, ist aus der Darstellung eines „Herrn von Minenzwang das Original eines galanten Müßiggängers“ ersichtlich, die am 27. Januar 1729 in Hamanns Zeitschrift *Die Matrone* veröffentlicht wurde. Herr von Minenzwang zeichnete täglich auf, wie er seine Zeit verbrachte. Ausgewählte Einträge vom 11. bis 30. November zeigen, was ihm wichtig genug erschien, erwähnt zu werden:

Den 11ten In der Opera mich besehen lassen / von einer Loge zur andern gegangen / und an neuen Gesichtern meine Augen mercklich gestärcket. Ein Liebes=Brief an Celinden aus Celanders verliebten Studenten p. 19.

Den 16ten Wegen meiner morgenden Reise in die Fremde *Congé* genommen / versprochen / mich bestens zu schonen / weil wir beym *Morveusin rasades* trincken müssen. Ein Billet an Celinde / wegen meiner Abwesenheit hinterlassen. Es ist solches recht schön / und fast der Brief des Beor an Acte in der Octavia 2. Th. 2.B. p. 602.

Den 22ten In der Opera Eginhard und Emma gewesen. Ein

Liebes=Brief. Menantes auserlesene Briefe 12 Abth. p. 436. NB. Heute mich zum erstenmahl wiewohl schmerz-lich rasiren lassen.

Den 24ten Bey Celinde gewesen. Unüberwindliche Oeillades. Item bey Phillis / von deren eben anwesendem Galanterie-Crämer eine silberne Tabatiere und einen Fechel erhandelt. Eine verliebte Abbitte an Calisten aus Celander pag. 408.

Den 30ten Zum erstenmal gesessen / mich in meinem neuen Kleide abmahlen zu lassen. Einen Liebes=Brief geschrieben / mehrentheils aus Pallidors Salomo p. 239.⁸

Diese Auszüge und ähnliche Belege in den verschiedensten Wochenschriften lassen wiederum deutlich erkennen, welchen Einfluß die Lektüre der Romane auf junge Menschen haben konnte. Sie betrachteten die fiktive Welt als vorbildlich und versuchten, Handeln und Benehmen der Romanfiguren in der Wirklichkeit getreu nachzuahmen, in der Hoffnung natürlich, selbst galante Abenteuer zu erleben. Man versuchte sogar, sich durch Namensänderungen eine neue Identität zu geben, die in den meisten Fällen mit der einer scheinbar vorbildlichen Romanfigur übereinstimmen sollte.

Galante Romane wurden aber nicht nur wegen ihres Inhalts und der zum Teil mangelhaften Darstellung der Menschen getadelt, sondern auch wegen der darin üblichen Sprachmischung verurteilt. In einem Brief an *Die Vernünftigen Tadlerinnen* beklagt sich ein älterer Leser über den galanten Stil, der unter dem Einfluß der Romane unter jungen Leuten gesprochen wird. Aus eigener Erfahrung berichtet er über seine Unterhaltung mit einem gewissen Herrn Mischmasch, der keinen deutschen Satz sprechen kann, ohne etliche französische Wörter einzufügen. Im Laufe des Gesprächs versucht der ältere, den jungen Mann von der Lächerlichkeit seiner Ausdrucksweise zu überzeugen. Dieser hört aufmerksam zu, scheint aber, wie seine Antwort erkennen läßt, weder seine eigenen Sünden gegen die Sprache zu hören, noch die Notwendigkeit einer Änderung einzusehen. Als ihm dann noch gesagt wird, daß auch in der schriftlichen Aussage das Fremde

unschön sei, da verteidigt er sich empört und beruft sich bezeichnenderweise auf galante Schriften: „Morbleu! Es ist ja kein einziges Buch so geschrieben. Ich lese Talanders und Menantes Sachen, sowohl *Romaines* als Briefe. Ich lese die *Entrevües* im Reiche der Todten, im gleichen der *curieuses Eva* Staats-*Assembléen*, und dergleichen von unsern besten *pièces* und finde *par tout* solche *melanges* von Sprachen. Sollte es wohl ein einziges Buch geben, das ganz deutsch geschrieben wäre?“⁹

Natürlich gab es solche Bücher, und die Sprachreformer wiesen bereitwillig auf Werke hin, die sich durch eine vorbildlich reine deutsche Sprache auszeichneten. Zur Bekämpfung der Sprachmischung fanden sich Gruppen zusammen, die bestrebt waren, sich „in der Reinigkeit [ihrer] Muttersprache zu üben, und eine vernunftmäßige Art des Ausdruckes der Gedanken einzuführen.“ Die Mitglieder einer offenbar erfundenen Gesellschaft, von der in *Die Vernünftigen Tadlerinnen* berichtet wird, mußten sich verpflichten, nur gute deutsche Schriften zu lesen, unter anderm die der Herren Mosheim und Canitz, Lohenstein und Ziegler-Kliphausen oder die des Herzogs Anton Ulrich von Braunschweig. Wird eine der Frauen aber dabei „ertappet... , daß sie in Melisso, Celanders, Behmeno, oder anderen dergleichen Schriften lieset, die wird aus der Gesellschaft ausgestoßen.“ Die Schriften der zuletzt genannten Autoren dürfen zwar bei Zusammenkünften unter dem Tisch liegen, sollen aber lediglich dazu dienen, die Lampen anzuzünden.¹⁰

Durch die satirische Verspottung der Leser schlechter Romane und die ernsthafte Ermunterung zu guter Lektüre, durch die parodistische Verurteilung künstlerisch negativer Züge und durch praktische Vorschläge zur Verbesserung der erzählenden Prosa haben die moralischen Wochenschriften zweifellos eine gewisse Wirkung auf Leser und Schriftsteller ausgeübt und so die Entwicklung des Romans positiv beeinflusst.

4

Der französische Roman

Im frühen achtzehnten Jahrhundert kamen wegweisende Anregungen zur Schöpfung einer neuen wirklichkeitsnahen Romanliteratur aus Frankreich und England. Der vorherrschende übernationale und kosmopolitische Grundzug der Zeit erlaubte, ja förderte sogar die Orientierung eines Schriftstellers an der Dichtung des Auslandes. Auf das Geistesgut der Großen, so glaubte man, hatte alle Welt einen berechtigten Anspruch, und im Streben nach besserer Literatur scheute man es nicht, hervorragende Leistungen freimütig anzuerkennen und den Vorbildern nachzueifern.

Bei der Nachahmung dichterischer Werke sollte es allerdings nicht—so warnte etwa Lessing—beim bloßen Kopieren bleiben oder gar zum Plagiat kommen. Große Dichter wollen „studiert, nicht geplündert seyn.“ Shakespeare, zum Beispiel, müsse dem Dramatiker „das seyn, was dem Landschaftsmahler die Camera obscura ist: er sehe fleißig hinein, um zu lernen, wie sich die Natur in allen Fällen auf Eine Fläche projektiret; aber man borge nichts daraus.“¹ Jahrzehnte später vertrat Goethe eine vergleichbare Ansicht. Den „Originalen“, die angeblich ganz selbständig und unbeeinflußt von der Dichtung anderer ihre Werke schafften, widmete er einige Verse:

Ein Quidam sagt: „Ich bin von keiner Schule!
Kein Meister lebt, mit dem ich buhle;
Auch bin ich weit davon entfernt,

Daß ich von Toten was gelernt.“ —
Das heißt, wenn ich ihn recht verstand:
Ich bin ein Narr auf eigne Hand.²

In einem späteren Gespräch mit Eckermann brachte Goethe ähnliche Gedanken zum Ausdruck. Der englische Dichter Byron war des Plagiats beschuldigt worden und hatte sich gegen diese Angriffe nicht zu helfen gewußt. Er hätte sich leicht dagegen verteidigen können, so meinte Goethe: „Was da ist, das ist mein! hätte er sagen sollen, und ob ich es aus dem Leben oder aus dem Buche genommen, das ist gleichviel, es kam bloß darauf an, daß ich es recht gebrauchte!“³

Mitte des achtzehnten Jahrhunderts waren, so erkannte man in Deutschland vorbehaltlos an, im Ausland die ersten Schritte zu „vielerley neuen Manieren“ in der erzählenden Literatur getan worden. Die ernstesten Versuche, insbesondere die Welt des Mittelstandes so wirklichkeitsnah und getreu wie möglich darzustellen, fanden auch in Deutschland Beifall, und man begegnete der neuartigen Romanliteratur mit beträchtlicher Toleranz und Objektivität. Die günstige Aufnahme der französischen Literatur in Deutschland wurde praktisch erleichtert durch die Kenntnis der französischen Sprache bei den Gebildeten und die Gewohnheit, französische Werke im Original zu lesen.

Ein zeitgenössisches Zeugnis, das eine veränderte geistige Haltung dem Roman gegenüber widerspiegelt und summarisch erfaßt, was andernorts von einzelnen Kritikern ausgesagt worden war, erschien 1752 in dem *Critischen Entwurf einer auserlesenen Bibliothek für den Liebhaber der Philosophie und schönen Wissenschaften* von Johann Christoph Stockhausen. Das vierte „Sendschreiben“ behandelt den Roman, vornehmlich, wie das noch lange üblich sein sollte, die psychologischen und pädagogischen Seiten des Problemkomplexes.

Zur Situation des Romans um 1750 stellte Stockhausen fest:

Es ist bekannt, daß diese Gattung von Büchern,
zu allen Zeiten viel zu strenge Richter, und auf der
andern Seite viel zu unmäßige Verehrer gefunden

hat. Die ersteren sind oft ohne hinlängliche Kenntnis der Sache, aus eingeflößten Vorurtheilen oder aus einer zu weit getriebenen Orthodoxie verleitet worden, sie zu verdammen: Die andern haben ihres Hauptzwecks vergessen, und noch weit thörichter gehandelt. (78)

Stockhausen gibt bereitwillig zu, daß es schlechte Romane gibt, aber, so fragt er, „ist es ...eine vernünftige Regel, um einiger elenden Bücher willen, alle anderen zu verdammen, bloß darum, weil sie Romane sind? um einiger ungerathener Kinder willen, das ganze Geschlecht zu verwerffen?“ Wenn es eine solche Regel gäbe, dann müßte sie selbstverständlich für das ganze Schrifttum gelten, und da es auf allen Gebieten schlechte Bücher gebe, dürfe man überhaupt keine Bücher mehr lesen.

Die unkritische Verwerfung aller Romane vor allem Jugendlichen gegenüber scheint Stockhausen auch psychologisch nicht ratsam. Ein allzu strenges Verbot bewirkt bekanntlich das Gegenteil des Beabsichtigten, daß nämlich junge Leute sich heimlich Romane verschaffen und ihre Zeit mit verbotener Lektüre verschwenden. Besser sei es, so schlägt Stockhausen vor, ihnen, so bald sie Interesse an Büchern zeigen, bei der Wahl von guten Romanen behilflich zu sein, diese gemeinsam mit ihnen zu lesen und sich im Kreise der Familie über die Lektüre zu unterhalten.

Es ist Stockhausens Absicht, den gebildeten und anspruchsvollen Leser bei der Zusammenstellung einer wertvollen Bibliothek zu beraten. Seinen Zeitgenossen könne er die vielbändigen und weitschweifigen Romane des siebzehnten Jahrhunderts nicht mehr empfehlen, denn der Geschmack des Publikums habe sich inzwischen geändert. Unter den älteren Werken gebe es nur wenige, zu deren Lektüre er den Leser ermutigen möchte. Ohne Zweifel sei Cervantes' *Don Quijote* das klassische Meisterstück des komischen Romans, und die französischen empfindsamen Romane der Madame de La Fayette und der Gräfin d'Aulnoy würden nach wie vor „das Vergnügen des empfindlichen Lesers“ sein. In jüngster Zeit

hätten aber auch die neuesten Romane der Franzosen Prévost, Marivaux und Crébillon verdienten Beifall gefunden. Besonderes Lob glaubte Stockhausen Prévost schuldig zu sein, denn „man weiß kaum, was man an seinen Werken am meisten hochschätzen soll, das Rührende, das Natürliche, das Unerwartete, die Schreibart, den blühenden Ausdruck, die Morale: Alles ist so schön zusammen vereinigt, daß er das Muster aller Romanschreiber bleiben wird.“ Marivaux, so stellte Stockhausen fest, habe andere Vorzüge; „er hat etwas von dem Tragischen des ersteren [Prévost]; aber er ist ausführlicher in Schilderungen, Betrachtungen und Zwischen-erzählungen, und seine Helden werden allemal glücklich. Seine Charaktere sind alle schön, und besonders die, welche er von den Großmüthigen macht.“ Allerdings, so bedauert Stockhausen, kann Marivaux „seinem Witz nicht immer zu gehöriger Zeit Einhalt thun“; die Aufmerksamkeit des Lesers kann er sich auch nicht so vorzüglich erhalten wie Prévost, obwohl ihm der „feine und originalmäßige Strich, daran man allemal einen großen Mahler erkennt“, stets gelingt. Crébillon kann Stockhausen nur bedingt empfehlen; seine Werke haben wohl „die Merkmalhe eines schönen Geistes...“, aber das macht das Verdienst eines guten Romans nicht allein aus“; das Obszöne manch einer Episode und das Fehlen moralischer Vorbildlichkeit betrachtet Stockhausen als negative Eigenschaften, die dem Kritiker ein vorteilhaftes Gutachten verbieten.

Auch den Engländern, so urteilte Stockhausen in einer behutsam skizzenhaften Bewertung der zum Teil neuesten Literatur, fehle es nicht an guten Romanen. Daniel Defoes *Robinson Crusoe* halte er für ein „angenehmes Buch.“ *Pamela* und *Clarissa*, die Romane Richardsons, verdienten einen „Rang“ unter guten Romanen. Henry Fieldings *Die Abenteuer des Joseph Andrews* sei „ein gutes Werkchen“, und *Tom Jones* wäre auch nicht schlecht, nur könnte das Buch wegen seiner Länge den Leser vielleicht ermüden.

Von den vielen deutschen Romanen wagte Stockhausen für eine gute Bibliothek nur zwei vorzuschlagen, des Herrn von Loen *Redlicher Mann am Hofe* (dessen Verfasser ein Großonkel

Goethes war) und *Leben der schwedischen Gräfin von G.**** von Christian Fürchtegott Gellert.

Wie Stockhausen, so zeigten auch andere deutsche Leser und Kritiker erhebliches Interesse für Marivaux und Prévost, für Richardson und Fielding. Infolge der unverzüglichen und weiten Verbreitung ihrer Werke und deren Kritik wurde man auch in Deutschland bald vertraut mit der Problematik des Romans, die in Frankreich zu lebhaften Diskussionen, ja zum zeitweiligen Verbot aller Romane geführt hatte und in England ähnliche Debatten auslöste. Der Meinungsstreit sollte bedeutsame Innovationen zur Folge haben, weniger als systematische Theorien, die ja oft erst lange nach ursprünglichen Neuerungen formuliert werden, als in der Romanliteratur selbst und in werkimmanenter oder praktisch bewertender Kritik. Traditionelle Richtlinien, wie die der poetischen Gerechtigkeit und die damit verbundene unkomplizierte Schwarzweißzeichnung der Helden und ihrer Gegenspieler sowie die Wahl der räumlichen und zeitlichen Ferne als Schauplatz des erzählten Geschehens, wurden in Frage gestellt und durch neue Forderungen nach getreuer Darstellung wirklickeitsnaher zeitgenössischer Verhältnisse und natürlicher Menschen der Mittelklasse ersetzt.

Das epochale Ergebnis solcher Bemühungen sollte in Frankreich *le roman de mœurs* werden. Einer der französischen Schriftsteller, die sich Anfang des achtzehnten Jahrhunderts ganz andere Ziele setzten, als es die Verfasser der pseudo-historischen Romane getan hatten, war Alain René Lesage. Im Vorwort zu seinem Roman *Le Diable boiteux* (1707) weist er darauf hin, daß seine Ziele bescheidener Natur sind. Er möchte, wie sein spanischer Vorgänger Guevara, seine Leser lediglich für ein paar Stunden ergötzen und ihnen nur „en petit un tableau des mœurs du siècle“ vorlegen. Von dieser Zeit an stellten sich die meisten Schriftsteller ähnliche Aufgaben für ihre Romane, in denen sie ein zuverlässiges Bild tatsächlicher gesellschaftlicher Gegebenheiten zu schaffen versuchten. Dieser Art von erzählender Prosa wollte man nicht mehr den Namen Roman geben, weil das allzu leicht den Eindruck erweckte, als handle es sich bei einem neuen Werk

um die Nachahmung der überholten Romane des siebzehnten Jahrhunderts. Es wurden deshalb andere Bezeichnungen, etwa *histoire, mémoires*, „Geschichte“ oder „Begebenheiten“, benutzt. Durch solche Benennungen hoffte man, die vielfach im Vorwort ausgesprochenen Wahrheitsbeteuerungen bekräftigen zu können.

Zu Beginn der neuen Entwicklung ging es allerdings noch nicht ausschließlich um die Darstellung der „alltäglichen Vorgänge der Wirklichkeit in einem ernsten und bedeutenden Zusammenhang“, wie das heute als Kennzeichen einer bestimmten Art des literarischen Realismus betrachtet wird.⁴ Man hielt sich noch an die zwei im Drama vorgebildeten Kategorien, die Tragödie und Komödie, zu denen sich erst im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts ein „Mittelstück“—um eine spätere Formulierung Jean Pauls zu benutzen—, das bürgerliche Trauerspiel, gesellen sollte. Der Roman könnte, so glaubte man besonders in Frankreich, so nützlich wie die Komödien sein, da man ja zeitgenössische Sitten durch satirische Kritik in diesen „tableaux de la vie humaine“ zu bessern vermöchte. Eine solche Ansicht vertrat unter anderem Crébillon *fi*ls. Im Vorwort zu seinem Roman *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* (1736) heißt es, daß der Roman von vernünftigen Menschen oft zwar mit Recht gering geschätzt werde, daß er aber trotzdem von allen Gattungen die nützlichste sein könnte, wenn alte Gewohnheiten, so die Einbeziehung allzu unwahrscheinlicher Abenteuer, vermieden und neue Richtlinien beachtet würden. Wie im Lustspiel könnte man die Gebrechen der zeitgenössischen Gesellschaft bloßstellen, sie lächerlich machen und sie dadurch vielleicht ausmerzen. Jedoch sollte bei Crébillon, dessen Romane selbst den Zeitgenossen gelegentlich zu schlüpfrig waren, und bei anderen Schriftstellern, die ähnlich zweideutige Episoden erzählten, die Betonung der Wirklichkeitsnähe gleichzeitig als Rechtfertigung für die unbedenkliche Einbeziehung lasziver Szenen dienen.

Ein bedeutsames Literaturgespräch in Marivaux' *Le Paysan parvenu* (1734), das wortgetreu in der deutschen Übersetzung des Romans von 1736 wiedergegeben wird, enthält eine

negative Kritik an der bisweilen freien Erzählweise. Ein junger Schriftsteller, vermutlich der fiktive Vertreter Crébillons, und ein älterer Offizier, der offensichtlich die Meinung des Verfassers vertritt, sprechen von dem letzten Roman des jungen Mannes. Der Offizier beanstandet die Schlüpfrigkeiten, die der Autor sich erlaubt hat. Er gibt zu, daß mancher Mensch von Natur aus leichtfertig ist, ja vielleicht sogar zur Verderbtheit neigt. Eine solche Neigung aber dürfte der Schriftsteller nicht ausnutzen. Insbesondere sollte er einen maßgebenden Unterschied in der Intensität des Eindruckes bedenken, den tatsächlich erlebte anstößige Episoden im Gegensatz zu ihrer Darstellung in der Literatur machten. Zügelloses Benehmen und schlüpfrige Episoden werden als Teil eines Gesamterlebnisses in der empirischen Wirklichkeit oft nur flüchtig wahrgenommen und machen in den wenigsten Fällen einen bleibenden Eindruck auf den Beobachter. Die Darstellung leichtfertigen Benehmens in der Literatur wird dagegen auf den intensiv Lesenden, den aufmerksamen und aufnahmefähigen Leser, der keiner Ablenkung ausgesetzt ist, viel tiefer wirken und sein Verhalten eventuell ungünstig beeinflussen. Auf den verwöhnten Leser von Geschmack wirke das Unzüchtige vermutlich abstoßend, und er würde mit Recht verlangen, daß der Autor die Grenzen des Anstandes einhalte.⁵

Marivaux selbst hätte—so urteilten seine Zeitgenossen—diese Grenzen in der berüchtigten Kutscherszene seines ersten Romans, *La Vie de Mariane* (1728), überschritten. Marivaux hatte damit gerechnet, daß nicht jeder Leser die Darstellung eines Streites zwischen einem Kutscher und einer Ladenbesitzerin billigen würde; er hatte aber gehofft, daß seine—im Sinne des achtzehnten Jahrhunderts—philosophisch veranlagten Leser die Situation der Streitenden als allgemein menschlich betrachten und entsprechend günstig bewerten würden. Wiederholte scharfe Kritik an dieser und an vergleichbaren Szenen der Romane Marivaux' läßt erkennen, daß man die Darstellung der Wirklichkeit verlangte, daß man dabei aber eigentlich nur an die Gegebenheiten der besseren Gesellschaft dachte und ihre poetische Verklärung erwartete.

Ein neuartiger Zug der Romane Marivaux', der auf Zu-

künftiges vorausweist, ist die künstlerische Gestaltung der Figuren, die deutlich von der Schwarzweißzeichnung der pseudo-historischen Romane abweicht. Marivaux ist sich dessen bewußt, daß er neue Wege geht. Die Manuskriptfiktion des Romans *La Vie de Mariane* diene dazu, die Wahrheitsansprüche dieser Icherzählung zu unterstützen; und seine Heldin selbst mußte die besondere Art der Menschendarstellung verteidigen. In der *histoire* ihres Lebens berichtet Mariane von ihrem ungetreuen Liebhaber Valville. Sie sieht voraus, daß mancher Leser die Darstellung eines treulosen Mannes nicht gutheißen wird und erklärt deshalb ausdrücklich, daß Valville keineswegs als Ungeheuer gelten darf, sondern ein gewöhnlicher Mensch mit ganz natürlichen Fehlern ist. Die Icherzählerin gibt zu, daß es in Romanen im allgemeinen nicht üblich sei, von einem unvollkommenen Helden zu erzählen; der Leser möge jedoch bedenken, daß er keinen Roman lese, sondern eine „wahre Lebensgeschichte“, in der alles nur so dargestellt werden dürfte, wie es sich wirklich ereignet hätte.

In Frankreich fanden die Romane Marivaux' ein aufnahmeberechtigtes Publikum, und sie wurden bei ihrem Erscheinen ausführlich besprochen. Dabei kam es nicht selten zu gegensätzlichen Aussagen, in der sich Tadel und Anerkennung für die gleichen Züge, etwa Stil und Erzähltechnik oder Darstellung der Wirklichkeit und ihrer Menschen, gegenseitig aufhoben. Beide Arten von Urteilen, soweit sie sich auf dieselben Einzelheiten beziehen, sind höchst aufschlußreich. Die negative Kritik scheint implizite ein Festhalten an der älteren Tradition zu verlangen oder trifft eine deutliche Absage an den Roman im allgemeinen. Die anerkennenden Urteile lassen sich leicht als neue Richtlinien interpretieren, die auf bestimmte spätere Forderungen vorausweisen und letzten Endes als Beiträge zur zeitgenössischen Theorie des Romans gelten dürfen. Widerspruchsvoll bewertet wurde insbesondere die Menschendarstellung in *La Vie de Mariane* und *Le Paysan parvenu*. Mariane wird als ein geschwätziges Ding ohne eine Spur von Geist verurteilt; sie wird zugleich aber auch als geistvolle, intelligente und sprachgewandte junge Dame

gelobt. Die ausführlichen theoretischen Betrachtungen etlicher Probleme, die sie in die Icherzählung einbezieht, werden zum Teil als störende Fremdkörper betrachtet oder als unnötiges Moralisieren, das unvereinbar mit ihrer Bildung und ihrer Stellung in der Gesellschaft und deshalb höchst unnatürlich sei. Andere Kritiker hingegen hielten die Reflexionen für technisch gut gelungene Züge, die das Gesamtbild dieses so natürlich gezeichneten Menschen ergänzten. Die Darstellung Jacobs, des *Paysan parvenu*, verurteilte man vor allem deswegen, weil seine Erfolge in der Pariser Gesellschaft, die nicht dafür bekannt war, daß sie jungen Menschen vom Lande ohne jegliche Beziehungen bereitwillig die Türen öffnete, unvereinbar mit den wirklichen Gegebenheiten seien. Ein solcher Aufstieg schien zu romanhaft, erinnerte an die abenteuerlichen Erlebnisse der Gestalten des niederen Romans im siebzehnten Jahrhundert und wurde deshalb als unwahrscheinlich verworfen. Unecht wirke, so glaubte man, insbesondere die gewählte Ausdrucksweise des Icherzählers, der immerhin als ungebildeter Bauer in die Großstadt gekommen sei und sich wohl kaum in kurzer Zeit eine solche Sprachgewandtheit hätte aneignen können.

Die Nebenfiguren beider Romane wurden einerseits zum Nachteil Marivaux', andererseits aber auch zu seinem Vorteil mit denen der Komödien Molières verglichen. Dabei kam es zu dreierlei Bewertungen. Eine Gruppe von Kritikern stellte fest, daß Marivaux' Figuren als Typen weit besser gestaltet seien als die Molières. Andere Kritiker verurteilten sie, weil ihrer Ansicht nach Marivaux die Kunst Typen zu schaffen nicht beherrscht hätte. Und ein dritter Kreis fand die Nebenfiguren ausgezeichnet dargestellt, gerade weil ihnen das Typenhafte der Molièreschen Figuren fehlte und sie deshalb wie individuelle und natürliche Menschen anmuteten.⁶

Diese zusammenfassende Übersicht über die damaligen französischen kritischen Aussagen zu den Romanen Marivaux' läßt eine allgemeine Einstellung erkennen, die in vielen anderen Urteilen über vergleichbare Romane ebenfalls zum Ausdruck kam. Der zeitgenössische gebildete Leser erwartete, daß ein Autor, dessen Romane in den Händen so vieler waren,

sein Feingefühl und seinen guten Geschmack berücksichtigte. Ein Schriftsteller, der in seinen Werken das Ergötzliche mit dem Nützlichen verbinden wollte, mußte mit Farben und Bildern behutsam umgehen und durfte sich keine übermäßigen Freiheiten erlauben. Er sollte zwar die Natur darstellen, sich aber dabei auf die schöne Natur beschränken und das Edle und Gute sowie das Gefällige und Schöne betonen.

Marivaux' Schauspiele und Romane, seine theoretischen Aussagen und die zeitgenössische Kritik an seinen Romanen wurden in Deutschland oft schon unmittelbar nach ihrem Erscheinen bekannt und beachtet. Im Vorwort zur deutschen Fassung des *Paysan parvenu* (1736) lobte der Übersetzer die Theaterstücke des Verfassers, weil in ihnen „ein edles Feuer, eine feine Kenntniß der Welt, und eine grosse Geschicklichkeit herrschet, dieselbe so abzuschildern, wie sie in der That aussiehet.“ Der Übersetzer deutete an, daß ähnliche Züge auch im Roman zu einer höchst wirklichkeitsnahen Darstellung geführt hätten; er vermutete, daß die fast bedenklich getreue Nachzeichnung tatsächlicher Verhältnisse das Verbot eines Teils des Romans, von scheinbar betroffenen Zeitgenossen bewirkt, zur Folge gehabt hat.⁷

Günstig bewertet wird immer wieder Marivaux' echt anmutende künstlerische Gestaltung zeitgenössischer Menschen, die sich durch die Beachtung natürlicher Nuancen, die psychologische Analyse des Verhaltens und das Herausarbeiten wahrscheinlicher Grautöne in der Charakterisierung auszeichnete. Die fortschrittliche Art der Menschendarstellung wird Lessing veranlaßt haben, Marivaux als einen der „glücklichen Geister“ zu betrachten, die die älteren Romane verdrängt hatten, weil sie mit „der schönen Natur besser bekannt waren“ und „in ihren wahrhaften Romanen nicht unsinnige Hirngedurthen, sondern Menschen schilderten.“⁸ Auch Albrecht von Haller rühmte Marivaux als den Schriftsteller, der die Franzosen „auf die Natur zurückgeführt“ habe. In seinen Romanen hätte er keine übermenschlichen Helden, sondern wahre Menschen dargestellt. Allerdings, so bedauerte Haller, habe Marivaux noch nicht das „Innere des gemeinen Lebens“ gestaltet. Es fehle in der *Mariane* auch das „umständliche

Beschreiben des Betragens, das ein tugendhaftes Leben ausmacht“, es fehle die „Abschilderung von ihren eigentlichen Beschäftigungen“, und wie in manchem älteren Werk sei auch in diesem Roman die Hauptfigur noch „ein vornehmes Frauenzimmer“, dessen Alltag scheinbar keine Sorgen und Pflichten kenne.⁹ Es sind dann auch die gebildeten Menschen des Mittelstandes, die zu Marivaux' Romanen greifen und sie, wie Justus Möser in seinem Wochenblatt vom 29. Juni 1746 eine Korrespondentin berichten läßt, an Winterabenden zur Unterhaltung vor dem Kaminfeuer gemeinsam lesen.¹⁰

Wie die Werke Marivaux', so fanden auch die Romane des Abbé Prévost eine an Widersprüchen reiche Aufnahme in Frankreich und Deutschland. Die Kontroverse um die *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, eine in den siebten Band der *Mémoires d'un homme de qualité* (1731) eingeschobene Erzählung, ist symptomatisch für die zwiespältige Einstellung der Zeitgenossen zur Romanliteratur. In diesem Teil des vielbändigen Romans wird die Geschichte einer Liebe erzählt; sie ist aber ganz anderer Art als das typische poetisch verklärte reine Verhältnis der Idealmenschen des pseudo-historischen Romans. Es ist die Geschichte einer leidenschaftlichen Liebe zweier schuldbeladener junger Menschen, in der die subjektive Philosophie des Verfassers zum Ausdruck kommt. Heftige Leidenschaften sind, so glaubte Prévost, Krankheiten der Seele, denen der Mensch genau so hilflos ausgeliefert ist wie einer Erkrankung des Körpers. Verfällt er einer solch leidenschaftlichen Liebe, dann wird er in Schuld und Sünde verstrickt, ohne sich davor bewahren zu können und ohne sich aus den Fesseln lösen zu wollen. Die Einbeziehung dieser Liebesauffassung in einen Roman beunruhigte Leser und Kritiker, denn sie waren an die psychologisch kaum komplizierten Liebesverhältnisse des Barockromans gewöhnt und waren höchstens bereit, die zwar problematischen, jedoch gesitteten Liebesgeschichten der Madame de La Fayette weiterhin günstig zu bewerten. Anscheinend galt damals ein ungeschriebenes Gesetz, wonach in einem Roman schuldige Liebe, Untreue, Ehebruch und sittliche Verderbtheit nicht darzustellen seien. Das Nichtbeachten dieser Richtlinie mag

ein Grund dafür gewesen sein, daß *Manon Lescaut* 1733 in Frankreich vorübergehend verboten wurde. Prévost wurde der Unmoralität beschuldigt und das „unzüchtige Buch“ zur öffentlichen Verbrennung verurteilt. Gegen diese Beschuldigungen und zur Widerlegung der Behauptung, der Roman schade den Sitten, veröffentlichte der Kritiker Desfontaines in der dreißigsten Nummer der von Prévost gegründeten Zeitschrift *Pour et Contre* eine überzeugende Verteidigung. Er gibt zu, daß die beiden jungen Menschen unsittlich handeln; aber das geschehe ja nicht aus bösem Willen, sondern aus Schwäche und Leidenschaft; sie selbst seien geneigt, ihr Benehmen zu verurteilen und das Verbrecherische ihrer Handlungen einzusehen. Durch dieses Bild einer ungestümen Leidenschaft wolle Prévost seine Leser keineswegs zum lasterhaften Lebenswandel verführen. Im Gegenteil, der Roman lege die großen Gefahren eines solchen Daseins bloß, und es dürfte wohl—davon ist Desfontaines überzeugt—keinen einzigen jungen Menschen geben, der sich den *Chevalier* oder seine *Maitresse* zum Vorbild nehmen möchte, zumal beide selbst von Reue überwältigt schwer an ihrem Unglück zu tragen haben.

Prévosts Romane wurden in Deutschland im Original gelesen, fast unmittelbar nach ihrem Erscheinen auch übersetzt und für die deutschen Leser ausführlich besprochen. Der Rezensent einer Leipziger Zeitschrift urteilte recht neutral; er fand das „Neuartige“ bemerkenswert, daß nämlich „die sinnlichen Leidenschaften [und] Verirrungen junger Menschen... auf eine solche Art vorgestellt“ werden, die nicht „antreibt, sie zu fliehen“, sondern die eher dazu angetan ist, „sie zu rechtfertigen.“¹¹ Eine aufschlußreiche Interpretation begleitet die deutsche Ausgabe von 1756. Der Übersetzer Gotthilf Freytag erläuterte den Roman ganz im Sinne Prévosts. Auch ihm erscheint es notwendig, die von der traditionellen Norm abweichende Wahl der Figuren und ihre künstlerische Gestaltung zu erklären. Des Grieux ist „kein übertriebenes Muster der strengsten Tugend“, sondern ein junger Mensch mit einem „empfindlichen und großmütigen Herzen“, der „ein Opfer der heftigsten Leidenschaften wird.“ Es gelte zu bedenken, daß

des Grioux achtzehn Jahre alt ist. Ein Leser hätte nicht die geringste „Kenntniß von dem menschlichen Herzen“, wenn er nicht wüßte, daß sich gerade in diesem Alter die Leidenschaften in „ihrer größten Stärke zu zeigen pflegen.“ Und es gibt, so glaubt Freytag, keine stärkere Leidenschaft als die Liebe. Für die Darstellung der Menschen des Romans verdiene Prévost besonderes Lob: „Mir kommen die Charaktere des ganzen Buches ungemein schön und natürlich für. Und was kann man von einem Dichter und Sittenlehrer wohl mehr fordern, als daß er seine Helden nach der Natur schildern sollte?“¹²

Im Juni des gleichen Jahres wurde Freytags Übersetzung der *Manon Lescaut* in der Zeitschrift *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit* besprochen. Wiederum wird Prévost als ein Schriftsteller gelobt, „der das menschliche Herz und die Welt kennt, und allen nöthigen Geist und Witz besitzt, beydes recht zu schildern.“ Prévost stelle seine Personen so lebendig dar, „daß sie nicht mehr Schildereyen und Bilder, sondern wahrhafte... natürliche... Leute zu seyn scheinen.“ Die „ungemeine Wahrscheinlichkeit“ der Dichtung werde den Leser tief beeindrucken; man möchte fast „darauf schwören, daß alles, was [Prévost] erzählet, wirklich geschehen seyn müsse.“ Auch dieser Rezensent fühlt sich verpflichtet, dem Leser Nutzen von der Lektüre des Romans zu versprechen. Die Darstellungen gereichen seiner Ansicht nach der Tugend stets zum Vorteil und lassen das Verderbliche des Lasters erkennen. Es scheine, als ob das Herz des Dichters selbst die Feder geführt habe, „und man zweifelt im Lesen keinen Augenblick, daß es ihm ein Ernst sey, seine Leser zu recht-schaffenem Leuten zu machen.“¹³

Diese und ähnliche Besprechungen offenbaren das charakteristische Dilemma des Romanschriftstellers dieser Jahre. Die komplexen Persönlichkeiten und unvollkommenen Menschen seiner Zeit, ihr keineswegs stets vorbildliches Handeln oder ideales Verhalten sollte er „nach der Natur“ schildern. Gleichzeitig aber sollte er als „Sittenlehrer“ wirken, etwa eine vortreffliche Geisteshaltung und nachahmenswertes Benehmen dichterisch darstellen, wenn möglich sogar das

lebensferne Prinzip der poetischen Gerechtigkeit befolgen. Die Widersprüche, die solchen Forderungen innewohnen, sollten die Urteile über die Romanliteratur noch auf Jahrzehnte hinaus bestimmen und die Schriftsteller zum Teil ungerechter und vorurteilvoller Kritik aussetzen.

Der englische Roman

In den Bewertungen der erzählenden Literatur waren die Romane des Abbé Prévost vorteilhaft mit denen des Engländers Samuel Richardson verglichen worden. Prévost selbst hatte einige Jahre lang in England gelebt und viel dazu beigetragen, die englische Literatur im allgemeinen und Richardson im besonderen auf dem Kontinent bekannt zu machen. Seine Zeitschrift *Pour et Contre*, die auch in Deutschland weit verbreitet war, veröffentlichte Auszüge aus englischen Wochenschriften und Dramen, berichtete über das gesellschaftliche Leben und von den literarischen Ereignissen in England. Ein Teil des deutschen Publikums lernte die englischen Romane zuerst in der französischen Übersetzung Prévosts kennen.

Samuel Richardson war der Verfasser dreier Briefromane, *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740), *Clarissa Harlowe* (1748) und *The History of Sir Charles Grandison* (1753), die nicht lange nach ihrem Erscheinen ins Deutsche übersetzt wurden. Wie andere Romanschriftsteller seiner Zeit, so glaubte auch Richardson zur Gestaltung einer neuen Literaturart beizutragen und erwartete, daß seine Romane wichtige Aufgaben für die zeitgenössische Gesellschaft erfüllen würden. Im freundschaftlichen Briefwechsel und in persönlichen Unterhaltungen berichtete Richardson von Veranlassung und Zweck des ersten Romans. Ein befreundeter Verleger hatte ihn, den eifrigen Korrespondenten und Ratgeber junger Damen in der Kunst des Briefschreibens, um die Abfassung

eines Briefstellers gebeten. Dieser Auftrag veranlaßte Richardson zu der Überlegung, daß es sehr nützlich sein würde, den Unterricht im Briefschreiben mit Anweisungen für gutes Benehmen und kluges Handeln in allen möglichen Situationen zu verbinden.¹ Als Stoff zu seinem Roman wählte er wirkliche Ereignisse der jüngsten Vergangenheit, die sich nicht durch ihre Einzigartigkeit auszeichnen, sondern ein soziologisches Phänomen der Zeit spiegeln, nämlich die Lockerung der strengen Grenzen zwischen den gesellschaftlichen Klassen. Richardson erzählt die Geschichte eines jungen Mädchens, das im Dienste einer wohlhabenden Familie der Nachstellung eines leichtsinnigen Sohnes ausgesetzt ist, ihm standhaft widersteht und ihn sogar auf den Pfad der Tugend führt. Sie selbst, offensichtlich nicht ohne Nebenabsichten, zeigt sich den Erziehungsversuchen der Herrschaft zugänglich und bereitet sich eigentlich planmäßig und geschickt auf die erhoffte Ehe mit dem Sohn des Hauses vor. Die literarische Darstellung des tatsächlich Gegebenen und der menschlichen Natur, wie sie wirklich ist, sollte, so betonte Richardson, zur Unterhaltung und Belehrung junger Menschen in ähnlichen Lebenslagen beitragen. Bediente man sich dazu einer leichten, angenehmen und natürlichen Erzählweise, dann dürfte das Ergebnis gewiß, so schrieb er an seinen Freund Aaron Hill, als „a new species of writing“ betrachtet werden. Diese neue Art der erzählenden Literatur würde sicherlich junge Menschen ansprechen, ihnen den Prunk und das Gepränge der *romances*—so nannte Richardson die pseudo-historischen Romane des siebzehnten Jahrhunderts—und das darin vorherrschende Wunderbare und Unwahrscheinliche verleiden.

Pamela war schon im ersten Jahr des Erscheinens ein *bestseller*. Fast alle Zeitschriften Londons besprachen das Buch günstig, Gedichte zum Lob des Schriftstellers und zur Ehrung der Heldin wurden verfaßt, und in Southwark befürwortete ein Prediger die Lektüre des Romans sogar von der Kanzel herab. Es gehörte zum guten Ton, *Pamela* im häuslichen Kreis zu lesen und sich in Gesellschaft darüber zu unterhalten. Selbst die Großen der Zeit schenkten dem Werk ihre Aufmerksamkeit. Alexander Pope opferte der *Pamela* die

Ruhe einer Nacht und las das Buch mit Aufmerksamkeit und Vergnügen; er war sicher, daß es mehr Gutes wirken würde als manche der neumodischen Predigten.² Die Bearbeitung des Stoffes unter Verwendung ähnlicher Namen und Situationen sowie die vielfache Dramatisierung einzelner Episoden des Romans in England und auf dem Kontinent brachten *Pamela* europäischen Ruhm.

Der Roman wurde jedoch nicht einstimmig gebilligt. Puritaner, noch pröder als der Verfasser selbst, betrachteten Richardsons Versprechen der Tugendlehre nur als Deckmantel. Durch das Zitieren schlüpfrig scheinender Szenen versuchten sie zu beweisen, daß der Autor in Wirklichkeit höchst verführerische und zur Unsittlichkeit anreizende Situationen darstellte. Der prominenteste Vertreter einer anderen kritischen Richtung, die Richardson des kleinlichen Hausierens mit einem minderwertigen Moralkodex beschuldigte, war Henry Fielding. Sein Pamphlet, *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews* (1741), war eine der ersten gegen *Pamela* gerichteten Burlesken, die die moralischen und psychologischen Zweideutigkeiten des Romans bloßstellen. Fieldings eigener Roman *Joseph Andrews* (1742), dessen Held der fiktive Bruder Pamelas ist, war zum Teil als Parodie der *Pamela*, insbesondere der Verfälschung wirklicher Gegebenheiten, der Unwahrscheinlichkeit etlicher Situationen sowie der allzu naiven, gelegentlich sogar groben Vereinfachung in der Darstellung der Menschen gedacht.

Richardsons zweiter und bester Roman, *Clarissa Harlowe*, die Geschichte eines gebildeten jungen Mädchens aus guter Familie, das von einem skrupellosen Menschen verführt wird und ein tragisches Ende findet, erschien ab Dezember 1747 und wurde, wenn auch nicht im gleichen Maße wie *Pamela*, in bekannten Zeitschriften und persönlichen Briefen kommentiert. Neben künstlerischen Fragen der Struktur und Technik des Briefromans waren es grundsätzliche Probleme, mit denen sich die meisten Kritiker befaßten, wie das Verhältnis zwischen der empirischen Wirklichkeit und der fiktiven Welt der Dichtung sowie die Wirkung des Dargestellten auf den Leser.

Richardson hatte bestimmte Kritiken vorausgesehen und

während der Arbeit am Roman über verwandte Fragen mit Edward Young, Colley Cibber und Aaron Hill korrespondiert. Im Vorwort und einem späteren Nachwort erläuterte er die Wahl des Stoffes sowie die künstlerische Darstellungsweise und versuchte dadurch, negativer Kritik entgegenzuwirken. Es war ihm vorgeschlagen worden, einige der Briefe zu kürzen, andere durch das epische Erzählen des Geschehens zu ersetzen und die Prinzipien der dramatischen Einheit zu beachten. All das lehnte Richardson im Hinblick auf die von ihm angestrebte Wirkung des Romans ab. Die Verfasser der Briefe, „das Herz von den Ereignissen bewegt“, wollten ja, so erklärte er, kritische Situationen ausführlich „with what may be called instantaneous Descriptions and Reflections“ beschreiben. Die Reflexionen und Beschreibungen, die rührenden Konversationen sollten ins Herz der jungen Leser dringen. Strukturelle Änderungen, etwa die Auslassung gewisser Betrachtungen, würden das Werk seiner Wärme und Wirklichkeit berauben. Die Geschichte selbst und das Vergnügen an der Lektüre seien ja nur als Vermittler der Belehrung gedacht; die Unterrichtung der Jugend sei die Hauptaufgabe des Romans, eine Zielsetzung, der die meisten Zeitgenossen zustimmten.³

Einige der Kritiker Richardsons befaßten sich vor allem mit zwei Problemen, dem Prinzip der poetischen Gerechtigkeit und der künstlerischen Gestaltung der Figuren. Das tragische Ende der *Clarissa* wurde mehrmals beanstandet. Richardson verteidigte seinen Verstoß gegen die zwar noch immer gültige, aber doch schon mit Recht in Frage gestellte Regel. Er konnte sich dabei auf Joseph Addison berufen, der in der 40. Nummer der Wochenschrift *Spectator* das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit als eine unnatürliche und viel zu starre rationalistische Richtlinie verurteilt hatte.⁴ In seinen Argumentationen wurde Richardson ferner von Edward Young unterstützt, der auf die Nichtbeachtung des Prinzips in erfolgreichen zeitgenössischen Tragödien hinwies. In den Diskussionen über das zweite Problem, die Darstellung der Menschen, standen die beiden Hauptfiguren des Romans, *Clarissa* und *Lovelace*, im Mittelpunkt einer bedeutsamen und wegweisenden Kon-

troverse. Richardson war mit der Schwarzweißzeichnung der Figuren des pseudo-historischen Romans und der entsprechenden Vorliebe vieler Leser für ideale Menschen bekannt. Er wußte, daß die Einführung einer mit Makel behafteten Heldin und eines Schurken mit sympathischen Zügen negative Kritik herausfordern würde. Seinem Ratgeber Aaron Hill stimmte er zu, daß Lovelace nicht zu schwarz gezeichnet werden sollte; als Mensch dürfte er nicht zu abstoßend wirken, denn sonst müßte Clarissa vor einer näheren Verbindung mit ihm von Anfang an zurückschrecken. Es ist ihre Tragik, daß sie echte Liebe für den eigentlich liebenswürdigen und anfangs scheinbar ehrenhaften Lovelace empfindet. Als literarische Figur war Lovelace ein „neuer Charakter“, den der Autor nicht nach den üblichen Regeln der Romanliteratur gezeichnet hatte, für dessen Gestaltung er sich vielmehr auf eigene Erfahrung und persönliche Beobachtungen gestützt hatte. Auch die relativ unkonventionelle Figur der Clarissa bedurfte einer entschuldigenden Erläuterung. Richardsons größte Besorgnis war es gewesen, daß er Clarissa zu makellos und nicht natürlich genug darstellen würde. Er ließ sie deshalb offensichtlich in Anlehnung an das klassische Prinzip der *Hamartia*, folgenschwere Irrtümer in der Beurteilung von Menschen und Situationen begehen, die zu tragischen Konflikten führten. Er hoffte, ihren Charakter dadurch natürlich und wahrscheinlich gezeichnet zu haben.⁵

Die vieldeutige Gestalt der Clarissa gab manchem an die klare und naive Charakterzeichnung älterer Romane gewöhnten Leser unbequeme Rätsel auf. Zu welchem widerspruchsvollen Urteilen es bei Interpretationsversuchen kam, faßte Henry Fielding in aufrichtiger Entrüstung über ungerechte negative Kritik zusammen: „Clarissa ist ungehorsam; sie ist zu gehorsam. Sie ist kühl; sie ist zu leidenschaftlich. Sie behandelt andere zu schlecht; sie behandelt andere zu gut.“ Es gibt, so bedauert Fielding, keinen charakterlichen Widerspruch, den man diesem armen Mädchen nicht vorwirft. Diese Bemerkungen sind der äußerst günstigen Erwähnung entnommen, die Fielding am 2. Januar 1747 in *Jacobite's Journal* veröffentlichte. Hier spricht er, der stets Freude an guter

Erzählliteratur hatte, von dem besonderen Vergnügen, das ihm die Lektüre der *Clarissa* bereitet hatte:

Such Simplicity, such Manners, such deep Penetration into Nature; such Power to raise and alarm the Passions, few Writers, either ancient or modern, have been possessed of. My Affections are so strongly engaged, and my Fears are so raised, by what I have already read, that I cannot express my Eagerness to see the rest. Sure this Mr. Richardson is Master of all that Art which Horace compares to Witchcraft

—Pectus inaniter angit,
Irritat, mulcet, falsis terroribus implet
Ut Magus.—⁶

Die objektiven und gerechten Urteile, die wiederholt die vorzügliche Darstellung der *Clarissa* anerkennen, hätten Richardson zur Zeichnung lebensnaher Menschen auch in seinem dritten Roman ermutigen sollen. In der *History of Sir Charles Grandison* (1753) konnte er aber solche Richtlinien nur zum Teil beachten, denn der Roman war als Angriff auf Frivolitäten und Unsittlichkeiten seiner Zeit gedacht, insbesondere gegen Fieldings *Tom Jones* gerichtet. Richardson wollte dem zu befürchtenden negativen Einfluß dieser Art der Literatur durch die Geschichte „eines guten Mannes“ entgegenwirken. Die Darstellung vollkommen tugendhafter Menschen im Roman wurde zwar von einigen Kritikern, so zum Beispiel von einem Rezensenten der Zeitschrift *Gentleman's Magazine* (1753), anerkennend bewertet, weil solche Gestalten die menschliche Natur in ihrer wahrhaften Würde und Perfektion zeigten und den Leser belehrten, wie der Mensch in seiner von Gott gewollten Vollkommenheit handeln sollte.⁷ Die meisten Urteile über *Grandison* aber waren weniger günstig; sie richteten sich vor allem gegen die idealisierende Darstellung der Menschen und die daraus resultierenden Widersprüche in Charakter und Benehmen der Figuren. Im *Monthly Review* (1754) wurden im Einklang mit anderen Bewertungen gewisse positive Züge des

Romans noch anerkannt: die gesunde Vernunft des Verfassers, der Empfindungsreichtum, die klugen Betrachtungen und die moralischen Reflexionen. Andere Einzelheiten aber, so befürchtete der Rezensent, würden den Widerspruch des Lesers herausfordern: die unsinnige Struktur des Romans, eine Folge der allzu detaillierten Wiedergabe einer umfangreichen, von verschiedenen Personen geführten Korrespondenz; die Indiskretionen und die Weitschweifigkeit der Briefschreiber, die auch die intimsten Familienangelegenheiten enthüllten; dazu die pedantische Formalität der Methode und das Gekünstelte der Sprache und des Stils.⁸ Die mit dem niederen Adel sympathisierenden Rezensenten des Romans glaubten Richardson deshalb verspotten zu dürfen, weil er, der Drucker aus Londen, der keine Ahnung von den Gewohnheiten der besseren Gesellschaft hätte, es gewagt hatte, das Leben eines englischen Edelmanns darzustellen und natürlich ein vollständig falsches und unnatürliches Bild gezeichnet hätte.

Die einflußreichste Kritik an den negativen Zügen der Romane Richardsons kam aus dem Kreis der Literaten um Henry Fielding. Der erste Roman Fieldings, *The History of the Adventures of Joseph Andrews* (1742), war ursprünglich als Parodie auf Richardsons *Pamela* geplant, sprengte aber bald die engen Grenzen und wurde selbständiges dichterisches Kunstwerk. Wie Richardson, so betrachtete auch Fielding sich als „the founder of a new province of writing.“ Im Vorwort zu *Joseph Andrews* verweist er ebenfalls auf die *romances* des siebzehnten Jahrhunderts und erklärt, daß er im Gegensatz dazu eine ganz andere Art der Erzählliteratur schaffen wird. Seine ästhetischen Prinzipien erläutert er ausführlich in vielen theoretischen Bemerkungen zur Gestaltung seiner eigenen Romane. Werke der erzählenden Literatur sollten ohne Rücksicht auf die äußere Form, Vers oder Prosa, zur Gattung der Epik gerechnet werden. In dieser epischen Prosa sollte es, genau wie in der dramatischen Gattung, Tragödien und Komödien geben. Die besondere Art, zu der *Joseph Andrews* gehörte, konnte man, so schlug Fielding vor, „a comic epic in prose“ nennen. Solch ein „komisches Epos“ sollte sich von

einem tragischen Epos dadurch unterscheiden, daß es nicht das Ernste und Feierliche, sondern das Leichte und Lächerliche darstellte und Menschen niederer Klassen mit einfachen Sitten einführte.⁹ Die Ursache fast alles Lächerlichen sah Fielding in einer durch Eitelkeit und Heuchelei bewirkten Affektation, dem Bedürfnis, besser und mehr zu scheinen als zu sein. Das Leben selbst versorge den aufmerksamen Beobachter immer wieder mit Beispielen dieser menschlichen Schwäche, und für die Gestaltung der Figuren seiner Romane hätte Fielding, so betonte er, bedeutsame Züge aus dem „Buch der Natur“ kopieren können. Es gäbe kaum eine Figur oder Situation, die er nicht eigenen Beobachtungen und persönlichen Erfahrungen verdanke. Es wäre aber keineswegs sein Ziel gewesen, ganz bestimmte Zeitgenossen zu porträtieren. „Ich erkläre ein für alle Mal“, so stellte er ausdrücklich fest, „ich beschreibe nicht Menschen, sondern Sitten, nicht Einzelpersonen, sondern eine Spezies.“ Gewisse Charakterzüge seien allen Angehörigen bestimmter Berufe gemeinsam. Es beweise das Talent eines guten Schriftstellers, diese Eigenschaften zu erhalten und gleichzeitig ihre Wirksamkeit im Individuum zu variieren. Ferner sei es notwendig, den bestehenden feinen Unterschied zwischen zwei Menschen, die von derselben Tugend oder Torheit angetrieben werden, sorgfältig nachzuzeichnen, um ihnen individuellen Wert zu geben. Konservative Kritiker, die zur Verurteilung seiner Romanfiguren neigten, forderte Fielding auf, in ihrer Bewertung seiner Menschendarstellung seine eigenen Prinzipien zu berücksichtigen, den Werken also keine absoluten Richtlinien aufzuzwingen.¹⁰

Durch die Orientierung an Gestalten der Wirklichkeit fand Fielding sich in dem gleichen Dilemma, in das die französischen Schriftsteller geraten waren. Grundsätzlich befürwortete auch er die Beachtung traditioneller didaktischer Prinzipien in der erzählenden Literatur. Der Schriftsteller soll Unterweisung mit Ergötzung verbinden; er soll seine Leser vergnügen und sie gleichzeitig belehren. Im ersten Buch des Romans *Joseph Andrews* erinnert er an die alte Weisheit, daß die im wirklichen Leben beobachteten Beispiele überzeugender wirken als ab-

strakte Lehren. Das Vorbild eines guten Menschen zum Beispiel könnte zur Nachahmung seines exemplarischen Verhaltens ermutigen. Oft allerdings sei dieser vorbildliche Mensch nur einem kleinen Kreis von Freunden bekannt, und seine Einwirkung auf die Sitten anderer bliebe deshalb sehr begrenzt. Es dürfte stets, so glaubte Fielding, die höchst lohnende Aufgabe eines Schriftstellers sein, solch wertvolle menschliche Vorbilder in einer gefälligen Geschichte bekannt zu machen. Diese Aufgabe ließe sich aber nicht mehr dadurch lösen, daß man, wie es vielfach noch üblich war, in unkomplizierter Schwarzweißzeichnung makellose Menschen und als ihre Gegenspieler schurkenhafte Übeltäter ohne jeglichen guten Charakterzug darstellte. Das wirkliche Leben und der Umgang mit Menschen aller Klassen hatten den englischen Richter Fielding eines Besseren belehrt.¹¹

Im zehnten Buch des *Tom Jones* bittet Fielding seine Kritiker, die Hauptfigur seines Romans nicht deshalb zu verurteilen, weil Jones nicht ohne Makel ist. Es diene ja keinem guten Zweck, so meinte er, Gestalten von engelhafter Vollkommenheit oder teuflischer Verderbtheit zu schaffen. Die einen seien in ihrer Perfektion so unerreichbar, daß schon der Versuch einer Nachahmung zum Scheitern verurteilt wäre, und die andern seien in ihrer Verderbtheit zu verächtlich; kein Leser schätze sich selbst so gering, daß er sich mit ihnen identifiziere und deshalb eine umfassende Wandlung seines Charakters anstrebe. Im Gegensatz zu den einseitigen Figuren der älteren Romane vereine der natürliche Mensch Gutes und Böses in sich, sei recht eigentlich ein „mixed character.“ Die Darstellung der gemischten Charaktere wäre dem Leser von viel größerem Nutzen als die verklärten oder verzerrt gezeichneten Figuren der älteren Literatur. Verständnisvoll erkenne der Leser die Fehler eines an sich guten, unter anderen Umständen sogar bewundernswerten Menschen als bedenkliche Mängel, denen jedoch bei gutem Willen leicht abzuhelfen wäre. Entdecke er ähnliche Fehler an sich selbst, würde er sie, so hoffte Fielding, beschämt zu meiden suchen, und unter Einwirkung der literarischen Darstellung könnte er ein besserer Mensch werden.¹²

In dieser These Fieldings klingen die ihm bekannten Ansichten der älteren und zeitgenössischen Philosophen nach. John Dryden, der konservative Klassizist, hatte dem stoischen Prinzip von der möglichen Vollkommenheit des Menschen erneut Gültigkeit verschaffen wollen. In seiner Übersetzung der Satiren des lateinischen Dichters Persius heißt es: „Virtue and vice are never in one soul; / A man is wholly wise, or wholly is a fool.“¹³ Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury, hingegen vertrat die These des Plutarch, dessen *Opera Moralia* eine gegensätzliche Auffassung vermittelt hatten: „Virtue and vice ne'er separately exist, / But in the same acts with each other twist.“ Die Darstellung eines vollkommenen Menschen in der Dichtung erschien Shaftesbury als künstlerischer Mangel: „In a Poem (whether *Epick* or *Dramatick*) a compleat and *perfect Character* is the greatest *Monster*, and of all Poetick Fictions not only the least *engaging*, but the least *moral* and *improving*.“¹⁴ In seinem *Essay on Man* (1732) zeichnete Alexander Pope ein entsprechendes Bild vom Menschen:

Virtuous and vicious ev'ry Man must be,
 Few in th'extreme, but all in the degree;
 The rogue and fool by fits is fair and wise,
 And ev'n the best, by fits, what they despise.
 'T is but by parts we follow good or ill;
 For, Vice or Virtue, Self directs it still;
 Each individual seeks a sev'ral goal;¹⁵

Die neuartigen und wegweisenden Theorien sowie die Kontroversen um den englischen Roman wurden auch auf dem Kontinent interessiert verfolgt und sollten deutschen Theoretikern und Schriftstellern richtungweisende Anregungen bedeuten. Die drei Romane Richardsons fanden eine ähnlich zwiespältige Aufnahme wie in England. 1742 wurde der erste Roman unter dem Titel *Pamela, oder Die belohnte Tugend* veröffentlicht. Der Übersetzer glaubte, daß Pamela, „eine solche Lehrmeisterin der Tugend“, den deutschen Leserinnen sehr nützlich sein würde. Die moralisierenden Absichten Richard-

sons und das lebensnahe Beispiel des scheinbar vorbildlich gezeichneten Menschen wurden vielfach anerkannt, so von Barthold Heinrich Brockes. Im neunten Teil seiner Gedichtsammlung *Irdisches Vergnügen in Gott* (1748) kündigte er in poetischer Form und mit überschwänglichem Lob an, welche Rolle die fiktive Gestalt der Pamela im Leben der Leserinnen spielen würde. Brockes spricht hier zwar von einem bestimmten Roman, es darf jedoch vermutet werden, daß der Hamburger Aufklärer anderen vergleichbaren Werken ähnliche Aufgaben stellte, nämlich die Exemplifizierung abstrakter Tugendlehren in relativ wirklichkeitsnahen romanhaften Darstellungen, die zur Nachahmung des Vorbildes anregen sollten. Wer auf Erden „vergnügt, geehrt und geliebt werden“ will, der lese, so rät Brockes, Richardsons Roman und folge dem vorzüglichen Beispiel der Pamela.¹⁶

Im deutschsprachigen Gebiet fand *Pamela* keine einstimmige Anerkennung; der Roman litt nicht zuletzt unter dem Vergleich mit der *Geschichte der Clarissa Harlowe*. Eine umfassende repräsentative Beurteilung der *Clarissa*, die weit über den Rahmen der Besprechung eines Einzelwerkes hinausgeht und als allgemeingültiger Beitrag zur Kritik und Theorie des Romans betrachtet werden darf, erschien in Amsterdam in der *Bibliothèque raisonnée* (1749) in französischer Sprache, wurde im gleichen Jahr ins Englische übertragen und im Londoner *Gentleman's Magazine* veröffentlicht. Der Verfasser dieser Beurteilung der *Geschichte der Clarissa* war Albrecht von Haller.¹⁷ Unter Beachtung ästhetischer und moralischer Kriterien faßte er vieles zusammen, was bisher an *Pamela* beanstandet worden war. Er tadelte die Einfachheit der Linienführung, die strenge Beibehaltung eines einzigen Gesichtspunktes, die Armut des Werkes an „merkwürdigen Begebenheiten“ und die mitunter langweilige Ernsthaftigkeit der Erzählung. Ein Roman, dessen Heldin ein Bauernmädchen war, kann, so befürchtete Haller, nur von sehr geringem Nutzen für „Leute von Stande“ sein. *Clarissa*, im Gegensatz zu *Pamela*, gehörte derselben Klasse wie die meisten der Leser an. Durch diese Eigenheit unterscheidet sich Richardsons Werk auch vorteilhaft von den älteren Romanen mit ihren über-

menschlichen Helden, deren fiktive Welt jenseits des Interessenbereiches der Leser lag, für die Haller *Clarissa* besprach. Den großen Wert des Romans sah Haller darin, daß er einen Bereich des menschlichen Lebens erfaßt, der dem Leser aus eigener Erfahrung bekannt ist, ihm also das Gefühl vermittelt, eine „eigentliche Historie“ vor sich zu haben. Als bedeutenden Vorzug lobte Haller die Beachtung des Kausalprinzips, dessen Wirksamkeit—das sollten die Kritiker immer wieder verlangen—im Roman darzustellen sei. Ein Werk, in dem „eine Begebenheit aus der andern fließt und der Zusammenhang der Thaten mit ihren Ursachen niemals unterbrochen wird“, sollte dem Leser äußerst dienlich sein, denn die literarischen Erfahrungen helfen ihm, das Phänomen in der empirischen Wirklichkeit zu erkennen und zu verstehen. Die Gestalten des Romans, so stellte Haller ferner fest, stehen dem Leser so nahe, daß er von „ihrem Schicksal... ergriffen [und] gerührt“ wird; und das geistige Niveau der Reflexionen mancher Romanfigur entspricht ganz der Gedankenwelt des Lesers. Die Betrachtungen und Anmerkungen, die „mit großer Anmuth in [die] Briefe einfließen“, lassen ihn an der Lebenserfahrung seiner Standesgenossen teilhaben; denn alles, was die Romanfiguren berichten, „steht in Verbindung mit unseren Begriffen, alles kann uns dienen, und unsere Wege beleuchten.“

Die Bewertung der dichterischen Darstellung der Menschen bereitete Haller allerdings Schwierigkeiten, die das Dilemma dieser Übergangszeit erneut veranschaulichen. *Clarissa* wird nicht in poetischer Verklärung als idealer Mensch geschildert. Haller hätte sie allerdings gerne als vollkommene Gestalt gesehen, als eine Heldin, in deren Taten und Worten stets Gottesfurcht, Tugend, Großmut und Demut herrschten. Er muß jedoch zugeben, daß es natürliche Unvollkommenheiten sind, die das tragische Schicksal der Heldin herbeiführen, und er erkennt diese Art der Darstellung als die einzig mögliche an. Der Roman soll ja belehren und, so scheint es ihm, damit „nun diese Lehre um so viel natürlicher und gemeinnütziger herbeygebracht würde, that der Verfasser nicht übel, eine überaus tugendhafte Person durch die wenigen Fehler, die sie noch hat, in ihr Unglück zu bringen.“ Bei der Bewertung

ihres männlichen Gegenspielers sah sich Haller jedoch vor ein größeres Problem gestellt. Lovelace ist eine Art „mixed character.“ Hier war das Laster nicht mehr, wie das in älteren Darstellungen üblich gewesen war, in einem häßlichen Leibe mit einer unfehlbar häßlichen Seele verkörpert. Der Verführer ist ein geistvoller, gut aussehender junger Mann und ist echter Gefühle fähig. Trotz einigen konservativen Bedenken scheint Haller allerdings die Darstellung solcher Persönlichkeiten zu befürworten und zieht sie offensichtlich den einseitigen Idealbildern vor.

In seiner Beurteilung spricht Haller gewisse Zweifel an der Wahrscheinlichkeit mancher Episode aus. Ihn stört der scheinbare Widerspruch zwischen Einzelheiten der fiktiven Welt und den vermutlich tatsächlichen Verhältnissen in England. Er bezweifelt, daß eine junge Dame aus gutem Hause unter den geschilderten Umständen hätte verführt werden können, zumal in einem Lande, das auf seine strengen Gesetze so stolz sei. Er kann nicht glauben, daß ein zukünftiger *Peer* von England, dem es nicht an Verstand fehlt, sich den Gefahren und Folgen eines solch ungesetzlichen Tuns aussetzen würde. Ein endgültiges Urteil aber muß er sich vorbehalten. Berechtigte Zweifel an der Echtheit der Darstellung könne nur ein Engländer aussprechen, der mit den tatsächlichen Gegebenheiten vertraut ist.

Im allgemeinen scheint Haller eine objektive Darstellung der Wirklichkeit zu befürworten. Allerdings setzt auch er ihr noch klare Grenzen. Die allzu naturalistische Nachzeichnung bestimmter Details sollte der Schriftsteller vermeiden. Das „eigentliche Leben einiger öffentlicher Weibsbilder“ sei in Richardsons Roman zwar gut „gemalt“, jedoch mit den „eckelhaftesten Farben“, und er fragt sich, ob es nötig ist, so etwas überhaupt darzustellen. Dem guten Geschmack, so befürchtet er, müßten dergleichen Schilderungen widerlich sein. Trotz aller Einwände aber hält Haller Richardsons Roman *Clarissa* für ein „Meisterstück in der Abschilderung der Sitten [und] der Art zu denken.“

Richardsons dritter Roman, die *Geschichte des Herrn Carl Grandison*, wurde in Deutschland anfangs günstig aufgenom-

men. Der Rezensent der *Neuen Zeitungen* bewertete ihn—wie andere Kritiker—aner kennend als die „Geschichte eines wahrhaft redlichen Mannes, welcher durch die Mannichfaltigkeit prüfender Umstände, stets übereinstimmend und wohl handelt.“ Dieser vollkommene Mensch könne der Jugend zweifellos zum Vorbild dienen.¹⁸ Gottsched betrachtete diesen Roman als einen der besten, die je geschrieben worden seien. Der Verfasser „erhebt die menschliche Natur zu ihrer wahren Würde, und das beyde Geschlechter. Henriette ist in dem ihrigen so vollkommen als Grandison in dem seinigen.“ Der Leipziger Kritiker empfahl seiner Nichte Victoria, sich Henriette, eine literarische Figur also, zum Vorbild zu nehmen und sie in jeder Hinsicht nachzuahmen.¹⁹

Gerade aber der „perfect character“ des Grandison sollte bald grundsätzliche Kontroversen herausfordern, und das Bekanntwerden Fieldings in Deutschland führte zu kritischen Vergleichen mit Richardson. Schon Haller hatte darauf hingewiesen, daß Fieldings *Tom Jones* in England mit der *Clarissa* um den Vorzug gestritten habe. Es wunderte ihn nicht, daß Fieldings Roman mit seinen „niedereren Auftritten... in der lächerlichen heroischen Schreibart“ mehr Leser habe als Richardsons Werke, denn die meisten Menschen suchten ja Belustigung, die sie in der ernstesten *Clarissa* weniger fänden. „Herr Fielding“—so heißt es in dem Tagebuch Hallers—„besitzt eine grosse Kenntniß des menschlichen Herzens. Nur gehört er zu den Mahlern, die lieber getreue als schöne Gemälde liefern, und es für keinen Fehler ansehen, der Gegenstand sey auch schon häßlich, wenn nur die Aehnlichkeit getroffen ist. Er ist ein flämmischer Mahler.“²⁰ Der Vergleich mit den niederländischen Künstlern war nicht unbedingt als anerkennendes Urteil gedacht, bezeichnete aber treffend die Eigenheiten, die man jahrzehntelang an Fielding schätzte. Im Gegensatz zu Richardson stelle er die Menschen dar, wie sie wirklich sind und nicht, wie sie oft von Dichtern „verkünstelt“ würden. Er allein gebe „wahre und feine Lektionen über die Klugheit des menschlichen Lebens [mit] Wiz und Laune von der ächtesten Art.“²¹ Aus diesen Gründen galten in den nun folgenden Jahrzehnten die Werke Fieldings den deutschen

Verfassern komischer Romane als nachahmenswerte Vorbilder, und das höchste Lob schien ihnen, ein „deutscher Fielding“ genannt zu werden. Deutsche Kritiker und Theoretiker sollten in der Zukunft—teilweise in Anlehnung an die englische Kontroverse—das Problem der künstlerischen Darstellung von Welt und Menschen weiter verfolgen, insbesondere die Vorzüge und Nachteile der vollkommenen Gestalten sowie das Für und Wider der „mixed characters“ immer wieder sorgfältig erwägen und ausführlich behandeln.

6

Kritik und Theorie des Romans in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts

In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts vertiefte sich auch in Deutschland das Interesse an der Romanliteratur. Prominente Zeitgenossen äußerten sich zu den mannigfaltigsten Problemen der Erzählliteratur, und bedeutsame Einzelbeiträge zur Kritik und Theorie des Romans wurden immer zahlreicher. Dabei wurde vielfach auf ältere Prinzipien zurückgegriffen, häufiger wurden neue und bessere Richtlinien formuliert.

Von 1748 bis 1755 rezensierte der junge Lessing deutsche und ausländische Romane für die *Berlinische Privilegierte Zeitung*.¹ In diesen Besprechungen kommt offensichtlich seine Einstellung zu theoretischen Fragen der Romanliteratur zum Ausdruck. Gute Romane, so glaubte Lessing, sind Werke des Witzes, die von den Verfassern meistens bewußt für eine bestimmte Klasse der Gesellschaft geschaffen werden; er war geneigt, das Publikum in drei Gruppen einzuteilen. Eine „mittlere Sorte von Lesern“ schien unterhaltsame und relativ anspruchslose Begebenheiten vorzuziehen, von denen jedes Jahr unzählige Versionen auf dem Büchermarkt erschienen. Die „niedere Sorte“ von Lesern gab sich mit abenteuerlichen Geschichten etwa von reisenden Schneider- oder Schustergehilfen zufrieden oder fand, wie der „englische Pöbel“, Wohlgefallen an „Schulstreichen, Bordellhistörchen und Balgereyen“ eines Roderick Random, Titelheld des Romans von Tobias Smollett. Die „höhere Sorte“ von Lesern dagegen

verlangte anspruchsvolle Werke nach der Art der *Clarissa*. In seinen Besprechungen wandte sich Lessing hauptsächlich an die letztere Gruppe, an „Leser von Geschmack“, und ihre berechtigten Ansprüche bestimmten sein Urteil über einzelne Werke der erzählenden Literatur. Übereinstimmend mit anderen Kritikern verwarf Lessing die überlieferten Staats- und Liebesgeschichten, in denen alles mögliche, „schreckliche Kriege, Turniere, Verkleidungen, wunderbare Erkennungen, kostbare Gärten, Liebeserklärungen, Eifersucht, Verzweiflung, Hochzeiten und Mörder“ bunt nebeneinander zu finden seien, „nur keine gesunde Vernunft.“² Im Einklang mit konventionellen Theorien verlangte auch Lessing, daß sich der Roman, eigentlich die Dichtung überhaupt, durch einen Zweck rechtfertige. Seine Bewertungen sind deshalb teleologisch bestimmt, und es geht ebenso sehr um Fragen der Absicht und Wirkung, als um solche der Ästhetik.

Traditionelle Forderungen, vorwiegend die horazischen Richtlinien *prodesse et delectare, utile et dulce*, waren auch Lessings Hauptkriterien. Der Roman sollte ergötzen. Deshalb seien die Werke Fieldings, die „an Erfindungen, an Schilderungen und Einfällen unerschöpflich“ sind, zu empfehlen, und der deutsche Nachahmer des Cervantes, Wilhelm Ehrenfried Neugebauer, sei für seinen „sehr komischen Witz, und eine Einbildungskraft, die an drolligten Bildern ungemein reich ist“, zu loben.³ Der Roman sollte dem Leser aber auch nützen. Die Anerkennung bestimmter positiver Züge einzelner rezensierter Werke läßt ahnen, welche Aufgaben Lessing dem Romandichter gestellt hätte, wäre es ihm um die Formulierung einer Theorie des Romans gegangen. In Anlehnung an Prinzipien der älteren Aufklärung verlangte auch Lessing, daß der Roman durch eine ernsthafte Moral zur Besserung der Leser beitrage, daß er die Tugend der Leser durch exemplarisches Handeln und Benehmen der Romanfiguren fördere, daß er die Laster lächerlich mache und zu ihrer Verachtung anrege. Durch philosophische Reflexionen sollte das Werk erbauen und den Geist des Lesers zu dienlichen Betrachtungen ermutigen. In Vorausdeutung auf die Humanitätsideale einer späteren Periode erwartete Lessing, daß der Roman zur

Bildung des Herzens beitrage, es zu guten Entschlüssen führe und im Leser echte Menschenliebe erwecke.⁴

Lessings kritische Überlegungen enthalten jedoch Widersprüche, in denen sich die zeitgenössische Problematik des Romans widerspiegelt. Der Roman sollte, so hatte er festgestellt, dem Leser Kenntnis der Welt vermitteln und ihm Einsicht in die Geheimnisse des menschlichen Herzens gewähren. Dieses Ziel erreicht—so sollte man vermuten—der Romanschriftsteller am zweckmäßigsten durch eine möglichst objektive und getreue Darstellung des tatsächlich Gegebenen und durch die sorgfältige Porträtierung der im wirklichen Leben beobachteten Menschen. Eine solche Darstellungsweise aber lehnte der junge Lessing als minderwertig und unkünstlerisch ab. Er hatte zwar begrüßt, daß einige „glückliche Geister, ... welche mit der schönen Natur“ bekannt waren, in „ihren wahrhaften Romanen nicht unsinnige Hirngeburthen, sondern Menschen schildern.“ Die Betonung liegt hier aber zweifellos auf dem Begriff der schönen Natur. Unter diesen Gesichtspunkten verteidigte Lessing Richardson und erkannte das Prinzip der poetischen Verklärung literarischer Figuren an. Der Charakter der Gräfin Clementina aus *Grandison* zum Beispiel sei „mit... so viel Kunst und Wahrheit geschildert, daß er unter diejenigen Phantasiebilder gehört, die man den steifen und trockenen Nachschilderungen der Natur mit allem Recht vorzieht.“ Und den vollkommenen Charakter des Grandison selbst, des „wahrhaftig redlichen Mannes“, erkannte er ohne Vorbehalt als künstlerische Leistung an.⁵

Wenige Jahre später aber, 1759, stellte auch Lessing den vollkommenen Charakter in der Dichtung in Frage. In den *Briefen die neueste Litteratur betreffend* (63. und 64. Brief) besprach er das Trauerspiel *Lady Johanna Gray* von Christoph Martin Wieland. Alle Figuren des Trauerspiels, so beanstandete Lessing nun, seien „in einer Form gegossen; in der idealischen Form der Vollkommenheit, die der Dichter mit aus den ätherischen Gegenden gebracht hat.“ Wieland „hat den gutherzigen Fehler, auch unter uns schwachen Sterblichen eine Menge Cherubim und Seraphim... zu finden.“ Er erblickt zwar auch Teufel, verhüllt sie aber in finstere Wolken

„vielleicht aus Furcht, sie möchten uns, wenn wir sie näher und in ihrer Wirksamkeit kennen lernten, ein wenig liebenswürdig vorkommen.“ Die Ursache der Idealisierung sieht Lessing in persönlichen Lebensformen Wielands, der sich selbst zu „lange unter lauter Cherubim und Seraphim aufgehalten“ hätte.kehrte Wieland wieder unter die Menschen zurück, so würde er sie zweifellos „in ihrer wahren Gestalt... erblicken“ und entdecken, daß Euripides recht hatte: „Nicht leicht kommt abgesondert Gutes und Böses vor, sondern es findet eine gewisse Mischung statt.“ Und dann—so sagt Lessing voraus—wenn Wieland „diese innere Mischung des Guten und Bösen in dem Menschen wird erkannt, wird studiret haben, alsdenn geben Sie Acht, was für vortreffliche Trauerspiele er uns liefern wird!“⁶

Die Frage der künstlerischen Gestaltung dichterischer Figuren war eins der Themen des Briefwechsels zwischen Lessing und dem Philosophen Moses Mendelssohn, der die zeitgenössische Literatur, darunter den Roman, mit intensiver Aufmerksamkeit verfolgte. In einer frühen philosophischen Schrift gab Mendelssohn in Anlehnung an Plutarchs *Moralia* Anweisungen, „wie junge Leute die alten und neuen Dichter lesen müssen“; er warnte vor dem Mißbrauch der Lektüre und erläuterte den Endzweck der Dichtung. Sie soll, so heißt es in dem fiktiven Brief an einen jungen Mann, „Dich menschlicher machen, und das selige Gefühl der Tugend und Menschenliebe in Deine Seele pflanzen.“ Die Lektüre moderner Liebesdichtung führte bei jungen Menschen oft zur Vertiefung der eigenen Gefühle; und Mendelssohn betrachtete das als wertvolle Wirkung guter Erzählungen. „Ich weiß“, so schreibt er, „Du liebest Deine Gespielen heftiger, wenn Du die Geschichte des Daphnis und Phyllis gelesen, oder über das harte Schicksal einer Clarissa geweinet hast.“⁷

Offensichtlich schätzte Mendelssohn den Roman Richardsons. In der ausführlichen Besprechung eines anderen Romans, der *Neuen Heloise* von Jean-Jacques Rousseau, vergleicht er, konservativ und wesentlich anders als spätere Kritiker, beide Schriftsteller zum Nachteil des Franzosen. All das, was dem Romanschriftsteller Rousseau fehlte—als Philosoph hatte er

Mendelssohn tief beeindruckt—, glaubte der Berliner Aufklärer bei Richardson entdeckt zu haben: „Eine fruchtbare und unerschöpfliche Dichtungskraft; Kenntniß des Herzens, die sich nicht sowohl bei allgemeinen moralischen Betrachtungen verweilt, als in das Eigenthümliche eines jeden Charakters eindringt.“ Die vermutliche Wirkung der Werke auf den Leser ist Maßstab für den Kritiker; bei Richardson ist es „die ächte Sprache der Leidenschaften, welche in dem Herzen des Lesers ein sympathisches Feuer anzündet, und nicht eher schwärmt, als bis die Einbildungskraft des Lesers vorbereitet ist, mit zu schwärmen.“ Bei Rousseau dagegen „überjagen seine Leidenschaften die Einbildungskraft des Lesers. Sie sind schon in den Wolken, ehe der Leser noch die geringste Lust verspürt, sich mit ihnen zu versteigen.“ An den Romanfiguren Rousseaus störte Mendelssohn die schlechte Charakterisierung der Hauptfiguren und das Abweichen von dem psychologischen Prinzip der Einheit der Persönlichkeit. Rousseau sei weder eine überzeugende Zeichnung der Helden, Julie und St. Preux, gelungen, noch habe er zum Beispiel das echt Englische bei der Darstellung Bomstons eingefangen, eines Menschen, den man höchstens in Paris, nicht aber in London für einen Briten halten würde. Die „Affectensprache des Herrn Rousseau“ hielt Mendelssohn für spitzfindig und schwülstig, auch wenn andere Kritiker sie als erhaben, begeistert und göttlich bezeichnet hätten. Manche „Freiheit“ in der Darstellung Rousseaus war als „natürlich“ verteidigt worden. Mendelssohn konnte solche Entschuldigung jedoch nicht annehmen: „In der Natur“, so sieht er es, „kann vieles seyn, das in der Nachahmung unnatürlich ist. Ehe die Natur dem Virtuosen zur Richtschnur dienen kann, muß sie sich erst selbst den Regeln der ästhetischen Wahrscheinlichkeit unterwerfen.“ Wie der junge Lessing, so vertrat auch Mendelssohn noch das konservative Prinzip der Darstellung der schönen Natur.⁸

Es war zu erwarten, daß der Rationalist Mendelssohn für seine negative Kritik an Rousseaus Roman angegriffen würde. Johann Georg Hamann, Wegbereiter des Sturm und Drang, fühlte sich zur Verteidigung Rousseaus berufen. Sein Urteil war jedoch eher ein begeistertes Loblied auf den

Franzosen als eine sachliche Widerlegung der Kritik Mendelssohns. Die Sprache der Leidenschaft erscheint Hamann echt und wahr; die Charakterisierung der Menschen hält er für natürlich und wirklichkeitsnah. Die Forderungen nach Wahrscheinlichkeit und poetischer Gerechtigkeit betrachtet er als überholt, und die positive Bewertung Richardsons will er auf keinen Fall anerkennen. Ihm ist es unverständlich, daß ein „ehrlicher Bekenner der schönen Wissenschaften... ein sympathetisch Gefallen an Engelgestalten haben“ kann, „die kein Autor noch Leser gesehen“ hat. Einem „Stutzer“ dürfe man die Begeisterung für idealisierte Menschen vergeben, einem Philosophen aber „gebührt es zu prüfen.“⁹

Mendelssohn war jedoch keineswegs ein verblendeter Verteidiger der vollkommenen Charaktere. Schon im 66. Literaturbrief (1759) hatte er die „Idealschönheit in den schönen Wissenschaften“ behandelt und einen allgemein gültigen Vergleich zwischen bildender Kunst und Dichtung gemacht. In der Bildhauerkunst und in der Malerei darf sich der Künstler eine Idealschönheit seiner „Einbildung zum Muster vorstellen.“ In der Dichtkunst aber solle Schönes mit Häßlichem vermischt werden. Es scheint zwar seltsam, so heißt es bei Mendelssohn, „daß die vollkommenste Tugend, diese unendliche Schönheit der Seele, dem Maler des Geistes nicht eben das Urbild seyn sollte, was die vollkommenste Schönheit der Figuren für den Maler der Körper ist.“ Unter ästhetischen Gesichtspunkten aber gebe es eine einfache Erklärung. In der bildenden Kunst ist das Ideal schwerer zu erreichen und deshalb die größere Leistung. Dem Dichter hingegen machen vollkommen tugendhafte Charaktere geringe Schwierigkeiten und sind keine künstlerischen Leistungen. Literatur, die wirksame philosophische Sittenlehre sein will, solle vollkommene Tugend deshalb nicht darstellen, weil sie „unendlich schwer nachzueifern, und unmöglich zu erreichen“ ist.¹⁰

Die gleichen grundsätzlichen Kriterien bestimmen ein Jahr später Mendelssohns Urteil über Wielands Trauerspiel *Clementina von Porretta*, die Dramatisierung einer Episode aus Richardsons *Grandison*. So einfach, wie Wieland das gehofft hatte, ließ sich die romanhafte Episode nicht dramatisieren.

Die innere Entwicklung der Clementina, zuerst heiter-stolzes Mädchen, dann zärtlich liebende Frau, später gemütskranke Enttäuschte und zuletzt ruhig Entsagende, hatte Richardson in langsam fortschreitender Entfaltung dargestellt. Der dramatische Dichter, dessen Zeit und Raum begrenzt ist, kann, so glaubt Mendelssohn, eine Clementina nur dann auf die Bühne bringen, wenn er sich bei dem großen Meister Shakespeare Rat holt. Das hätte Wieland nicht aufmerksam genug getan, so daß der Zuschauer es vorziehen würde, den Roman zu Hause zu lesen, anstatt sich die minderwertige Bearbeitung im Theater anzusehen. In seiner Beweisführung stützte auch Mendelssohn sich auf Shaftesbury und zitierte relevante Textstellen aus dessen Essays *Characteristicks*.¹¹

Christoph Martin Wieland, dem ein Teil der Kritik Lessings und Mendelssohns galt, befaßte sich in seinen Schriften gleichfalls mit den vielfältigen Problemen der Romanliteratur. Die Aufgaben dieser Art der Dichtung und die Kunst der Menschendarstellung sind zwei Züge, auf die er wiederholt eingeht. Es erscheint auch ihm selbstverständlich, daß die Dichtung, darunter die zeitgenössische Romanliteratur, ergötzen und nützen soll. Der Schriftsteller—hier stimmt Wieland mit Lessing überein—wird aber stets bedenken, für welchen Kreis von Lesern er schreibt. Unter diesem Gesichtspunkt sieht Wieland zwei Arten von Romanliteratur. Eine Romanart umfaßt solche Werke, die wie die *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771-1772) von Sophie La Roche „allen tugendhaften Müttern [und] lebenswürdigen Töchtern unsrer Nation“ empfohlen werden dürfen. In Romanen dieser Art kann der Dichter als gütiger „Moralist“—gewiß im Sinne Shaftesburys—die Leserinnen zur Verwirklichung ethischer Werte anregen, ihre Liebe zur Tugend und Weisheit fördern, ihre Empfindungen für das Gute und Schöne vertiefen und sie zur Nachahmung vorbildlicher Figuren ermutigen.¹²

Die meisten seiner eigenen Romane rechnete Wieland jedoch nicht zu dieser Art. Er würde sie ebensowenig seinen Töchtern leichtfertig in die Hände geben wie etwa „die Dialogos Meretricios des Lucian oder den goldnen Esel des

Apulejus." Die zweite Art der Romanliteratur, zu der unter anderem Wielands *Agathon* gehört, waren, wie Lessing es formulierte, Werke für „den denkenden Kopf" — offensichtlich für den aufgeklärten männlichen Leser —, und für sie galten andere Grundsätze.¹³ Auch Wieland verlangte, daß bestimmte Romane den Leser mit dem wirklichen Leben bekannt machen, ihm eine wahre Kenntnis der menschlichen Natur vermitteln und ihm zu tieferen psychologischen Einsichten verhelfen. Wie Lessing, so sollte auch Wieland unter dem Einfluß solcher Forderungen seine eigenen Richtlinien für die Darstellung des Menschen in der Literatur im Laufe einiger Jahre völlig umkehren. Als junger Schriftsteller war Wieland von dem positiven Wert vollkommener Charaktere in der Dichtung überzeugt gewesen. Grandison zum Beispiel schien ihm ein so ausgezeichnetes Vorbild für das Leben zu sein, daß er seinem Freund Zimmermann riet, gewisse Züge dieser literarischen Figur so getreu wie möglich im eigenen Benehmen nachzuahmen. Und für eine Wochenschrift, die er plante, wollte er „Briefe von Carl Grandison an seine pupille Emilia Jervois" verfassen.¹⁴ In seinen beiden Trauerspielen *Lady Johanna Gray* (1758) und *Clementina von Porretta* (1760) sind die Hauptfiguren, wie Lessing und Mendelssohn feststellten, in die „idealische Form der Vollkommenheit... gegossen." Von ihrem ästhetischen Wert überzeugt, hatte Wieland solche Idealschönheiten in seinem Vorbericht zu *Johanna Gray* verteidigt. Seine brieflichen Äußerungen über *Clementina* jedoch klingen wie eine Entschuldigung seitens des Dichters, der sich eines künstlerischen Mangels bewußt ist, ihn aber nicht beheben will, weil ihm weniger am günstigen Urteil der Kunstrichter als am Beifall des Publikums liegt.¹⁵

Mit der Kritik an seinen Trauerspielen und den zahlreichen Erörterungen über die Probleme der künstlerischen Gestaltung der Menschen in der Dichtung war Wieland offensichtlich vertraut und ist vermutlich davon beeinflusst worden. Als zusätzliche Anregung zum Wechsel in seiner Haltung hat zweifellos seine Beschäftigung mit Shakespeare gedient, „demjenigen unter allen Dichtern seit Homer, der die Menschen, vom Könige bis zum Bettler, und von Julius Cäsar bis zu

Jack Fallstaff am besten gekannt, und mit einer Art von unbegreiflicher Intuition durch und durch gesehen hat."¹⁶ Wieland übersetzte Shakespeares Dramen zur gleichen Zeit, zu der er seinen Roman die *Geschichte des Agathon* schrieb.

Im Vorbericht zum *Agathon* (1766) erläutert der fiktive Herausgeber, der deutlich Wielands eigene Ansichten vertritt, den Roman, und in einigen Kapiteln, die der fiktive Erzähler nach der Art Fieldings als „Abschweifungen“ oder „Digressionen“ eingeschaltet hat, übt er Kritik an älteren Werken und rechtfertigt die neuartige Darstellungsweise. *Agathon*, so erklärt der Erzähler, ist kein Roman im üblichen Sinne, und die bequemen Techniken des konventionellen romanhaften Erzählens wurden nicht angewandt. Wie einfach ist es doch, so spottet er in unverhüllter Polemik gegen die vollkommenen Charaktere Richardsons, „mit dem wenigsten Aufwand von Genie, Wissenschaft und Erfahrungheit ein gepriesener Schriftsteller zu werden“, insbesondere wenn man sich damit zufriedenen gibt, „Menschen (denn Menschen sollen es doch sein) ohne Leidenschaften, ohne Schwachheit, ohne allen Mangel und Gebrechen“ darzustellen. Und wie leicht ist es, „durch den erbaulichen Ton einer strengen Sittenlehre, durch blendende Sentenzen, durch Charaktere und Handlungen, die eben so viele Muster sind“, den Beifall des Publikums zu erhalten.¹⁷ Solche einfachen Lösungen gab es für diesen Erzähler nicht. Er wollte in Anlehnung an die Wirklichkeit—und das Mitklingen des Historischen ist genau wie bei Fielding beabsichtigt—die Geschichte eines jungen Griechen mitteilen, die in einem alten Manuskript aufgezeichnet worden war. Wieland überläßt es allerdings dem Leser, an das Vorhandensein des Manuskripts zu glauben oder das Erzählte als Fiktion zu betrachten.

In einem Werk dieser Art sollte es dem Dichter um eine höhere Wahrheit gehen. Das Dargestellte muß mit dem „Lauf der Welt“ übereinstimmen, und die Charaktere dürfen nicht willkürlich „und bloß nach der Phantasie, oder den Absichten des Verfassers gebildet“ werden. Die Figuren sollen „aus dem unerschöpflichen Vorrat der Natur selbst hergenommen“ werden, und „die Beschaffenheit des menschlichen Herzens,

die Natur einer jeden Leidenschaft, mit allen den besonderen Farben und Schattierungen, welche sie durch den Individual-Character und die Umstände einer jeden Person bekommen“, soll der Dichter aufs genaueste nachzeichnen. Der Nutzen eines solchen Werkes bestehe darin, daß der Leser auf unterhaltsame Weise mit höheren Wahrheiten, die seinen eigenen Erfahrungsbereich ergänzen, bekannt gemacht werde.¹⁸

Die ersten beiden Ausgaben des *Agathon* wurden in fast jeder literarischen Zeitschrift von Bedeutung besprochen; über Wielands fortschrittliche Bemühungen um die Romanliteratur waren die Kritiker geteilter Meinung, und in den Bewertungen kam es zu widerspruchsvollen Urteilen. Die konservative *Allgemeine deutsche Bibliothek* veröffentlichte 1768 eine ausführliche Besprechung des *Agathon*, in der auch andernorts erwähnte Probleme zur Sprache kommen. Kritisch betrachtet werden einmal rein künstlerische Seiten. Der Stil, so glaubt der Rezensent, leidet unter der Benutzung allzu vieler Fremdwörter und schlüpfriger Ausdrücke. Der Erzähler schalte sich außerdem zu oft in den epischen Text ein. (In der ersten Ausgabe folgte Wieland mitunter dem Beispiel Sternes, während er in der zweiten Ausgabe die Rolle des Erzählers wesentlich begrenzte.) Obwohl Wieland in der Vorrede versprochen hätte, die historischen und geographischen Gegebenheiten nicht aus den Augen zu lassen, stelle er die historische Wirklichkeit ungenau dar. Die inhaltlichen Züge des Romans werden unter Berücksichtigung der zeitgenössischen Wirkungskriterien und unter verschiedenen Gesichtspunkten bewertet. Der Rezensent, wie Wieland selbst, sieht zwei Kreise von Lesern, junge Menschen, denen es noch an Lebenserfahrung mangelt, und erfahrene männliche Leser, die auch die Schattenseiten des Lebens kennen. Für den ersten Kreis sollten Romane nach bestimmten Richtlinien Rousseaus bewertet werden. Die „Güte eines Buches“—so hatte Rousseau festgestellt—wird „durch den Grad der Begierde bestimmt . . . , die es dem Leser einflösset, tugendhafter und besser zu werden.“ Wendete man diese Kriterien auf Wielands Roman an, dann gäbe es zahlreiche Mängel zu beanstanden. Die Überbetonung der Liebe als „das vornehmste Triebrad“ im Leben führe den

Unerfahrenen zu falschen Schlüssen und könne das ganze „System der Gedanken der Jugend in die größte Unordnung“ bringen, ja sogar „das Unglück der schönsten Seelen und unzähliger Familien“ verursachen. Die „schlüpfrigen Gemälde“ und „nicht anständigen Scherze“ könnten die „unschuldige Einbildungskraft eines unverwahrten aber auch unverdorbenen Herzens in eine unglückliche Flamme... versetzen“, so daß die Lektüre diesem Kreis mehr Schaden als Nutzen bringen wird. Dem zweiten Kreis von Lesern, „dem Philosophen, dem Staatsmanne und jedem denkenden Menschen“, werde der Roman wegen der scharfsinnigen psychologischen Beobachtungen und der getreuen moralischen Gemälde „unendlich viel Vergnügen und Nutzen gewähren.“ Die wirklichkeitsnahe Beschreibung der höfischen Zustände und die wahr anmutende Darstellung der Intriganten im neunten Buch sollten zukünftigen Staatsleuten sehr dienlich sein, natürlich nicht zur Nachahmung, sondern als Warnung. Ein weiser Hofmeister würde sich bei der Erziehung eines Prinzen auf die Züge der fiktiven Welt stützen und den Zögling auf unvermeidliche zukünftige Begegnungen mit „gefährlichen Geschöpfen“ vorbereiten, so daß er sich dank der literarischen Erfahrung mit ihnen messen kann.¹⁹

Wieland hat die meisten Besprechungen seines Romans offensichtlich sorgfältig gelesen, war über manches negative Urteil verärgert und hielt es anscheinend für notwendig, auf einzelne Einwände der Rezensenten näher einzugehen. Seine Ausführungen „über das Historische im Agathon“, die der Ausgabe von 1773 beigelegt sind, dürfen zum Teil als Antwort an die Kritiker betrachtet werden. Anhand zahlreicher Belege versucht Wieland zu beweisen, daß er mit der griechischen Geschichte und den Sitten des Altertums besser bekannt ist, als die Rezensenten glaubten. Wo er sich anachronistische Abweichungen und faktische Verschiebungen erlaubt habe, sei das mit dem gleichen Recht geschehen, das man zum Beispiel dem Epiker Vergil ohne weiteres einräume. *Agathon* nähme, so erklärt Wieland, eine Stellung zwischen Fieldings *Tom Jones* und der *Cyropädie* des Xenophon ein. In dieser ist „das Erdichtete in die historische Wahrheit, in jenem hingegen

das Historisch-wahre in die Erdichtung eingewebt." Es sei nicht seine Absicht gewesen — wiederum muß er das betonen —, einen idealen Menschen wie etwa Cyrus zu zeichnen. Die Darstellung seines Helden sollte kein Bild sittlicher Vollkommenheit sein, sondern es sollte gezeigt werden, „wie, vermöge der Gesetze der menschlichen Natur, ein Mann von seiner Sinnesart gewesen wäre, wenn er unter den vorausgesetzten Umständen gelebt hätte." In wirklichkeitsnaher Darstellung wollte er zeigen, „wie viel die äußerlichen Umstände an unsrer Art zu denken, an unsern guten Handlungen oder Vergehungen, an unsrer Weisheit oder Torheit Anteil haben." Er wollte nachweisen, „wie es, natürlicher Weise, nicht wohl möglich sei, anders als durch Erfahrung, Fehltritte, unermüdete Bearbeitung unsrer selbst, öftere Veränderungen in unsrer Art zu denken, hauptsächlich aber durch gute Beispiele und Verbindung mit weisen und guten Menschen, selbst ein weiser und guter Mann zu werden."²⁰

Wenige Jahre später behandelt Wieland das Problem der Menschendarstellung und ihre Wirkung auf den Leser in zwei langen fiktiven *Unterredungen mit dem Pfarrer von****. Ein Geistlicher erhebt Anklagen, die auch in anderen Kritiken gegen Wieland ausgesprochen worden waren. Er vertritt konservative Anschauungen, während Wieland wiederum neuartige Richtlinien befürwortet. Wie die Naturwissenschaftler alle Geschöpfe, auch die kleinsten und „ekligsten", getreu abbildern müssen, so ist es nach Wieland Pflicht des Dichters, „alle Arten von Charakteren... so darzustellen, wie sie wirklich sind, nicht wie sie ein Mensch sich einbildet, der sich in seinem Studierstübchen den Kopf mit willkürlichen Abstraktionen und Spinnweben angefüllt hat." Ein Dichter, so rechtfertigt Wieland seine lebenswürdigen Verführerinnen, „dem Natur und Wahrheit ehrwürdig sind", darf eine liebreizende, bezaubernde und geistreiche Sünderin nicht mit „ekelhaften Farben" malen; und er sollte nicht getadelt werden, wenn sie in seinen Gemälden sich selbst ähnlich ist, also ebenso verführerisch ist wie in der Natur. Der Pfarrer ist anderer Ansicht. Der Mensch, so haben ihn Beobachtungen gelehrt, hat „einen angeborenen Instinkt zum Nachahmen."

Soll er ein vortrefflicher Mensch werden, so muß man seine Aufmerksamkeit auf vortreffliche Bilder lenken; er denkt hier besonders an Grandison und Clarissa. Wieland kann den Nutzen der Bücher, in denen ideale Menschen dargestellt werden, nicht einsehen, „denn diese vollkommnen Menschen sind um so viele Stufen über dem größten Theil der Leser, daß diese, selbst mit aller Bestrebung sich zu ihnen aufzuschwingen, doch nicht eine Spanne weiter kommen würden.“ Ihn hätte die Erfahrung gelehrt, daß junge Leute, die sich vollkommene literarische Figuren zum Vorbild nehmen, leicht „lächerliche Kopien“ werden. Sie vergleichen die Wirklichkeit mit der idealen Welt, finden sich bald in jener nicht mehr zurecht und machen sich und anderen das Leben schwer. Im besten Falle entdecken sie, daß die „Unternehmung über ihre Kräfte geht“ und geben die Nachahmung klugerweise auf. Es wäre tausendmal besser, so meint Wieland, wenn der junge Leser durch seine Lektüre die Welt und die Menschen kennenlernte, wie sie wirklich sind. Literatur, die die Gegebenheiten der Wirklichkeit möglichst getreu erfaßt, habe den größeren Nutzen, da sie den Erfahrungsbereich des einzelnen wesentlich erweitere. Die Dichtung kann den Leser zu bedeutsamen Erkenntnissen führen; sie wird sein Verständnis für das Phänomen der Kausalität, den Zusammenhang von Ursache und Wirkung, fördern, wird ihn auf vergleichbare Situationen im eigenen Dasein vorbereiten, ihn gegebenenfalls anregen, notwendige Entscheidungen ähnlich den in der Dichtung gefundenen Lösungen zu treffen und den literarischen Beispielen entsprechend klug zu handeln. In diesen Unterhaltungen stoßen offensichtlich zwei repräsentative Meinungen aufeinander. Der konservative Geistliche befürwortet die traditionelle Vorbilddichtung und erwartet von der Literatur eine fast unmittelbare Einwirkung auf den Leser. Dem fortschrittlichen Romanschriftsteller sind solche Kriterien von untergeordneter Bedeutung. Er sieht die wesentliche Aufgabe der Literatur in ihrer Rolle als Mittlerin, die die Welt des Lesers durch die möglichst wirklichkeitsnahe Darstellung erfahrbarer Erlebnisse und Bereiche umfassend erweitert.²¹

Die anerkennende Bewertung dieser vielfältigen Funktion der Romanliteratur fand in den siebziger Jahren ihren Ausdruck in entsprechenden theoretischen Forderungen. In der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste* veröffentlichte Christian Garve 1771/1772, also schon vor Wielands *Unterredungen mit dem Pfarrer von****, einen Aufsatz mit dem Titel „Einige Gedanken über das Interessierende.“ Es ist Garves Absicht, Dramatikern und Romanschriftstellern zur Abfassung ihrer Werke Richtlinien zu geben, die das Interesse des zeitgenössischen Lesers weitgehend berücksichtigen. Die Aufgabe des Dichters soll es sein, die Lebenssphäre des Lesers literarisch zu erfassen, zumindest jedoch „die wirklich vor uns liegende Welt..., aus der alle unsre Ideen geschöpft, auf die alle unsre Neigungen gerichtet sind“, und nicht etwa eine „übel zusammengefügte“ und „unerkenntliche Phantasiewelt“ darzustellen. Der Dichter sollte das Leben der verschiedensten Gesellschaftsschichten schöpferisch nachahmen und dem Leser, der einer bestimmten Klasse nicht angehört, das Wissen um diese Welt vermitteln, seine durch die Zugehörigkeit zu einem anderen Stand begrenzte Erfahrung erweitern und ihm, der in der modernen Gesellschaft verhältnismäßig einsam lebt, das Gefühl verschaffen, als weile er gelegentlich unter solchen Menschen, mit denen ihm das Zusammensein in der Wirklichkeit versagt ist. Das größte Interesse des Lesers wird jedoch solchen Menschen gelten, „die am meisten unsers gleichen sind, die eine Denkungsart, eine Sprache und Sitten wie die unsrige haben, und deren Begebenheiten und Handlungen denen gleichkommen, aus denen der Lauf unsers eignen Lebens besteht.“ Für den Leser wird die wirklichkeitsnahe Darstellung von Welt und Mensch mannigfaltigen Wert haben, insbesondere dann, wenn „Schilderungen“ und „Ideen“ sich unmittelbar auf seine eigene Welt und seine persönliche Lage beziehen. Getreue Beschreibungen können flüchtig Selbstbeobachtetes bestätigen oder früher Erlebtes ins Gedächtnis zurückrufen, ein besseres Verständnis für bestimmte Ereignisse vermitteln und größere Aufmerksamkeit für Erscheinungen der Wirklichkeit erwecken. Die dem Leser eigenen „Grundsätze der Tugend“ und „Regeln der

Klugheit" sollten sich in der Literatur in unaufdringlich eingefügten Sentenzen und Reflexionen widerspiegeln und seine sittlichen Grundsätze als wertvoll bestätigen. Der Dichter soll „unsere Begriffe von den Dingen“ erweitern, soll die dem Leser bekannten Abstraktionen durch Einzelbeispiele anschaulicher machen und ihn daran gewöhnen, die Zusammenhänge zwischen Ursache und Wirkung im eigenen Leben sorgfältiger zu erforschen. Durch die Literatur angeregt, wird der Leser—so erwartet Garve—freiwillig über Probleme und Ideen tiefer nachdenken, denen er sonst nur flüchtige Betrachtungen widmen würde. Und für das gesellschaftliche Verhalten und menschliche Handeln wird die Literatur ihm „Muster und Anweisungen“ geben. Garve verlangt vom Dichter insbesondere die Darstellung des Inneren der Menschen, ihrer Leidenschaften, Gemütsbewegungen und Empfindungen. Sie sollen ein sympathisches Echo im Leser finden und werden seine eigenen vielleicht noch dunklen und unklaren Empfindungen intensivieren oder positive Leidenschaften in ihm erwecken. In seiner Abhandlung konnte Garve das damals so aktuelle Problem der künstlerischen Gestaltung dichterischer Figuren unmöglich übergehen. Auch er mußte sich mit der Frage des Wertes vollkommener Charaktere im Gegensatz zu „natürlichen Menschen“ befassen. Er gibt in Erkenntnis des Dilemmas jedoch aufrichtig zu: „Wir fürchten uns vor einer Entscheidung.“ Sodann erwägt er das Für und Wider beider Möglichkeiten und überläßt, obwohl er selbst die Darstellung der schönen Natur zu befürworten scheint, das letzte Wort dem Leser selbst.²²

Im Jahre 1774 erschien die umfassende theoretische Schrift *Versuch über den Roman* von Friedrich von Blanckenburg. Der Verfasser, dessen Essay als Leitfaden für „junge angehende Romanendichter“ gedacht war, erhebt keinen Anspruch auf Originalität, sondern stellt Richtlinien zusammen, die er unbedenklich zeitgenössischen Werken und klassischen Poetiken entlehnt. Blanckenburg hält es für notwendig, daß man sich ernsthaft um die Verbesserung der Romanliteratur bemüht, „weil sie nun einmal die Unterhaltung der Menge“ ist und „natürlich Einfluß auf ihre Sitten“ hat. Er sieht

voraus, daß in der Zukunft Romane nicht nur für „müßige Frauenzimmer“, sondern auch für „den denkenden Kopf“ — das erinnert an Lessings Formulierung — geschrieben werden müssen. Die Aufgaben des Dichters und die Rolle der literarischen Werke in der Gesellschaft können deshalb, nach Blanckenburg, nicht wichtig genug genommen werden:

Alle Dichter haben den allgemeinen Endzweck, durch das Vergnügen zu unterrichten. Dieser Endzweck ist so edel, das Geschäft ist so wichtig, daß ich, auf die Gefahr hin ein bisgen ausgelacht zu werden, mit Zuversicht und Ueberzeugung sage, daß ich nur dem bürgerlichen Gesetzgeber den Rang vor ihm zugestehe.²³

Ein wesentliches Anliegen Blanckenburgs ist es, die Art des zu erteilenden Unterrichts genauer zu bestimmen. Wie Garve, den er vielfach zitiert, verlangt er vom Dichter, daß er der „denkenden Kraft des Lesers Beschäftigung“ gebe; er soll „Vorstellungen und Empfindungen erzeugen, die die Vervollkommnung des Menschen und seine Bestimmung befördern“, dadurch wird er „das Herz und den Geist des Volkes bilden und sich um die Wohlfahrt des menschlichen Geschlechtes verdient“ machen. Wie andere Kritiker vor ihm, so lehnt Blanckenburg die „vollkommenen Characktere“ nachdrücklich ab. Solche Figuren sind nicht nur künstlerisch minderwertig, sondern auch irreführend. Die Jugend zum Beispiel beurteilt aus Mangel an eigener Erfahrung andere Menschen nach diesen „Hirngeburten der Dichter“ und wird fraglos immer wieder von Menschen mit natürlichen Mängeln enttäuscht sein. Im Roman gilt es deshalb, „mögliche Menschen der wirklichen Welt“ zu zeichnen, das Milieu der Dargestellten und ihre Psychologie zu bedenken. Der Dichter nehme also „in der Zusammensetzung seines Charakters, Rücksicht auf seine Zeit, seine Erziehung, sein Alter, sein Land, seine Religion, seinen Stand im bürgerlichen Leben selbst.“ Er wird sogar „auf körperliche Umstände, auf Temperament und andere Dinge mehr sehen, und den Einfluß derselben nie aus den

Augen lassen." Ausgezeichnete Beispiele für vorbildliche Menschengestaltung wird der Schriftsteller—das hatte schon Fielding angedeutet—in Shakespeares Dramen finden. Da soll er sich Rat holen, so daß er in seinen Romanen auf ähnlich künstlerische Weise „Handlungen und Empfindungen“ schildern und „die erhabenen Leidenschaften des Menschen“ getreu nachzeichnen könne, wie das zum Beispiel Wieland in seinem *Agathon* so vorzüglich getan hätte.

Das große Verdienst eines Dichters ist es, „daß er das Innere des Menschen aufklärt, und ihn sich selber kennen lehrt“, ihm außerdem zeigt, „was werth sey, geschätzt und geachtet, so wie gehaßt und verabscheut“ zu werden. Durch die eindrucksvollen Schilderungen der Leidenschaften kann der Romandichter, wie der Dramatiker, die Katharsis der Seele durch Erregung von Furcht und Mitleid herbeiführen. Oft auch wird er die Identifikation des Lesers mit einer bestimmten Romanfigur bewirken, denn „denen Personen, die wir zu unsern Lieblingen in den Werken der Nachahmung machen, Personen, deren Empfindungen und Vorstellungen mit den unsrigen übereinstimmen, denen empfinden wir nach.“ Das äußere und innere Befinden des Menschen jedoch ist—and das muß der Dichter bedenken—kein statischer Zustand. Ein dauernder Wechsel und ein immerwährendes Werden bewirken, nicht zuletzt unter dem Einfluß der Umwelt, dynamische Verbindungen, die zu stets neuen Situationen und verändertem Wesen des Menschen führen. Die Entwicklung eines Menschen und alle Umstände, die sie fördern, soll der Romanschriftsteller „der Wahrheit nach“ zeigen und vor allem immer wieder die Frage stellen: *Wie* ging das zu? In dieser Hinsicht hatte Richardson—so urteilt Blanckenburg—gefehlt. Er hatte zum Beispiel nicht *gezeigt, wie* Grandison zum vorbildlichen Menschen geworden war. Und die *Geschichte der Clarissa* sei deshalb wenig lehrreich, weil der Verfasser das Innere der Heldin unzureichend dargestellt und die wesentliche Frage nach dem *Wie* ihrer Entwicklung nicht beantwortet habe. Ein Dichter, der die Kunst der Menschendarstellung besser beherrschen will, muß „ein aufmerksamer Beobachter des menschlichen Herzens“ sein. Von dem Gesetz der „be-

wirkenden Kausalität" war Blanckenburg fasziniert und hatte die *Elements of Criticism* seines Gewährsmannes, des schottischen Philosophen Henry Home, offensichtlich eifrig studiert. Schon Garve hatte diesen Begriff und seine Bedeutung für die fiktive Welt des Romans angedeutet, Blanckenburg aber geht weit darüber hinaus. In den mannigfaltigsten Abwandlungen und Formulierungen fordert er immer wieder, daß der Romandichter die Kette von Ursache und Wirkung bis in alle Einzelheiten sorgfältig aufzeige, daß er darstelle, wie sie alle Begebenheiten verbindet und die Entwicklung des Menschen beeinflusst. Selbst die Struktur des Romans könne dem Leser in dieser Hinsicht dienen, denn durch die „Kunst in der Anordnung und Ausbildung seines Werkes" beschäftigt der Dichter „die denkende Kraft" und „das Empfindungsvermögen" des „dichterischen Lesers". Dieser Leser—so hofft Blanckenburg offensichtlich—wird die im Roman geübte Analyse der Erscheinungen in der fiktiven Welt auf die Wirklichkeit übertragen; es wird ihm dadurch möglich, wenn auch in bescheidenem Maße, auf die eigene Entwicklung einzuwirken und Einfluß auf die engere Umwelt, letzten Endes vielleicht sogar auf die Gesellschaft, auszuüben.

Blanckenburg war sich dessen bewußt, daß viele deutsche Kunstrichter dieser Zeit andere Ansichten über Richardsons Romankunst hegten. Johann Gottfried Herder, wegen seiner bedeutsamen Neubewertungen des Überlieferten ebenso bekannt wie für sein konservatives Festhalten an bestimmten traditionellen Werten, war anfangs auch ein Bewunderer Richardsons gewesen. In einer frühen Schrift (1767) machte er die Leser der *Königsbergischen Gelehrten und Politischen Zeitungen* mit „Richardsons Ehrengedächtniß von Herrn Diderot" bekannt, einer begeisterten „Eloge",²⁴ die der französische Kritiker im Todesjahr Richardsons verfaßt hatte. An anderer Stelle lobte Herder das große dichterische Können des Engländers, verwies anerkennend auf die vorbildliche Sittlichkeit der fiktiven Situationen, auf Richardsons genaue Kenntnis der Welt, auf die gut gezeichneten Tugendbilder und den vorzüglichen Nutzen seiner Romane.²⁵

In späteren Jahren wird das Urteil Herders kritischer, besonders da, wo es um allgemeine Probleme der Gattung geht. Seine Abhandlung *Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten* (1778) behandelt insbesondere die Aufgaben und Wirkungsmöglichkeiten der Literatur. Für ihn besteht kein Zweifel, daß ein guter Dichter, ob er sich dessen bewußt ist oder nicht, erzieherische Aufgaben erfüllt, daß er Glauben und Charakter, Handlungen und Sitten des Lesers beeinflussen wird und, zumindest indirekt, auf sein Schicksal einwirken kann. Die beiden „Gattungen der Roman-klasse“, die Herder in England vorgebildet fand, hatten einige dieser Aufgaben mehr oder weniger vollkommen erfüllt. Die Romane von der Art Richardsons können zwar, so sieht Herder es nun, zur Verfeinerung der Sitten und Gesinnung beitragen. Die Erwartung aber, den idealen und engelhaften Wesen, wie Richardson sie dargestellt hatte, im Leben zu begegnen, oder die Versuche, sie in all ihrer Vollkommenheit nachzuahmen— auch Herder denkt dabei an Clarissa und Grandison—, müssen Enttäuschungen nach sich ziehen, weil es solche Menschen in der Wirklichkeit gar nicht gibt und die literarischen Vorbilder einfach nicht nachahmbar sind. Die Fieldingsche Art der Romane dagegen „öffnet das Auge ungemein für Wahrheit“ und vielleicht sogar „das Herz für Güte.“ Hier allerdings besteht die Gefahr, daß der Dichter zu viel Verständnis für menschliche Schwächen vermittelt und die Sitten nicht in dem Maße bessert, wie man das von ihm erwarten sollte.²⁶

In einem systematisch aufgebauten Programm, das den Ideen Herders entsprechend die Anlagen des Menschen zur Humanität weiterzubilden und zu vervollkommen hätte, würde, so darf man erwarten, auch der Roman eine Rolle spielen. Das wird in der achten Sammlung seiner *Briefe zur Beförderung der Humanität* (1796) deutlich gemacht. Wie wenig später die Romantiker, so betrachtete auch Herder schon den Roman als die umfassendste Gattung der Poesie, „die der verschiedensten Bearbeitungen fähig ist.“ Seinem Gehalt sind kaum Grenzen gesetzt, er kann nicht nur „Geschichte und Geographie, Philosophie und die Theorie fast aller Künste“

enthalten, „sondern auch die Poesie aller Gattungen und Arten—in Prose.“ Alles, was den menschlichen Verstand und das Herz interessiert, „Leidenschaft und Charakter, Gestalt und Gegend, Kunst und Weisheit“, alles, „was möglich und denkbar ist, ja das Unmögliche selbst kann und darf in einen Roman gebracht werden.“ Diese Dichtungsart läßt „die größten Disparaten“ zu, „denn sie ist Poesie in Prose.“ Herders Bewertung des Romans mag zum Teil theoretische Anerkennung dessen sein, was in der Wirklichkeit in der Gattung inzwischen geschaffen worden war.²⁷

In den frühen Aussagen Herders zur Dichtkunst klangen noch deutlich Richtlinien der Aufklärungspoetiken und Popularphilosophen nach. Ähnlich traditionelle Kriterien kommen in Schillers ersten theoretischen Schriften über Drama und Theater zum Ausdruck, vor allem in seinem Aufsatz *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (1784). Die vielfältigen Aufgaben, die der enthusiastische Stürmer und Dränger—unverkennbar allerdings noch unter dem Einfluß der Aufklärung—dem Dramatiker stellen möchte, sind in ihrer Gesamtheit kaum weniger als ein umfassendes Programm für die Erziehung eines Volkes zur Menschlichkeit durch die Dichtung. Diese Theorien der Dichtkunst hat Schiller nicht konsequent auf die Romanliteratur angewandt. Er teilte dem Roman einen untergeordneten Rang zu und betrachtete den „Romanschreiber“ nur als „Halbbruder des Dichters, ... weil er die Erde noch so sehr berührt.“ Der Roman sollte auch nicht mit einem strengen Maßstab gemessen werden; selbst anspruchsvolle Leser stellten nur geringe Forderungen, wenn sie, etwa um sich zu vergnügen, einen Roman läsen.²⁸

Der Romanschriftsteller—so sieht es Schiller—steht dem Historiker näher als dem Poeten; er findet seinen Stoff hauptsächlich in der zeitgenössischen Wirklichkeit, und die freiere Form des Romans erlaubt es ihm, die Erzählung „dem Weltton mehr anzuschmiegen und den Geist der Zeit [darin] aufzunehmen.“ In seinen eigenen Erzählungen betont Schiller stets den Wahrheitsgehalt und weist im Untertitel bisweilen darauf hin, daß es sich bei dem Erzählten um Gegebenheiten aus der neuesten Geschichte handelt. Bei der Schaffung seiner

Erzählungen bedenkt auch Schiller, daß die Darstellung von Nutzen oder Wert für den Leser sein soll. Fast alle seine Erzählungen sind für solche Leser gedacht, die ein psychologisches Interesse an abnormen Persönlichkeiten haben und an den „geheimnisvollen Bedingungen“, unter denen der Mensch oft wirkt und handelt. *Der Geisterseher* (1787) ist „ein Beitrag zur Geschichte des Betrugs und der Verirrungen des menschlichen Geistes“; die Erzählung ist im wesentlichen Analyse eines Zeitgeschehens und der Psyche der darin verwickelten Menschen.²⁹ Eine andere Erzählung, *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*, gehört zu der Geschichte des Menschen, in der „kein Kapitel unterrichtender für Herz und Geist als die Annalen seiner Verirrungen“ ist. Der „feinere Menschenforscher“ wird, so hofft Schiller, „manche Erfahrung aus diesem Gebiete in seine Seelenlehre herübertragen und für das sittliche Leben verarbeiten.“³⁰ In den theoretischen Bemerkungen zu seiner ersten Erzählung, *Eine grossmütige Handlung*, befaßt sich auch Schiller mit der Frage der künstlerischen Gestaltung dichterischer Figuren. Die erzählende Literatur soll nicht von der Art der *Pamela* oder des *Grandison* sein, die durch Idealisierung, Romantisierung und die Darstellung nur der „glänzendsten Züge des menschlichen Herzens“ zwar die Phantasie entzünde, das Herz aber eigentlich kalt lasse.³¹ Ein guter Dichter gibt mit Recht—so heißt es an anderer Stelle—„den gemischten Charakteren den Vorzug, und das Ideal seines Helden liegt in gleicher Entfernung zwischen dem ganz Verwerflichen und dem Vollkommenen.“ Bei der Darstellung dieser Figuren wird der „tragische Dichter”—und hier meinte Schiller keineswegs nur den Dramatiker—seine Leser durch die „Naturzweckmäßigkeit selbst auf Unkosten der moralischen ergötzen.“ Richardsons Lovelace zum Beispiel müsse gerade wegen seiner geschickten Intrigen, seiner geistreichen Bosheit und seiner erfindungsreichen Verführungskünste, die alle nur dem einen Zweck dienen, Clarissa in seine Gewalt zu bringen, bewundert werden. Allerdings wird eine solche zweckmäßige Bosheit nur dann „der Gegenstand eines vollkommenen Wohlgefallens“ werden, „wenn sie vor der moralischen Zweckmäßigkeit zuschanden wird“, wenn also,

nach altbewährter Weise, das Prinzip der poetischen Gerechtigkeit wirksam wird.³²

Auch in seiner theoretischen Schrift *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* geht Schiller auf Fragen der Romanliteratur ein. Im fünften Kapitel behandelt er die elegische Dichtung. Das Beispiel Klopstocks hat in der Vergangenheit gezeigt, daß gerade diese Art der Dichtung auf junge Menschen eine entscheidende Wirkung ausübte: „Die Jugend, die immer über das Leben hinausstrebt, die alle Form fliehet, und jede Grenze zu enge findet, ergeht sich mit Liebe und Lust in den endlosen Räumen, die ihr von diesem Dichter aufgethan werden.“³³ Als elegische Romandichtung betrachtet Schiller das Jugendwerk Goethes, *Die Leiden des jungen Werthers*, recht eigentlich die Geschichte eines jungen Menschen, wie er eben beschrieben wurde: „Ein Charakter, der mit glühender Empfindung ein Ideal umfaßt, und die Wirklichkeit fliehet, ... dem nur seine Träume das Reelle, seine Erfahrungen ewig nur Schranken sind.“ Diese elegische Romanliteratur, darunter auch die dichterisch weniger genialen Werke, hat zu ihrer Zeit einen höchst negativen Einfluß auf junge Menschen ausgeübt.

Produkte dieser zärtlichen Gattung können uns... bloß schmelzen und, ohne das Herz zu erquicken und den Geist zu beschäftigen, bloß der Sinnlichkeit schmeicheln. Ein fortgesetzter Hang zu dieser Empfindungsweise muß zuletzt nothwendig den Charakter entnerven und in einen Zustand der Passivität versenken, aus welchem gar keine Realität, weder für das äußere noch innere Leben hervorgehen kann.³⁴

Man hat, so glaubt Schiller, in den siebziger Jahren Recht daran getan, „jenes Übel der Empfindelei und weinerliche Wesen, welches durch Mißdeutung und Nachäffung einiger vortrefflichen Werke... in Deutschland überhand zu nehmen anfang, mit unerbittlichem Spott zu verfolgen.“

Mehr noch als mit Goethes *Werther* sollte Schiller sich mit

Wilhelm Meister beschäftigen. Am Werden des Romans nahm er interessiert Anteil und korrespondierte seit 1794 mit Goethe über das im Entstehen begriffene Werk. Schiller übernahm hier offensichtlich eine Doppelrolle, nämlich die eines ästhetisch und theoretisch vorgebildeten Kritikers und die eines schöpferischen Lesers. Als Kritiker bewertet er Plan, Struktur und Motivgefüge des Ganzen; er kommentiert die trefflichen leitenden Ideen, billigt die auf alle Details angewandte Sorgfalt und lobt die vorzügliche Charakterisierung der Figuren. Schiller verstand es aber auch, sich in die Lage eines produktiven, jedoch relativ naiven Lesers hineinzuversetzen. Von diesem Standpunkt aus bewertet er sorgfältig die Wirkung des Dargestellten auf den Leser sowie den Eindruck, den das Erzählte hervorruft. Beim ersten Lesen des Manuskripts reagierte Schiller unmittelbar und unbefangen. Den Eindruck, den das Gelesene in seinem Innern hinterlassen hat, beschreibt er überraschend oft in Stil und Ton der Empfindsamkeit. „Mit wahrer Herzenslust“, so heißt es am 9. Dezember 1794, „habe ich das erste Buch *Wilhelm Meisters* durchlesen und verschlungen, und ich danke demselben einen Genuß, wie ich lange nicht... gehabt habe.“ Wilhelm von Humboldt habe ähnlich günstig geurteilt, und es sei zu erwarten, daß diese Wirkung gewiß allgemein sein werde. Wenige Zeilen später lobt Schiller: „Die kühnen poetischen Stellen, die aus der stillen Flut des Ganzen wie einzelne Blitze vorschlagen, machen eine treffliche Wirkung, erheben und füllen das Gemüt.“³⁵ Am 7. Januar 1795 beschreibt Schiller dann das Gefühl der „süßen und innigen Behaglichkeit“, der „geistigen und leiblichen Gesundheit“, das sich seiner beim Lesen des ersten Bandes bemächtigt habe, und er möchte dafür bürgen, „daß es dasselbe bei allen Lesern im ganzen sein muß.“ Die besondere Art des angenehmen „Wohlseins“ erklärt sich Schiller aus „der... ruhigen Klarheit, Glätte und Durchsichtigkeit“, die im Roman herrscht, „die auch nicht das Geringste zurückläßt, was das Gemüt unbefriedigt und unruhig läßt, und die Bewegung desselben nicht weiter treibt, als nötig ist, um ein fröhliches Leben in dem Menschen anzufachen und zu erhalten.“

Goethe selbst vermutete, daß er seine Leser durch das hohe Niveau der ersten Teile seines Werkes verwöhnt habe, und Schiller bestätigt seine Auffassung: „Sie haben durch die Organisation des übrigen Ganzen den Leser... zu strengeren Forderungen berechtigt, als man bei Romanen gewöhnlich mitbringen darf.“ Mit Rücksicht auf diese anspruchsvollen Leser rät Schiller zu notwendig scheinenden Änderungen, die Goethe jeweils sorgsam erwägt. Im allgemeinen sollte der Verfasser dafür sorgen, daß dem Leser stets alle inneren Zusammenhänge klar werden, vorausgesetzt, daß er „mit gutem Willen und hellen Augen schaut.“ Das Ergebnis wird gewiß die „eigene, freie, nur nicht willkürliche Produktion des Lesers sein.“ Mit Rücksicht auf das Publikum und unter Beachtung der Wirkung des Dargestellten auf den Leser glaubt Schiller, etliche Einzelheiten beanstanden zu müssen. Im fünften Buch sei dem Schauspielwesen zu viel Raum gewährt; das könne wohl Schauspielern und Direktoren von Vorteil sein; weniger wichtig sei es für das allgemeine Publikum. Es bringe den „falschen Schein eines *besonderen Zweckes* in die Darstellung“, und man könne Goethe beschuldigen, daß seine persönliche Vorliebe hier zu deutlich zum Ausdruck komme. Zur empfindsamen Darstellung der Ereignisse und Gefühle bei Mignons Tod—„insbesondere schmelzte das letzte Lied das Herz zu der tiefsten Rührung“—steht, so glaubt Schiller, die unmittelbar folgende sachliche Handlung des Arztes in zu großem Gegensatz. Hier sei es ratsam, die möglichen sentimentalischen Forderungen des Lesers zu berücksichtigen und einen sanfteren Übergang vom Empfindsamen zum Sachlichen zu schaffen. In der Kritik zum achten Buch beginnt der Soziologe und Philosoph Schiller seine Bedenken zu äußern. Persönlich erkennt er an, daß Goethe „bei aller gebührenden Achtung für gewisse äußere positiven Formen, sobald es auf etwas Menschliches ankommt, Geburt und Stand in ihre völlige Nullität“ zurückweist. Das aber wird schwerlich allgemein gebilligt werden. Einigen Lesern wird es „wunderbar vorkommen, daß ein Roman, der so gar nichts *Sansculottisches* hat, vielmehr an manchen Stellen der Aristokratie das Wort zu reden scheint, mit drei Heuraten endigt, die alle drei

Mißheuraten sind.“ Schiller verlangt nicht, daß Goethe andere Lösungen suche, wünscht aber, daß er falschen Beurteilungen besser vorbeuge. Da der „aristokratische Charakter“ Lothario bei den Lesern aus seiner Gesellschaftsschicht am meisten Glauben fände, möge Goethe ihm bei guter Gelegenheit ein paar Worte in den Mund legen, die den Leser gefällig auf die ungewöhnlichen Lösungen vorbereiten. In ihrem „spekulativen Zeitalter“ wäre—so glaubt Schiller—noch ein anderes zu berücksichtigen. Der Ideeninhalt eines Dichtwerkes sei bei dem Publikum von so wesentlicher Bedeutung, daß der Verfasser gut daran täte, seine Gedanken und Begriffe sorgfältiger klarzumachen und, wenn das im Rahmen des Romans möglich wäre, im einzelnen auszuarbeiten. Der wirklichen Welt des Lesers und der fiktiven Welt des Helden könnte eine größere Betonung der Philosophie von Nutzen sein.

Etliche der von Schiller vorgeschlagenen Änderungen hat Goethe im *Wilhelm Meister* vorgenommen. In anderer Hinsicht aber bestand er auf dem Recht des Künstlers, seiner eigenen Individualität entsprechend zu schaffen, auch wenn das Ergebnis nicht allgemein Anerkennung finden sollte. Er konnte mit Schiller nicht in allen Punkten übereinstimmen und schrieb dazu am 10. August 1796: „Ich habe zu Ihren Ideen Körper nach meiner Art gefunden, ob Sie jene geistigen Wesen in ihrer irdischen Gestalt wieder kennen werden, weiß ich nicht... Es liegt in der Verschiedenheit unserer Naturen, daß [das Werk] Ihre Forderungen niemals ganz befriedigen kann.“

Goethes *Wilhelm Meister* wurde auch für die jüngere Generation, die Romantiker, Ausgangspunkt allgemeiner theoretischer Betrachtungen dieser Literaturart, die ja—nach Schlegel—„die ganze moderne Poesie... tingirt.“³⁶ Hatte schon Herder den Roman als die umfassendste Gattung der Poesie bezeichnet, so wies auch Friedrich Schlegel „diesen sokratischen Dialogen unserer Zeit“ innerhalb der romantischen „progressiven Universalpoesie“ eine bedeutsame Rolle zu. In seinen theoretischen Schriften zur Literatur stellt er philosophischen und ästhetischen Kriterien vielfach sozio-

logische Prinzipien zur Seite. Es ist eine Bestimmung der Poesie, „lebendig und gesellig“ zu sein; sie soll „das Leben und die Gesellschaft poetisch machen... und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch Schwingungen des Humors beseelen“; sie soll, gleich dem Epos, „ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden.“³⁷ Goethes *Wilhelm Meister* erfüllte, nicht zuletzt durch eine ungezwungene Wirkung auf den Leser, manche der Aufgaben, die Schlegel der Poesie stellte. Im ersten Buch fühlt sich der Geist des Lesers durch heitre Erzählung „überall gelinde berührt, leise und vielfach angeregt.“ Das zweite Buch zeichnet sich aus durch die „Absicht des Dichters, eine nicht unvollständige Kunstlehre aufzustellen, oder vielmehr in lebendigen Beyspielen und Ansichten darzustellen.“ Goethe baut hier natürlich nicht, das betont Schlegel, „das todte Fachwerk eines Lehrgebäudes“ auf, sondern „die lebendige Stufenleiter jeder Naturgeschichte und Bildungslehre.“ Eine solche Darstellung darf man nicht als „historische Philosophie der Kunst“ mißverstehen; das war nicht der Zweck der Dichtung, höchstens ein Mittel zum Zweck; hier ist alles „Poesie, reine, hohe Poesie.“ Die im Roman dargestellten Menschen sind, so glaubt Schlegel, dem Leser alle unendlich interessant. Wilhelm gewinnt bald sein Wohlwollen, vor allem, weil er dem Leser, wie sich selbst, „in einer Fülle von prächtigen Worten die erhabensten Gesinnungen vorsagt.“ Die meisten anderen Figuren sind „allgemein und allegorisch“ und bieten „unerschöpflichen Stoff und die vortrefflichste Beispielsammlung für sittliche und gesellschaftliche Untersuchungen.“ Sie regen den Geist des Lesers unendlich an und eignen sich, wie ein Roman überhaupt, vorzüglich für gesellschaftliche Gespräche.³⁸ Als idealen Leser dieses und eines jeden Romans stellt Schlegel sich offensichtlich, wie Schiller und Goethe, einen schöpferischen Leser vor, der das Werk des Dichters zuerst einmal passiv auf sich wirken läßt, es aber dann in seinen Hauptzügen nachzuvollziehen und zu ergänzen versucht. Dieser Leser gibt sich—so erläutert es Schlegel—dem Eindruck der Dichtung ganz hin, läßt den Künstler mit sich machen, was er will, und reflektiert

höchstens gelegentlich da, wo eine gefühlsmäßige Reaktion gewisse Zweifel aufkommen läßt. Er genießt die Dichtung, so wie man den Duft einer Blume einatmet, und gibt sich gern gefesselt dem Zauber der Dichtung hin. Andererseits aber wird der schöpferische Leser versuchen, das Abstrakte, Allgemeine, das Ganze der Dichtung zu erfassen um alle, auch die versteckten Zusammenhänge zu entdecken. So wie er das Geäder eines einzelnen Blattes betrachtet, so wird er die Struktur des Werkes nachvollziehen und die geheimen Absichten des Künstlers ergründen wollen.³⁹

In einer späteren Besprechung der Werke Goethes (1808) fand Schlegel es nötig, sich mit negativer Kritik an *Wilhelm Meister* auseinanderzusetzen und sein eigenes früheres Urteil über den Roman im allgemeinen, wenn auch mit geringfügiger Änderung des Standpunktes, erneut zu bestätigen. Die zum Teil negative Kritik am Roman, an die Schlegel gedacht haben mag, rührte von Novalis her. Anfangs hatte er Goethes Werk als einen meisterhaften Roman betrachtet. Später aber lehnte er ihn als ein „fatales und albernes Buch—so pretentiös und pretiös“ ab, bezeichnete das Werk als „undichterisch im höchsten Grade, was den Geist betrifft“, insbesondere deswegen, weil es bloß von gewöhnlichen menschlichen Dingen handle.⁴⁰

Schlegel ist nach wie vor überzeugt, daß der *Meister* wie kein anderer Roman „auf das Ganze der deutschen Litteratur... gewirkt, und recht eigentlich Epoche gemacht“ hat, indem er die Literatur „mit der Bildung und dem Geist der... Gesellschaft in Berührung setzte“ und „das deutsche Auge geübt“ hat, die Poesie auch „in der nächsten und gewöhnlichsten Umgebung“ zu erblicken. Vergleiche, etwa die mit Cervantes *Don Quijote*, hält Schlegel für durchaus ungerechtfertigt. Überhaupt möchte er vor dem Mißverständnis warnen, „daß man den Roman zu einer Gattung der Poesie macht, und sich dadurch zu Vergleichen verführen läßt, die immer unstatthaft sind, und den wahren Gesichtspunkt durchaus verrücken, weil jeder Roman ein Individuum für sich ist, und gerade darin das Wesen desselben besteht.“ In der Beurteilung eines Romans muß man vor allem stets

die historische Zeit der Entstehung des Werkes berücksichtigen, „denn der Roman ist oftmals, wie das epische Gedicht, nicht bloß das Werk des Künstlers und seiner Absicht, sondern das gemeinschaftliche Erzeugniß des Dichters und des Zeitalters, dem er sich und sein Werk widmet.“⁴¹

Die Rolle der Literatur in der Gesellschaft, ihre Wirkung auf den einzelnen Leser, ihr „merklicher und entschiedener Einfluß... auf das Publikum“, das sind Züge, die auch Schlegel beschäftigten. In seinen sechzehn Wiener Vorträgen zur „Geschichte der alten und neuen Litteratur“ war es eine seiner wesentlichen Absichten gewesen, „vor allem die... Litteratur in ihrem Einfluß auf das wirkliche Leben, auf das Schicksal der Nationen und den Gang der Zeiten“ darzustellen. Im einzelnen weist er nach, daß insbesondere der Roman in der ferneren und jüngsten Vergangenheit bestimmte Aufgaben zu erfüllen gehabt und daß er nicht nur positive Wirkung, sondern auch negativen Einfluß auf Leser, Gesellschaft und Nationen ausgeübt hatte.⁴²

Wie die meisten Dichter seiner Zeit, so hat auch Goethe sich in keiner besonders dazu bestimmten Schrift umfassend und ausschließlich mit dem Roman beschäftigt. Jedoch äußerte auch er sich gelegentlich anderer Anlässe zu ästhetischen und theoretischen Fragen der erzählenden Prosa, zu den Aufgaben des Dichters und der Funktion des Romans. Der junge Goethe hatte gegen die Auffassung protestiert, es sei schon während der Schaffung eines Werkes die zu beachtende Pflicht des Dichters, die moralische Besserung des Lesers zu bewirken. Diesen Einspruch gegen den unmittelbaren moralischen Zweck der Dichtung wiederholte Goethe auch späterhin, so Ende des Jahrhunderts in den *Xenien* und *Votivtafeln*. Da heißt es in der 150. Xenie viel schroffer, als es den Zeitgenossen lieb war:

„Bessern, bessern soll uns der Dichter!“ So
darf denn auf eurem
Rücken des Büttels Stock nicht
einen Augenblick ruhn?⁴³

Die zum Teil scharfe Kritik an Goethes *Werther* hatte gezeigt, daß nach dem Urteil des Publikums die Würde eines gedruckten Buches einen belehrenden Zweck verlange. Eine solche Ansicht konnte Goethe nicht teilen; die wahre Darstellung habe keinen didaktischen Zweck, so stellte er nachdrücklich fest; „sie billigt nicht, sie tadelt nicht, sondern sie entwickelt die Gesinnungen und Handlungen in ihrer Folge.“ Dadurch allerdings, so ergänzt er, „erleuchtet und belehrt sie.“⁴⁴ Einen mittelbaren Nutzen der Dichtung für den Leser lehnt er also keineswegs ab. In diesen Fragen ist Goethes Stellung mit gelegentlicher und allmählicher Verschiebung der Betonung eine mittlere und vermittelnde zwischen zwei Extremen, dem zweckgebundenen Pragmatismus der Aufklärung und dem Subjektivismus der Romantik. Im Einklang mit dieser Einstellung legt Goethe keine strengen Regeln für den Roman fest, deutet aber an, daß auch für diese Art der Dichtung künstlerische Richtlinien zu gelten haben. Der Roman ist zwar „eine subjektive Epopee, in welcher der Verfasser sich die Erlaubnis ausbittet, die Welt nach seiner Weise zu behandeln;“ es sei aber wesentlich, daß er auch wirklich eine Weise habe. Die anspruchslose, wenn auch effektvolle literarische Verarbeitung eines Stoffes, dem das Publikum oft viel zu viel Aufmerksamkeit schenke, sei noch keine künstlerische Leistung.⁴⁵

Eine vorbildliche Eigenschaft des vollkommenen Kunstwerkes sei, so betont Goethe immer wieder, die poetische Einheit der Dichtung. In einem sorgfältigen Aufbau muß eine innere und äußere Struktur errichtet werden, die diese „kleine Welt, in der alles nach gewissen Gesetzen vorgeht“, über die Natur stellt. Die „innere Konsequenz“, die man mit Recht von einem Roman verlange, könne unter Umständen jegliche erzieherische Wirkung verhindern, denn das Werk spiegle ja nicht das Dasein wider, wie es wirklich ist, und stelle es auch nicht mit all den Bedingungen dar, unter denen der Mensch in der Welt im allgemeinen und in bestimmten Kreisen im besonderen lebt.⁴⁶

Für die Darstellung der Menschen in der erzählenden Literatur machte Goethe ähnlich vermittelnde Richtlinien

geltend. Phantastische Geschöpfe, die ein Schriftsteller aus der Luft gegriffen hat, so urteilt er in einer Rezension, gehören nicht in einen Roman. Menschen der Wirklichkeit, so wie sie dem Dichter im Leben begegnen, sind allerdings nicht in die Literatur zu übernehmen, ohne daß die bildende Hand des Künstlers sie umformt. Der Maler, dem man Gelegenheit gegeben hatte, „eine Venus aus mehrern Schönheiten herauszustudieren“, diente Goethe bei der Schaffung der weiblichen Hauptfigur schon seines ersten Romans als Vorbild. Auch er nahm sich die Erlaubnis, etwa „an der Gestalt und den Eigenschaften mehrerer hübschen Kinder“ seine Lotte zu bilden.⁴⁷

Bei der Beurteilung dichterischer Kunstwerke waren ästhetische Kriterien für Goethe zwar entscheidend, aber nicht allein maßgebend. Literarische Produktionen verdienen Beachtung aus doppelter Perspektive; sowohl ihr Kunstwert als auch ihre Wirkung sollten in einer Beurteilung berücksichtigt werden. Gewirkt hat ja „das schlechteste Werk so gut als das beste“, Millers *Siegwart* als auch sein eigener *Werther*.⁴⁸ Die Frage nach dem Wert der Romanliteratur für den Leser und der Wirkung der Lektüre auf ihn ist auch für Goethe nicht ohne Bedeutung. Er mißt dabei weniger nach absoluten Normen, sondern hebt eher die besonderen Züge eines Romans hervor, erkennt also implizite die Individualität eines Werkes an. Auch das lesende Publikum ist keine Einheit, die ein Werk *unisono* aufnimmt. Goethe hatte schon früh eingesehen, daß keiner bei denselben Wörtern dasselbe denkt, und er wußte, „daß ein Gespräch, eine Lectüre bei verschiedenen Personen verschiedene Gedankenfolgen aufregt.“ Die meisten Leser werden Darstellungen und Gedanken anerkennen, wenn sie mit ihren eigenen Vorstellungen und geistigen Veranlagungen übereinstimmen. Diese Erkenntnis sprach Goethe in den *Episteln* aus:

Ganz vergebens strebst du daher, durch
Schriften des Menschen
Schon entschiedenen Hang und seine Nei-
gung zu wenden;

Aber bestärken kannst du ihn wohl
in seiner Gesinnung,
Oder, wär' er noch neu, in Dieses ihn
tauchen und Jenes.⁴⁹

Welch vielfältigen Wert Literatur für den einzelnen jugendlichen Leser haben konnte, hatte der junge Goethe in einer Rezension der *Allgemeinen deutschen Bibliothek* aus dem Jahre 1766 aufmerksam gelesen. Der Teil dieser Rezension, der die mögliche Wirkung der Lektüre auf den Leser beschreibt, schien Goethe so bedeutsam, daß er ihn in *Dichtung und Wahrheit* fast wörtlich zitiert. Da heißt es: „Das Herz wird... öfters zum Vorteil verschiedener, besonders geselliger und feiner Tugenden gerührt,... die zarteren Empfindungen werden in ihm erregt und entwickelt“, und der junge Leser gewinnt „Einsicht in den verborgenen Winkel des menschlichen Herzens und seiner Leidenschaften.“ Seelenkräfte werden durch den Dichter kultiviert; seine Einbildungskraft legt die schönsten Bilder vor und gewöhnt das Gemüt daran, das Schöne in der Natur zu erkennen und zu lieben. Und er vermittelt Begriffe und allgemeine Kenntnisse, die für die Wissenschaft und das tägliche Leben nötig sind. Ein solches Verhältnis zwischen Literatur und Leser war keineswegs—so stellt Goethe ausdrücklich fest—ein Einzelfall; „ähnliche Grundsätze und Gesinnungen“ konnten besonders in den siebziger Jahren beobachtet werden, und seine Beschreibung darf deshalb als eine repräsentative Darstellung betrachtet werden.⁵⁰

Auch der Roman, zumindest in begrenztem Maße, kann die intellektuellen Kräfte des Menschen fördern. Hundertmal besser als die Lektüre von Zeitungen und Zeitschriften ist ja, so meinte Goethe, „die so verschrieene Romanlektüre, die doch eine ungeheuer weite, wiewgleich nicht solide Bildung hervorgebracht hat.“⁵¹ Die Wirkung eines Romans kann aber auch ganz persönlicher Natur sein. *Werther*, so hatte Goethe im Vorwort des Romans gewünscht, möge einem jungen Menschen in ähnlicher Lage „Trost aus seinem Leiden“ geben, und das Büchlein möge sein Freund sein, wenn er „aus

Geschick oder eigener Schuld keinen nähern finden" kann. Und später, in einem Gespräch mit Eckermann, erläuterte Goethe den zwar individuellen, zeitlich aber nicht gebundenen Wert des Buches für bestimmte Leser:

Gehindertes Glück, gehemmte Tätigkeit, unbefriedigte Wünsche, sind nicht Gebrechen einer besonderen Zeit, sondern jedes einzelnen Menschen, und es müßte schlimm sein, wenn nicht jeder einmal in seinem Leben eine Epoche haben sollte, wo ihm der Werther käme, als wäre er bloß für ihn geschrieben.⁵²

Zur Zeit seines Erscheinens aber hatte der Roman nicht immer Trost gebracht, sondern oft einen bereits vorhandenen „krankhaften jugendlichen Wahn“ vertieft. Die fiktive Wirklichkeit verwirrte die jungen Menschen. „Sie glaubten, man müsse die Poesie in Wirklichkeit verwandeln, einen solchen Roman nachspielen und sich allenfalls selbst erschießen.“⁵³

Hatte hier das Vorbild der Literatur bisweilen negativ gewirkt, so beeinflussten andere Romane das Leben junger Menschen aber auch vorteilhaft. Goethe hielt die „Litanei vom Schaden der Romane“ für ungerechtfertigt. Und die Nachahmung literarischer Figuren in der Wirklichkeit schien ihm keineswegs stets ein Unglück zu sein, im Gegenteil:

Unter die läßlichsten Versuche, sich etwas Höheres anzubilden, sich einem Höheren gleichzustellen, gehört wohl der jugendliche Trieb, sich mit Romanenfiguren zu vergleichen. Er ist höchst unschuldig und, was man auch dagegen eifern mag, höchst unschädlich.

Das bürgerliche Leben allein, so warnt Goethe, darf nicht zu hoch bewertet werden, und die Bedürfnisse des Tages sollen den Menschen nicht so ganz ausfüllen, daß kein Raum mehr für solch „schöne Forderungen“ bleibt.⁵⁴

Der Roman in Schrifttum und Dichtung

Für das belesene Publikum des achtzehnten Jahrhunderts war die Dichtung im allgemeinen, insbesondere jedoch die fiktive Welt der Romane, ihre Situationen und ihre Gestalten, ein vielseitiges Beziehungssystem, auf das immer wieder durch beiläufige, den Zeitgenossen jedoch in all ihren Bedeutungen verständliche Anspielungen verwiesen wurde. Wenn eigene Worte einen Gedanken nicht so ausdrucksvoll einkleideten, wie es Dichtern und Schriftstellern gelungen war, dann bediente man sich der Vermittlung eines anderen und wählte Formulierungen aus der Dichtung. Das geschah teils durch die sorgfältige Einblendung eines Zitats und den versteckten Hinweis auf den Verfasser, teils aber auch weniger sorgsam durch die direkte Wiedergabe einer längeren Textstelle und die deutliche Erwähnung des Autors. Mitunter führte die eingehende Beschäftigung mit der Dichtung zur Identifikation mit einer literarischen Figur, zur Übernahme einer ihr eigenartigen Einstellung oder zum tiefen Mitempfinden einer vorherrschenden Stimmung. Das alles waren Erscheinungen der Wirklichkeit, für die viele beredte Zeugnisse persönlicher Natur, Autobiographien, Tagebücher und Briefe, vorliegen. Die Quellen für diese Vorbilder waren für jede Generation zum Teil die überlieferte, vornehmlich klassische Dichtung, zum Teil aber auch die jeweils neuesten Werke der Literatur.

Anfang des achtzehnten Jahrhunderts verhüteten Literatur und Lebensanschauung des Rationalismus zwar das intensive

Einleben in die Welt der Dichtung; die wesentlichen Züge des später so bedeutsam werdenden Phänomens sind jedoch schon in ihren Ansätzen deutlich erkennbar. Bestimmte während der Aufklärung auf das Leben übertragene literarische Konfigurationen gewinnen im Briefwechsel der Luise Adelgunde Kulmus, der späteren Frau Gottscheds, mit ihrem Freundeskreis Gestalt. Der europäische Roman spielte für sie noch eine untergeordnete Rolle. Nur ein Werk dieser Literaturart verdiente größere Aufmerksamkeit, der von Gottsched als wertvoll empfohlene Staatsroman Fénelons, *Les Aventures de Télémaque*. Dieser Roman stellte das damals sooft nachgebildete ideale Verhältnis zwischen dem Zögling Télémaque und seinem Erzieher Mentor dar, und Luise Kulmus wünschte, daß Gottsched in Anlehnung an dieses Vorbild ihr Mentor werde. In seinem Bestreben, die Braut zu bilden, riet er ihr, die Werke Plutarchs zu lesen, so daß man aus seinen Biographien vorzügliche Menschen zur Nachahmung auswählen könne. Das junge Mädchen entschied sich für Aristides, „ein Muster der Versöhnlichkeit.“ Gottsched hingegen neigte bezeichnenderweise eher dazu, sich Julius Cäsar, Alexander den Großen oder Cicero zum Vorbild zu nehmen. Aus der Lektüre anderer klassischer Werke war ihr ein ideales Freundespaar bekannt und, wie das sooft geschehen sollte, identifizierte auch sie unzertrennliche Freunde ihres Kreises als Orestes und Pylades. Zur erlesenen Formulierung ihrer Gedanken wählte Luise Gottsched mitunter sprachliche Wendungen aus Dichtung und Schrifttum ihrer Zeit. Über das Leben nach dem Tod reflektiert sie in einem Brief an eine Freundin und beruft sich dabei auf eine Autorität: „Ich sage mit Addison: „Die Vorstellung eines künftigen Lebens ist der geheime Trost, und die Erquickung meiner Seele.““ In einem anderen Brief geht es um die Aufheiterung einer auf dem Lande lebenden, stets mißvergnügten Freundin. Wäre Luise Gottsched bei ihr, dann würde sie ihr die Schönheit des Landes zeigen und ihr den trefflichen Horaz vorlesen. Bald sollte die Gefährtin dann den Vorteil ihres Lebens erkennen und mit dem Dichter voller Entzücken ausrufen: „Wie mannigfaltig sind die Wunder der Natur, / O Mensch! wohin du trittst, betrittst du ihre Spur ...“

Von dem hiernach folgenden seitenlangen Zitat erhoffte sie einen guten Einfluß auf das Gemüt der Freundin und glaubte, sie auf einen besseren Weg geleitet zu haben. Über die eigene Einsamkeit in Leipzig kann sie nicht besser berichten, als daß sie den „Gesang von Thomson an die Einsamkeit“ fast drei Seiten lang zitiert. Bedeutsam ist ihre ursprüngliche Abneigung gegen die *Nachtgedanken* Edward Youngs, eins der beliebtesten Bücher der späteren Generation. Sie befürchtete, von der dunklen Stimmung der Schwermut erfaßt zu werden, und entschloß sich erst später (im Alter von zweiundvierzig Jahren), das Buch trotz ihrer eigenen scheinbaren Neigung zur Melancholie zu lesen. Wie die jüngere weit weniger rationalistisch veranlagte Generation fand auch sie—so betonte sie—reichlich Nahrung für ihre Schwermut in diesem Werk.¹

Wesentlich andere Züge wies das literarische Beziehungssystem des Kreises der Anacreontiker auf, wie das der Briefwechsel zwischen Johann Wilhelm Gleim und Karl Wilhelm Ramler aus den Jahren 1745 bis 1759 zeigt. Sie hatten ein besonders vertrautes Verhältnis zur griechischen Liebeslyrik; nach Figuren aus dieser Dichtung nannte Gleim seinen Freund mitunter „Alexis“, während er selbst seine Briefe mit dem Namen des klassischen Liebhabers „Daphnis“ unterzeichnete. Erweitert wurde dieser Rahmen durch die englischen Romane. Verliebte man sich in ein einfaches Mädchen, so sprach man gleich von seiner „Pamela“. Und wünschte man sich eine Frau fürs Leben, dann sollte es eine „Sophia“, die Geliebte des Tom Jones, eine „Amelia“, die Hauptfigur des letzten Romans Fieldings, oder eine „Clarissa“ sein. Mit der *Geschichte der Clarissa* waren beide Männer vertraut und korrespondierten wiederholt über die Lektüre des Romans. Vom Tod der Heldin war Ramler tief gerührt und schreibt in höchst empfindsamer Stimmung: „Ich stehe von dem letzten Theil der Clarißa auf. Sie stirbt, diese erhabene Schöne, sie stirbt, und alle menschlichen und unmenschlichen Augen weinen. Wie viel Scenen des Mitleidens, des Schreckens, der Verzweiflung!“ Er habe tausend Tränen vergossen, und selbst die Erinnerung daran, daß ja alles erdichtet sei, könnte den Schmerz nicht lindern. Mehr noch als Schicksal und Leiden der Clarissa erschreckt

ihn die Vorstellung, daß ihn der letzte Brief des eigenen Freundes ähnlich treffen könnte: „Ich dachte: Himmell! welche Schrecken, welche schwarze Melancholey, welche Thränen warten auf mich, wenn mein Gleim mir seinen letzten Brief schreibt und von mir Abschied nimmt.“ Er spinnt den Gedanken weiter aus und kommt zu der Erkenntnis: „Wie kan es anders sein, mein liebster Gleim, als daß ich bey Lesung solcher Geschichte die erste Anwendung auf mich selbst mache.“² Dieses Bekenntnis bedeutet mehr als die Reaktion eines einzelnen; es erklärt die sooft beschriebenen ähnlichen Empfindungen zeitgenössischer Leser bei der Lektüre der *Clarissa* oder eines anderen der empfindsamen Romane.

Die Briefe Johann Gottfried Herders gewähren Einblick in die Beziehungen zwischen der Literatur und dem Leben innerhalb seines Freundeskreises. Die Korrespondenz der sechziger Jahre mit Johann Georg Hamann gibt Aufschluß über die Bedeutung der Romane Laurence Sternes. *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759-1767) und *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768) hatten dem deutschen Leser Eigenbrötler und Reiter auf Steckenpferden vorgestellt, mit denen man sich gerne dann identifizierte, wenn es galt, persönliche Eigenarten anzudeuten oder exzentrische Neigungen zu bekennen. In entsprechender Stimmung nannte sich Hamann in seinen Briefen mitunter nach dem verschobenen Onkel Tristrams „Toby“, während Herder sich, wie der fiktive Verfasser des Sterneschen Reisetagebuchs, als „Yorick“ bezeichnete.³ Im Darmstädter Kreis der „Empfindsamen“ wurde zur geselligen Unterhaltung aus beiden Werken, gelegentlich auch von Goethe, vorgelesen. Von solchen Abenden, die der gemeinsamen Lektüre gewidmet waren, berichtet Caroline Flachsland ihrem Verlobten Herder, und in ihren Briefen spielt auch sie auf manche Situation der Werke Sternes an.

Zwei weitere Romane, Rousseaus *Julie ou la Nouvelle Héloïse* und die *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* von Sophie La Roche, waren offensichtlich reich an vorbildlichen Konfigurationen. Während der Krankheit seiner Braut erinnert Herder sich an eine Episode des französischen Romans

und möchte selbst in einer ähnlichen Situation sein. Er schreibt an Caroline: „O wäre ich neben Ihrem Bette gewesen, hätte ich mich auch nur so lange hinschleichen können, als St. Preux an das Bette seiner Julie, da sie in den Blättern lag: wie würde ich Deine heiße, brennende Hand, wenigstens mit meinem elenden Kusse haben kühlen wollen!“ Das Fräulein von Sternheim ist Carolines „ganzes Ideal... , sanft, zärtlich, wohlthätig, stolz und tugendhaft.“ Sie hat köstliche und herrliche Stunden mit dem Lesen des Romans verbracht und wünscht nichts sehnlicher, als dieses Ideal zu erreichen. Herder stimmt mit ihr überein. Seine Antwort, in der er „der Sternheim Bild so süße und schmeichelnd vorgeleget“, faßt Caroline als die freundschaftliche Lehre auf: „Siehe, Mädchen, würke und arbeite auch so viel Gutes!“ Ähnlich verweist Caroline auf andere literarische Figuren. Sich selbst und Herder identifiziert sie einmal mit Shakespeares Romeo und Julia, ein anderes Mal mit Rousseaus Emile und Sophia und später mit dem historischen Paar Brutus und Porcia. Im schriftlichen Gedankenaustausch zwischen Caroline und Herder werden einzelne Werke der Gegenwartsliteratur, darunter Lessings Dramen und englische Trauerspiele, in brieflichen Literaturgesprächen nach ästhetischen Richtlinien als dichterische Kunstwerke bewertet; in den meisten Fällen jedoch dient die zeitgenössische Dichtung als Vermittler von Empfindungen und Stimmungen. Als Pfarrer in Bückeburg flüchtet Herder oft in die Einsamkeit der Natur. In solchen Stunden führt er das imaginäre Dasein eines Einsiedlers, Philosophen und Schäfers und holt sich Trost und Erbauung in der Literatur. Mitunter liest er nach der Arbeit Geßners *Milon* und träumt von einem ähnlich idyllischen Leben mit Caroline: „Ich lasse 2 Lauben machen, und Rasenbänke in meinem Garten machen und den Wall abstecken! Ach—Mädchen, wenn je diese Stellen Dein heiliger Fuß einmal berührte!“ An einem anderen Abend flüchtet er in den Wald mit *Ossian*, seinem Klopstock und dem letzten Brief der Braut. Hier gibt er sich ganz einer Stimmung der Einsamkeit, der „Nachtstille und Nachtfreude“ hin, die er durch das abwechselnde Lesen in Dichtung und Brief mit Bedacht vertieft.

Welch bedeutsame Rolle insbesondere Klopstocks Dichtung im Leben so vieler Zeitgenossen spielte, läßt sich in diesen fast exemplarischen Briefen verfolgen. Zuerst traf Herder, älter und erfahrener, eine Auswahl von Gedichten, führte Caroline behutsam in das Werk Klopstocks ein und korrespondierte dann mit ihr über die Lektüre der Dichtung. Sie bedauerten, daß sie Klopstock nicht gemeinsam lesen konnten. Wäre er doch nur bei ihr, so wünschte Herder, und könnte ihr aus den *Cidli*-Gedichten etwas „vorlärmern und vorlispeln.“ Auch Caroline möchte alle Empfindungen, die Klopstock vermittelt, mit Herder teilen, muß aber sein Gedicht *Die tote Clarissa* ganz alleine lesen, „feiert“ die Tote mit ihrer „ganzen weinenden Seele“ und würde so gerne, wenn auch nur einen Augenblick lang, diese innige Erfahrung mit Herder teilen.⁴

Für den jungen Stürmer und Dränger Jakob Michael Reinhold Lenz leistete die Literatur als Beziehungssystem ähnliche Dienste. Anspielungen und Identifizierungen sind zum Teil verwandter Natur; sie sind jedoch weniger von sentimentalsten Gefühlen als vom plötzlichen Einfall bestimmt und oft ironisch gemeint. Vor einem Besuch bei Friederike Brion, der Tochter des Pfarrers von Sesenheim, hofft Lenz, wie sein Vorgänger Goethe einen „recht vergnügten Tag“ dort zu verleben. Seine innere Beteiligung an dem Ereignis ist jedoch tiefer, als es diese leichtfertige Bemerkung vermuten läßt. Erklärend schreibt er dazu in seinem Brief an Johann Daniel Salzmann: „Nicht wahr, Sie lächeln über meine stolze platonische Sprache, mittlerweile mein Herz mit dem Ritter Amadis (oder was weiß ich, wie der Liebhaber der Banise hieß) von nichts als Flammen, Dolchen, Pfeilen und Wunden deklamirt.“ Sonntags predigt der junge Kandidat der Theologie in Sesenheim, muß bei dieser Gelegenheit immer wieder an Friederike denken und bemerkt deshalb in einem Brief an Salzmann, daß sich der Liebesgott eigentlich überall einschleiche, selbst in die „Soutane eines Pfarrers von Wackefeld.“ Das darf als doppelte Anspielung interpretiert werden, einmal auf die Titelfigur des Romans von Oliver Goldsmith, zum andern auf die Beliebtheit und die gemeinsame Lektüre des

Romans im Sesenheimer Pfarrhaus, von der auch Goethe in *Dichtung und Wahrheit* berichtete.

Fielding und Cervantes ermöglichten es Lenz, seine Aussagen durch Hinweise auf ihre Romane wesentlich zu erweitern. Einen neuen Bekannten, den Prediger der Festung Fort Louis, glaubt er am besten dadurch zu kennzeichnen, daß er ihn „einen Fieldingschen Charakter“ nennt; er erwartet, daß der Leser seines Briefes sich der vergleichbaren literarischen Figuren erinnert und die Persönlichkeit des Pfarrers aus Fort Louis mit den charakteristischen Zügen eines der fiktiven Prediger Fieldings ausstattet, so daß eine nähere Beschreibung nicht notwendig ist. In Anlehnung an den Roman des Cervantes vergleicht Lenz einige anscheinend zweifelhafte Unternehmungen mit den Abenteuern des spanischen Hidalgo. So nennt er Lindau, der mit phantastischen Plänen nach Amerika reiste, den „trefflichsten aller Don Quichotte“; und das eigene Vorhaben einer Italienreise bittet er als „Don Quixotische Laune“ zu entschuldigen. Diese Anspielungen sollten die Empfänger seiner Briefe veranlassen, sich die Gestalten und Situationen des spanischen Romans ins Gedächtnis zurückzurufen, bedeutsame Züge des fiktiven Geschehens auf die Wirklichkeit zu übertragen, insbesondere jedoch das Blendwerk des fraglichen Unterfangens zu erkennen. Es scheint kein bloßer Zufall zu sein, daß Lenz, dessen tragisches Schicksal es war, in Moskau einsam und geisteskrank zu sterben, im Hinblick auf die eigene oft verzweifelte Lage mitunter an den gestrandeten Inselbewohner Robinson Crusoe denkt. In einem Brief aus Fort Louis heißt es: „Wenn ich auf einer dieser Inseln scheiterte—wäre es ein so großes Wunder? Und sollte mein Salzmann so strenge seyn, mich auf denselben, als einen zweiten Robinson Crusoe, ohne Hilfe zu lassen?“ Später, nach dem Empfang eines langerwarteten Briefes, erwähnt Lenz den fiktiven Helden Defoes noch einmal: „Der Anblick einer Hand, die ich zwei lange Jahre zu sehn entwöhnt bin, war das für mich, was Robinson auf einer wüsten Insel der erste Anblick einer Menschen=Gestalt nur immer seyn konnte.“⁵ Diese Gewohnheit, Dichterisches mit tatsächlich Gegebenem zu verweben, sollte Büchner als bedeutsamen Persönlichkeits-

zug auch des geistig Gestörten erkennen und in seinem Fragment *Lenz* darstellen.

Einigen reich mit Phantasie begabten jungen Menschen bedeutete die Dichtung jedoch weit mehr als nur ein Beziehungssystem, auf dessen Situationen und Figuren man verwies und anspielte, oder Quellen, aus denen man geistiges Gut je nach Bedarf schöpfte. Literatur stellte für sie eine Welt dar, in die man aus der Wirklichkeit flüchten konnte, die man abseits vom Alltag nachzubilden versuchte, der man zumindest aber Züge zum Aufbau einer eigenen halb imaginären, halb wirklichen Welt entlieh. In seiner Autobiographie *Stilling's Lebensgeschichte* berichtet Johann Heinrich Jung, genannt Stilling, von dem frühen Interesse an der Dichtung und von seinen Bemühungen um die Schaffung einer eigenen Welt in Anlehnung an die Welt literarischer Werke. Als Kind schon durfte er religiöse Bücher lesen, so zum Beispiel Gottfried Arnolds *Leben der Altväter*, Reitzens *Historie der Wiedergeborenen*, und weltliche Geschichten, darunter die alten Volksbücher vom Kaiser Octavianus, der schönen Melusine und den vier Heymonskindern, von Peter und Magelone und vom „vortreflichen Hans Clauert“. Von den Helden dieser zum Teil fiktiven Welt tief beeindruckt, faßte Jung-Stilling den Entschluß, ihnen nachzueifern und die Grundlage für das Nacherleben bestimmter Situationen im eigenen Dasein zu legen. Im Wald nahe dem väterlichen Hofe suchte und fand er ein Stück „idealischer Landschaft“ und richtete es, so gut er konnte, ganz nach den Vorbildern der Dichtung ein. „Da war eine egyptische Wüste, in welcher er einen Strauch zur Höhle umbildete, in welche er sich verbarg und den heiligen Antonius vorstellte“ und auch wohl „in diesem Enthusiasmus“ recht herzlich betete. An einem anderen Ort glaubte er den Brunnen der Melusine entdeckt zu haben und auch die Türkei, wo der alte Sultan und seine Tochter, die schöne Marcebilla, lebten. Auf einem Felsen errichtete er später in seinen kindlichen Spielen das Schloß Montalban, in dem der Held Renold wohnte. Zuweilen wünschte Jung-Stilling recht innig, daß er selbst Fürst wäre, stellte sich, aufs freie Feld hinaus blickend, in Gedanken die Stadt vor, die er dort bauen würde, und sah

in der Phantasie seine eigene *Heinrichsburg* im Hintergrund stehen. Als Stilling älter wurde, las er unter anderm Homers *Ilias* und entschloß sich, die gerechte Sache der Trojaner zu vertreten, stellte sich auf ihre Seite, lebte sich in ihre Welt ein und sprach von Menschen und Situationen der Dichtung, als ob er selbst alle Ereignisse miterlebt hätte. In der Bibliothek eines befreundeten Apothekers entdeckte er zum ersten Mal Romane, darunter die *Asiatische Banise* und die Geschichte des Herkules und der Valiska. Wiederum versetzte er sich so tief in diese fiktive Welt hinein, daß er das Leid der Helden intensiv mitempfand, Tränen um sie vergoß und Gott auf seinen Knien für ihre Rettung dankte. Die Wirkung dieser und ähnlicher Literatur auf Jung-Stilling war, so stellte er selbst fest, eine recht eigenartige. Er fühlte einen „himmlischsüßen Trieb, in seinem Thun und Lassen recht edel zu seyn, eben so, wie die Helden in gemeldeten Büchern vorgestellt werden.“ Die Eindrücke, die die Lektüre der Kindheit und Jünglingsjahre auf ihn gemacht hatten, wurden offensichtlich nie vollständig ausgelöscht. Und es mag auf eine nachklingende Neigung zur Literarisierung des Lebens zurückzuführen sein, daß man ihn noch im reifen Alter einen Romanhelden und Phantasten nannte.⁶

Die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen fiktiver Welt und Wirklichkeit, die weitreichende Bedeutung künstlerischer Gestalten, dichterischer Situationen und Konfigurationen für Leser und Gesellschaft spiegeln sich auch in der zeitgenössischen Literatur. Die Dichter entlehnten der Romanliteratur Motive oder besangen ihre Helden, die nicht zuletzt durch diese Mythisierung ein Eigenleben jenseits der Fiktion führen sollten. Im Jahre 1751 verfaßte Friedrich Gottlieb Klopstock eine rührende Ode *Die tote Clarissa*. Nur ein mit der damaligen Literatur vertrauter Leser kann wissen, daß es eine Romanfigur und keine tatsächlich Verstorbene ist, deren Tod der Dichter betrauert:

Reizend noch stets, noch immer liebenswürdig,
Lag Clarissa, da sie uns weggeblüht war,
Und noch stille Röte die hingsunkne
 Wange bedeckte.
Freudiger war entronnen ihre Seele,
War zu Seelen gekommen, welch' ihr glichen,
Schönen, ihr verwandten, geliebten Seelen,
 Die sie empfangen...

Auch Heinrich Wilhelm Gerstenberg verfaßte ein langes Gedicht *Clarissa im Sarg* und Herder schrieb *Das Rosenknöspchen*, das an eine Episode aus *Clarissa* erinnern soll und das Motiv der gebrochenen Rose, Lovelaces „rosebud“, übernimmt.

Mehr noch als die Figuren der englischen Literatur poetisierten die Dichter Goethes Gestalten Werther und Lotte. Offensichtlich wollte man sich der abschließenden Mahnung des Erzählers, „von Alberts Bestürzung, von Lottes Jammer laßt mich nichts sagen“, nicht fügen. In vielen, zum Teil sentimentalen Gedichten wurden die Folgen des tragischen Endes Werthers weiter ausgesponnen und die Liebesgeschichte durch frei erfundene Episoden ergänzt. Werther, Lotte und Albert wurden dadurch fast zu zeitgenössischen Mythen erhoben. Eins der beliebtesten Motive war die klagende Lotte an Werthers Grab:

Ausgelitten hast du—ausgerungen
Armer Jüngling, deinen Todesstreit;
Abgeblutet die Beleidigungen,
Und gebüßt für deine Zärtlichkeit!⁷

Oder die Situation wurde verallgemeinert, wie in den *Klagen Unglücklicher Liebe, bey Werthers Grabe im Mondschein*:

Hier am Grabe füllt mich heilger Schauer,
Jzt noch trauert die Natur um dich—
Rosen pflanzt' ich an der Kirchhoffmauer,
Selbst die Rosen, ach! sie blühen nicht.⁸

Die meisten der Werther-Gedichte sind zwar von anonym gebliebenen Dilettanten verfaßt worden, einige der bekanntesten Dichter der Zeit jedoch hielten die Motive für poetisch genug, um sie in ihren Dichtungen zu verwenden; andere waren vom Schicksal Werthers so bewegt, daß ihr Gefühl nach lyrischem Ausdruck verlangte. Lenz schrieb das Gedicht *Lottes Klagen um Werthers Tod*, in dem Lotte das Schicksal und die Schuld einer Frau zwischen zwei Männern beklagt:

Ists Pflicht, sich sinnelos um
eingestandne Pein,
Verstummend, unerklärt im Herzen
zu verzeihn?
Verdunkelt sind nunmehr die Freuden
meiner Tage,
Dein traurig Schicksal bleibt der
Vorwurf meiner Klage,
Und laß die Welt mich schmähn,
Albert wird mir verzeihn,
Dich liebt ich als den Freund
höchst zärtlich, engelrein.
Ein allzu zärtlich Herz verlangte
Albert nicht.⁹

Und Novalis schrieb das mythisch-religiöse Gedicht *An Werthers Grab*:

Armer Jüngling hast nun ausgelitten,
Hast vollendet dieses Lebens Traum,
Und dort oben in den Friedenschütten
Denkest du an Erdenleiden kaum,
Jetzo liebst du Lotten ungestöret,
Und im Himmelskusse fühlst du
Freuden, die nur reine Liebe lehret,
Nie ermattende, in ewger Ruh.¹⁰

Selbst Goethe verwendet in seiner Dichtung Werther-Motive.

Im Jahre 1824 entstand sein Gedicht *An Werther* und wurde Teil einer *Trilogie der Leidenschaften*. Der alternde Dichter, dem noch in diesen Jahren das Erlebnis einer leidenschaftlichen, jedoch entsagenden Liebe vergönnt war, besingt „den vielbeweinten Schatten“ Werthers und klagt: „Zum Bleiben ich, zum Scheiden du erkoren, / Gingst du voran—und hast nicht viel verloren.“ Die letzte Strophe des Gedichtes gewährt noch einmal Einblick in das vertraute Verhältnis zwischen Leser und Roman und verweist auf die tiefere Bedeutung der Dichtung für den Dichter selbst:

Du lächelst, Freund, gefühlvoll, wie sich ziemt:
Ein gräßlich Scheiden machte dich berühmt;
Wir feierten dein kläglich Mißgeschick,
Du ließest uns zu Wohl und Weh zurück;
Dann zog uns wieder ungewisse Bahn
Der Leidenschaften labyrinthisch an;
Und wir, verschlungen wiederholter Not,
Dem Scheiden endlich—Scheiden ist der Tod!
Wie klingt es rührend, wenn der Dichter singt,
Den Tod zu meiden, den das Scheiden bringt!
Verstrickt in solche Qualen, halbverschuldet,
Geb' ihm ein Gott zu sagen, was er duldet.¹¹

Die Motive aus *Clarissa* und *Werther* fanden in der Dichtung vornehmlich in einem ernstesten Zusammenhang Aufnahme. Die Literarisierung des Lebens hingegen, insbesondere die Idealisierung der eigenen Persönlichkeit oder etwa der eines Liebhabers, war ein beliebtes Thema in der satirischen Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts. Offenbar neigten vor allem junge Mädchen dazu, ihre Gefährten mit Romanfiguren zu vergleichen und von ihnen ein ähnlich vorbildliches Benehmen zu erwarten. In einem Gedicht „An eine Romanleserin“ versuchte der Anakreontiker Johann Nikolaus Götz das Unsinnige eines solchen Verlangens nachzuweisen:

Ich weiß, was dich verderbt und mir im Wege steht.
 Ein luftiger Roman hat dich so aufgebläht.
 Aus Schwachheit bildest du dir ein,
 Man müße Herrmann selbst, um dich zu lieben, seyn;
 Und niemand dürfe sich erkühnen,
 Dich anders, als Thusnelden, zu bedienen.
 Begreife dich, geliebte Schäferinn!
 Laß doch nicht jeden Harlekin,
 Wenn er dich lobt, das Lob der Demuth dir entziehn!
 Ich weiß, ich bin kein Gott, kein Halbgott, und kein Riese.
 Wie aber? bist denn du Banise?
 Bist du denn eine Königinn?
 Bist du denn eine Huldgöttinn?
 Nein! du bist nur ein Kind nach meinem Sinn;
 Ein holdes allerliebstes Mädchen,
 Mit Nahmen Käthchen.¹²

Goethe machte nach seiner Rückkehr aus Leipzig ähnliche Erfahrungen in Frankfurt; er entdeckte, daß nur der bei den Mädchen Erfolg haben würde, der dem Halbgott dieser Generation nachstrebte. In einer poetischen Epistel vom 6. November 1768 an Friederike Oeser beklagte er sich:

Bin ich bei Mädchen launisch froh,
 So sehn sie sittenricht'rich sträflich;
 Da heißt's: Der Herr ist wohl aus Bergamo?
 Sie sagen's nicht einmal so höflich.
 Zeigt man Verstand, so ist auch das nicht recht.
 Denn will sich einer nicht bequemen,
 Des Grandisons ergebner Knecht
 Zu sein und alles blindlings anzunehmen,
 Was der Diktator spricht—
 Den lacht man aus, den hört man nicht.¹³

Die vielfältigen Beziehungen zwischen Literatur und Leben versahen auch die zeitgenössischen Dramatiker mit umstrittenen Themen und beliebten Motiven. Heinrich Leopold Wagner hatte auf Goethes Anregung hin Louis-Sébastien

Merciers *Essai sur l'art dramatique* ins Deutsche übersetzt. In diesem Essay widerspricht der Verfasser den Klagen junger Dramatiker, daß eigentlich schon alles Bedeutsame gesagt worden sei, und gibt ihnen den Rat, die fast unerschöpfliche Quelle der Romanliteratur zu nutzen. Der dramatische Schriftsteller solle sich „in die Lektüre der Pamela, der Clarissa, des Grandisons, in den so mannichfaltigen Fielding, in den Marivaux, diesen Prüfer des menschlichen Herzens“ stürzen. Aus solchen Romanen, die wahr und gründlich den modernen Menschen und die zeitgenössische Gesellschaft darstellten, könnte er zur Förderung seiner eigenen Kunst nur lernen.¹⁴ Es wurden dann auch, zum Teil allerdings unabhängig von Mercier, dessen Forderungen eigentlich gegen die Nachahmungen der französischen Klassizisten gerichtet waren, zu dieser Zeit ganze Romanteile oder einzelne Episoden dramatisiert. Schon 1750 hatte zum Beispiel Goldoni ein Stück *Pamela nubile* geschrieben; 1760 verfaßte Wieland sein Trauerspiel *Clementina von Porretta* und Mercier selbst plante in Anlehnung an Goethes *Werther* das Drama *Romainval* (1775). Die meisten der Dramatisierungen sind jedoch melodramatische Bearbeitungen und keine wertvollen Kunstwerke.

In manchem damals entstandenen Schauspiel wurde die Romanliteratur vom Dramatiker als Erscheinung des geistigen Milieus seiner Figuren und als Beziehungssystem der in Analogie zur Wirklichkeit dargestellten Welt des Dramas gedeutet. In *Die Betschwester* von Christian Fürchtegott Gellert verteidigt das aufgeklärte Lottchen die *Pamela*, und in Lessings Lustspiel *Der junge Gelehrte* lesen Juliane und ihr intelligentes Kammermädchen Lisette die *Asiatische Banise*. Im Drama der Geniezeit ist der negative Einfluß der Romanlektüre auf die Leser ein beliebtes und entscheidendes Motiv. Das Dilemma, ja sogar das tragische Schicksal manch einer Figur wird dadurch verursacht, daß sie ein verzerrtes romanhaftes Bild als getreue Darstellung der Wirklichkeit mißverstehen. Nach den scheinbar magischen Formeln der fiktiven Welt versucht sie das eigene Leben einzurichten, scheitert aber entweder selbst oder bringt ihre Mitmenschen ins Unglück. In dem Schauspiel *Der Hofmeister* von Lenz „liegt“ Gustchen, die

weibliche Hauptfigur, „Tag und Nacht über den Büchern und Trauerspielen.“ Sie hat auch Rousseaus Roman *Die Neue Heloise* sehr aufmerksam gelesen. Läufer, der Hauslehrer ihres Bruders, und Gustchen werden, auch wenn beiden die Nachahmung der literarischen Konfiguration nicht voll bewußt wird, die unglückliche Liebesgeschichte des modernen Abälard und seiner Heloise nacherleben.¹⁵ In einem anderen Schauspiel von Lenz, *Die Soldaten*, hat das Mädchen Marie den unvernünftigen Ehrgeiz, über ihren Stand hinaus heiraten zu wollen. Die Gräfin de la Roche—der Zuschauer soll an die Verfasserin des Romans *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* denken—vermutet, daß Richardsons Roman *Pamela*, „das gefährlichste Buch“, das ein Mädchen aus dem Bürgerstand lesen kann, die Schuld an Mariens Hochmut trägt.¹⁶ Evchen Humbrecht, die Heldin des Trauerspiels *Die Kindermörderin* von Heinrich Leopold Wagner, hat ihre Kenntnisse des Lebens und der Liebe aus Romanen geschöpft. Wenige Minuten nach ihrer Verführung hört der Zuschauer einen aufschlußreichen Dialog zwischen ihr und dem Liebhaber Leutnant von Gröningseck:

Evchen (richtet sich auf, bedeckt aber das Gesicht mit dem Schnupftuch). —Fort, fort!
Henkersknecht! —Teufel in Engelsgestalt!—
v. Gröningseck. Sie haben Romane gelesen, wie's scheint?—Ewig schade wär's ja, wenn Sie nicht selbst eine Heldin geworden wären.
Evchen. Spott' nur, Ehrenschänder, spott' nur!
—Ja ich hab' Romane gelesen, las sie, um euch Ungeheuer kennenzulernen, mich vor euren Ränken hüten zu können—und dennoch!
Gott! Gott! —¹⁷

Friedrich Maximilian Klingers Drama *Das leidende Weib* ist praktisch eine Anthologie aller möglichen literarischen Einflüsse auf den Leser. Die Ehe eines armen Schulmeisters wird deshalb zerstört, weil seine Frau lieber den *Grandison* liest, als daß sie ihre Pflichten erfüllt; für den edlen Engländer zeigt

sie mehr Mitgefühl als für ihren eigenen kranken Mann. Der Magister verflucht ihr Grandisonfieber und führt zum Schutz der eigenen Tochter Schmähreden gegen alle Romane, gegen die „Pestbücher, Koth und Belletristen.“ Eine andere Figur des Dramas, die Frau eines Gesandten, führt ihre ehebrecherischen Neigungen, die eine ganze Familie ins Unglück bringen, auf die Lektüre einiger Werke Wielands zurück, aus denen ihre Zofe besonders gerne vorliest, weil der Verfasser noch galanter als ihre eigenen französischen Landsleute sei. Einer der Liebhaber der Gesandtin ahmt Lovelace nach und nennt sie, wie Lovelace das von ihm verführte Mädchen, seine „Bouton de rose.“ Und das jüngere Liebespaar des Trauerspiels, Franz und Julie, nimmt sich die berühmten Paare der Geschichte und Literatur zum Vorbild, St. Preux und Julie, Tellheim und Minna, Laura und Petrarch oder Romeo und Julia.¹⁸

Die negative Wirkung insbesondere der empfindsamen Romane auf die „krankhaft Sentimentalen“ wurde in manch einer Komödie verspottet, die sich insbesondere gegen das „Wertherfieber“ der jungen Generation richtete. Goethe selbst schrieb 1777/1778 die „dramatische Grille“ *Der Triumph der Empfindsamkeit*. Ein junger Prinz, begeisterter Liebhaber der Natur, aber von so „zärtlichen, äußerst empfindsamen Nerven“, daß ihn die natürlichen Begleiterscheinungen des Lebens im Freien—Ameisen, Mücken und Spinnen, Feuchtigkeit und üble Düfte—sehr stören, führt seine eigene Reisenatur—sprudelnde Quellen, singende Vögel und Mondenschein—in Kisten mit sich, so daß sie bequem von seinem „Directeur de la nature“ dort aufgestellt werden kann, wo er länger verweilt. Auch seine Geliebte, offenbar das Ebenbild der Königin, reist mit ihm. Die Nächte verbringt er in ihrem Zimmer und betet sie um Mitternacht beim Mondenschein an. Der König und die jungen Hofdamen möchten die heimliche Geliebte des Prinzen gerne einmal sehen und dringen in ihr Zimmer ein; hier finden sie aber nichts als eine ausgestopfte Puppe, eine Hülle, die mit lauter Häcksel und vielen Büchern gefüllt ist. Sie leeren die Hülle, und heraus fällt die ganze „Grundsuppe der Empfindsamkeit“, Johann Martin Millers

Siegwart. Eine Klostergeschichte, Rousseaus *Die Neue Heloise* und Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers*. Der junge Prinz, der wie Werther die geladenen Pistolen neben sich liegen hat, erschießt sich aber nicht, sondern wird von seinem krankhaften Wahn, in dem er sich unter Einwirkung der Literatur eine phantastisch anmutende Welt konstruiert hatte, auf recht „wunderbare Weise“ geheilt.¹⁹

Zweiter Teil - Die Literatur in der fiktiven Welt des Romans

Um dieses scheinbare Paradoxum zu begreifen, müssen wir uns erinnern, daß es eine zweifache Art von Wirklichkeit gibt, welche in concreto nicht allemal so leicht zu unterscheiden ist, als manche Leute denken.

Wieland
Don Sylvio

Wilhelm Ehrenfried Neugebauer,
Der teutsche Don Quichotte

Im Roman des achtzehnten Jahrhunderts ist die Literatur als Erscheinung der dichterisch dargestellten Wirklichkeit von noch größerer Bedeutung als in der Lyrik und den Dramen dieser Zeit. Der literarische über ein anscheinend vernünftiges Maß hinausgehende Einfluß auf den Leser, die irrtümliche Deutung und unkritische Bewertung einer fiktiven Welt als die getreue Darstellung tatsächlicher Gegebenheiten und die naive Übertragung von literarischen Konfigurationen und Strukturen auf eine andersartige empirische Wirklichkeit, all das wurde im zeitgenössischen satirischen Roman bloßgestellt. Den meisten Verfassern solcher Romane, so erkennen sie freimütig und dankbar an, diene dabei Cervantes' *Don Quijote* als nachahmenswertes Vorbild.

Einer der ersten deutschen Romane, die das Phänomen in einer umfassenden Darstellung behandeln, erschien im Jahre 1753; es ist *Der teutsche Don Quichotte, Oder die Begebenheiten des Marggraf von Bellamonte* von Wilhelm Ehrenfried Neugebauer.¹ Der Titel des Werkes berechtigt den Leser, eine bestimmte Problematik und gewisse Konfigurationen nach dem Vorbild des spanischen Romans zu erwarten. Cervantes' *Don Quijote* wurde Mitte des achtzehnten Jahrhunderts weniger als Parodie auf die Ritterromane und Modelektüre einer längst vergangenen Zeit interpretiert; der Roman wurde vielmehr als Satire auf solche Menschen gedeutet, die ihr eigenes Leben, zumal in Zeiten gesellschaftlicher Umschich-

tungen, nach scheinbar idealen aus der Literatur gewählten Vorbildern einzurichten gedachten. Die Darstellung vergleichbarer Situationen und ähnlicher menschlicher Verhältnisse ist auch das Anliegen Neugebauers.

Johannes Glük, der Held des deutschen Romans, ist der unmündige Sohn eines verstorbenen neureichen Kaufmanns. Den gesellschaftlichen Gepflogenheiten entsprechend wäre der Lebensweg des jungen Mannes genau vorgezeichnet; er soll pflichtbewußt das väterliche Erbe antreten und zur Hebung des eigenen Standes eine Angehörige des verarmten Adels heiraten. Johann aber läßt sich eine solche Rolle nicht aufzwingen, und das gelegentliche Zusammensein mit typischen Vertretern der beiden Stände bestärkt ihn in seiner Absicht zu rebellieren. Die materialistische Einstellung des Vormundes stößt ihn ab; die sklavische Nachäffung neuester französischer Sitten und Moden, die unter den jungen Kaufleuten üblich ist, erscheint ihm lächerlich; und die adligen Junker in ihrer Grobheit und Unbildung sind ihm widerwärtig.

Johann sucht nach besseren Lebensformen und einem geistig reicheren Dasein. Der unmittelbaren Umwelt fehlen jegliche Ideale, denen er nachstreben könnte; die fiktive Welt der Literatur hingegen macht ihn mit höheren Werten bekennt, die er auf sein Leben übertragen möchte. In diesem Bestreben konstruiert er eine Phantasiewelt, die insbesondere drei französischen Romanen, Marivaux' *La Vie de Mariane*, Prévosts *Histoire de M. Cleveland* und dem älteren Werk der Gräfin d'Aulnoy *Hypolite, Comte de Douglas* nachgebildet ist. Die charakteristischen Züge der Welt dieser Romane, der Reichtum an Empfindsamkeit, die Betonung des Gefühls und die intensive Verinnerlichung menschlicher Beziehungen beeindruckten Johann tief. Wie seine literarischen Vorbilder möchte er großmütig und liebenswürdig sein; wie die Helden der französischen Romane ist er bereit, für eine ideale Geliebte Opfer zu bringen und fern von der Heimat ihretwegen mit feindlichen Mächten zu kämpfen. Er will sich das Recht zur zärtlichen Liebe auf abenteuerlichen Fahrten durch fremde Länder erobern. Schon jetzt denkt er, obwohl die Geliebte noch ein Traumbild ist, oft über die „vollkommenen Regungen

des menschlichen Herzens" nach, so wie er es von den vorbildlichen Menschen der Literatur gelernt hat. Um den Helden der fiktiven Welt ebenbürtig zu scheinen, nimmt er Titel und Namen eines Grafen von Bellamonte an, und seinem ständigen Begleiter, dem jungen Knecht Görge, teilt er, offensichtlich in Erinnerung an die Komödien Marivaux', deren Echo in mannigfaltigen Abwandlungen vernehmbar ist, die Rolle des Kammerdieners DuBois zu. Zur Vervollständigung der überlieferten Gruppierung fehlt nur noch eine *Dulcinea*, die imaginäre, in den empfindsamen Romanen stets ideale, schöne und tugendhafte Geliebte des Helden. Die arme und ungebildete Adlige, die ihm zur Frau bestimmt ist, paßt, so befürchtet Johann, nicht in die ideale Welt seiner Phantasie; er lehnt deshalb die Ehe mit ihr ab. Eine unbekannte Schöne, die der Zufall ihm auf einen flüchtigen Augenblick zuführt—Johann glaubt natürlich, das Schicksal habe die Hand im Spiel—, soll seine Gräfin Warwits, die Geliebte des Grafen Douglas, oder seine Mariane, die Geliebte Valvilles, werden. Johann ist entzückt von der typisch romanhaften Situation, die er nur allzu gut aus der empfindsamen Literatur kennt: die schicksalhafte Begegnung, der erste scheinbar flüchtige und doch so tiefe Blick und das unmittelbare Sichfinden zweier Herzen. Er vergißt jedoch, nach dem Namen der Unbekannten zu fragen und gerät dadurch in ein charakteristisches Dilemma. Sein Verhalten in dieser Lage ist—das erkannte der zeitgenössische Leser zweifellos—dem der literarischen Figuren Marivaux' nachgebildet. Lebhaft beklagt er das eigene Mißgeschick: „...vielleicht sehe ich sie nicht mehr wieder—Ach! ich unglücklicher! So sprach er und seufzte ganz verwirrt.“ Plötzlich bemerkt er, daß er sich ja wie ein Romanheld benimmt, erinnert sich „mit vielem Vergnügen dessen, was er gesagt“, und daß er „recht regelmäßig ge-seufzet hat.“ Sofort wird sein Verhalten weniger unmittelbar, und er selbst wird das Objekt seiner Betrachtungen; aufmerksam beobachtet er seinen Gefühlsausbruch und analysiert sehr sachlich seine Empfindungen; er „sezte mit kaltem Blute diese Selbstunterhaltung in eben dem Thone fort, als wenn er noch so erhitzt gewesen“ und trägt in gespielter Erregung

eine zeitlang die Pose des leidenschaftlich Liebenden zur Schau. Er muß—so sagt er sich—die unbekannte Schöne wiederfinden. Er wagt aber nicht zu hoffen, daß das sogleich geschehen wird, sondern erwartet, daß auch er, wie seine literarischen Vorbilder, zuerst Abenteuer zu bestehen und Widerstände zu überwinden hat. (6)

Die inhaltliche Gegebenheit, das Hinauszögern der Erfüllung der Wünsche Johanns, wirkt bestimmend auf die Struktur des Romans. Retardierende Episoden werden eingeschaltet; ausgedehnte Abenteuer „frei nach dem Amadis“—der Leser weiß also, was er erwarten darf—werden bis auf kleinste Einzelheiten berichtet, und Kapitel, die scheinbar nichts mit der Handlung zu tun haben—so behauptet wenigstens der Erzähler—, werden eingeschoben. Trotz seiner angekündigten Belanglosigkeit ist jedoch eins dieser Kapitel von wesentlicher Bedeutung. Es wird ein junges Mädchen eingeführt, das sich in einer ähnlichen Lage wie Johann befindet. Sie kommt aus einer verarmten adligen Familie und soll zur Verbesserung der finanziellen Verhältnisse einen reichen Kaufmannssohn heiraten. Sie ist—so wird der Leser leicht erraten—die unbekannte Schöne, die Johann sucht, und auch, was dem jugendlichen Helden jedoch vorläufig verborgen bleibt, die ihm zgedachte Frau. Der zeitgenössischen Gewohnheit entsprechend hat sie die gleichen Romane wie Johann gelesen und lebt in derselben halb dichterischen, halb wirklichen Welt wie er. Sie tritt als Gräfin Villa-Franka auf und hat ihr Nähmädchen Käthe—ebenfalls in Erinnerung an Marivaux' Komödien—zur Kammerjungfer Lisette ernannt. Der Zufall fügt es, daß die beiden Phantasten zum ersten Mal auf dem Gut der „Gräfin“ zusammenkommen, und den beiden „vornehmen Verliebten“ bietet sich abends im Garten die Gelegenheit, in ihrer gemeinsamen zweiten Wirklichkeit eine typisch romanhafte Episode getreu nachzubilden. Sie sitzen zusammen auf der Rasenbank einer Laubhütte, sind hier ganz „in ihrem Elemente, und die Freude darüber blitzte ihnen aus den Augen.“ (49) Wie die schamhaft Verliebten der empfindsamen Romane wagen sie aber nur, ihre Liebe durch Blicke, Gesten und versteckte Anspielungen anzudeuten. Zur

gleichen Zeit spielen DuBois und Lisette im Haus die Rolle eines verliebten Dienerpaares in getreuer Anlehnung an die in Marivaux' Komödien gestalteten Vorbilder. In einem eigenartigen halb dichterischen, halb sachlichen Stil erklärt DuBois seine Neigung zu Lisette. Hier wird, so befürchtet der fiktive Erzähler, „ein Kunst=Richter die Stirn in Falten legen und sich in armselig=tadelnden Ausdrücken über diese Rede aufhalten.“ Der Kritiker soll jedoch bedenken, daß DuBois gemeinsam mit seinem Herrn manches Buch gelesen hat, sich bei dieser Gelegenheit der scheinbar vorbildlichen Formulierungen der Dichtung erinnert und sie, wo ihm das geraten scheint, in seine Liebeserklärung einflieht. (58) Ein wenig günstiges Schicksal beendet das ländliche Idyll der beiden Paare jedoch vorzeitig und macht ihre Rückkehr in die empirische Wirklichkeit notwendig. In der gleichen Nacht noch werden Johann und Görge— wie das Don Quijote und Sancho Pansa so oft passierte—infolge naiver Mißverständnisse in eine Schlägerei verwickelt und müssen fliehen.

Im folgenden Kapitel, das bezeichnenderweise den Titel *Valville, Cleveland und Hypolitus* trägt, irrt Johann, wie diese drei Helden, voll Sehnsucht nach seiner fernen Geliebten durchs Land. Eins seiner Abenteuer führt ihn zusammen mit einem anderen Idealisten, für dessen Gestaltung der spanische Ritter ebenfalls Modell gestanden hat. Als Johann sich in einer kritischen Lage fast verloren glaubt, galoppieren plötzlich zwei Reiter heran und stehen ihm bei. Es sind seltsam anmutende Gesellen, Herr und Diener, beide in phantastische und farbenfrohe Kostüme gekleidet. Im ersten Augenblick glaubt Johann, er habe Komödianten vor sich, wird aber durch das gebieterische Auftreten des Ritters eines Besseren belehrt. Offenbar lebt auch dieser junge Mann in einer zweiten Wirklichkeit, in einer Welt seiner Phantasie, in der er literarische Züge auf das Leben übertragen hat. Er spielt in deutlicher Anlehnung an die pseudo-historischen und galanten Romane die Rolle eines „vornehmen Römers“, Held einer längst vergangenen Zeit. Da der ritterliche Fremde nach hilfreicher Tat, wie seine literarischen Vorbilder das zu tun pflegten, den Schauplatz in Eile und unerkannt verläßt, erfährt Johann erst

bei einer späteren Begegnung, wer sein Retter ist. Er nennt sich „Prinz von Vardanes aus Macedonien“ und gibt vor, „Sohn des Königs von Absimarus“ zu sein.

Zwischen den teilweise fiktiven Welten der beiden Helden bestehen bedeutsame Unterschiede. Johann Glük bewegt sich in den Grenzen des Möglichen und sucht nach inneren Werten, die sein eigenes Dasein recht eigentlich bereichern werden. „Der Prinz“ hingegen ist von einem pathologischen Wahn besessen und strebt über das Erreichbare hinaus. Während Johann ideelle Werte der relativ wirklichkeitsnahen fiktiven Welt auf sein gegenwärtiges Leben übertragen kann, muß „der Prinz“ sich mit der phantasievollen Darstellung und Idealisierung seiner Vergangenheit begnügen. Rückblickend auf bereits Geschehenes, erzählt er seine imaginäre Lebensgeschichte. Motive und Konfigurationen sind deutlich erkennbar der Literatur angeglichen: er ist der prinzliche Feldherr, der in prächtig-schaurigen Schlachten Riesenscharen von Soldaten, Opfern und Toten begegnet ist und auch gegen die größte Übermacht gesiegt hat; wunderbare Abenteuer haben ihn auf exotische Schauplätze geführt, und sonderbare Zufälle, die das Maß des Wahrscheinlichen überschreiten, haben sein Leben regiert; als typisch romanhafter Held hat auch er in Stunden des tiefsten Liebeskummers sein Heer sachlich und umsichtig zum Sieg geführt.

An einem ruhigen Sommerabend kommt es zwischen den Hauptfiguren des Romans zu einem langen Literaturgespräch, in dem die jeweiligen Werte der verschiedenen fiktiven Welten das umstrittene Thema der Unterhaltung sind. Johann ist offensichtlich, wie der spanische Don Quijote, von nur einer „Manie“ besessen, nämlich von dem Hang zur Empfindsamkeit. Der Verfasser warnt nachdrücklich: „Man darf nicht denken, als wäre mein Held in allen Dingen ausschweifend gewesen: nein, er war es nicht, besonders was den Geschmack in Ansehung der schönen Wissenschaften betraf.“ (263) Die ihn beherrschende Neigung zur Gefühlseligkeit veranlaßt Johann, insbesondere die künstlerische Darstellung der Menschen in den Romanen seiner Wahl zu billigen und sie, wenn notwendig, beredt zu verteidigen. Ein Schriftsteller—

das hat er den Theoretikern seiner Zeit abgelauscht—sollte die größte Sorgfalt auf die Darstellung der Menschen anwenden, „denn ein Roman muß den Menschen und seine Leidenschaften zum Original haben: er schildere ihn nach der Natur, oder so wie er ist, allezeit sich selbst gleich, er sey tugend= oder lasterhaft.“ Die Richtlinien des Horaz vertritt Johann auf seine eigene Art: „Das Vergnügen, was uns die Neuigkeit der gelesenen Geschichte verschafft, muß zugleich mit dem Nutzen verbunden seyn, die Menschen zu kennen, und diese Schilderey muß mit dem Original aufs genaueste übereinstimmen.“ Im Einklang mit zeitgenössischen Kritikern schätzt er deshalb Prévosts Technik der Porträtierung: „unsre Seele ist in jeder Handlung abgesehen: wir sehen einen Menschen, dessen Betrachtungen aus der Natur seines Charakters genommen und der unter den Menschen allzeit seines gleichen findet.“ *Der Dechant von Killerrine*, ein späterer Roman Prévosts, „ist wegen der Verschiedenheit der Charakter ausnehmend schön“, und die Begebenheiten des Hypolitus im Roman der Gräfin d'Aulnoy „sind die trefflichsten Proben einer treuen und zärtlichen folglich natürlichen Liebe.“ Das Urteil Johanns beweist wiederum die für seine Gedankenwelt charakteristische Verwebung von Literatur und Leben. Werte der fiktiven Welt überträgt er phantasievoll auf das Leben und ist von der Realität der resultierenden zweiten Wirklichkeit überzeugt. Unter diesen Gesichtspunkten betrachtet er Literatur dann als wirklichkeitsnah, wenn sie die von ihm vorgenommene Idealisierung des Lebens widerspiegelt. Deshalb bewundert er an der Darstellung der Mariane, „die zärtlichsten und feinsten Bewegungen des menschlichen Herzens“ und „die wahre Beschaffenheit der Leidenschaften, besonders der Liebe, kurz die natürlichste Abschilderung des menschlichen Gemüthes, wie man es alle Tage aus einer betrachtenden Erfahrung wahrnehmen kan.“ (263-264) Romane, denen diese Natürlichkeit der Menschendarstellung fehlt, verurteilt Johann in Übereinstimmung mit anderen Kritikern und verweist dabei, wie sie, auf Ziegler-Kliphausens Roman: „Die so gerühmte Banise ist zwar getreu, aber ihr Charakter ist nicht recht menschlich: er ist zu sehr ohne Fehler, als daß er sollte natürlich seyn: sie

spricht zu schwülstig und zu gekünstelt, auch in den heftigsten Bewegungen, und welcher Mensch wird in dergleichen Gefahren die Worte klauben?" Was aber Talander (August Bohse), Melissantes (Johann Gottfried Gregorii) und Meletaon (Johann Leonhard Rost), die Verfasser galanter Romane, geschaffen haben, sind „rechte Ungeheuer.“ Ihre Helden sind „vor Liebe thöricht: sie sind im Stande, die ärgsten Narrheiten, ja so gar Bosheiten deßhalb zu begehen“, und sie haben „alle Menschlichkeit ausgezogen.“ Die männlichen Hauptfiguren dieser Romane müssen deshalb negativ bewertet werden, weil in ihrer Darstellung die psychologische Einheit der Persönlichkeit verletzt wird. „Balacin, der grosse Kayser von Arrakan, flucht öfters so, wie ein betrunken Student“, und „Chaumigrem... wird nicht immer als Tyranne, sondern auch vielmahl als ein völliger Narr vorgestellt, welches mit der von ihm bezeugten Staats=Klugheit auf die unnatürlichste Weise streitet.“ In den meisten Romanen dieser Art, so urteilt Johann, herrscht ein bedauerlicher Mangel an historischer Treue, und die Prinzipien der Wahrscheinlichkeit in der Dichtung werden nur selten beachtet. „Man widerspricht öffentlich der Geschichte, welche von der ganzen Welt angenommen wird, so gut als in den Begebenheiten des Amadis und der Melusine.“ (Er kennt also auch die Volksbücher und den notorischen Ritterroman des sechzehnten Jahrhunderts.) Wie andere Kritiker, so hat auch Johann über das ideale Verhältnis zwischen historisch getreuer Darstellung und erlaubter dichterischer Erweiterung des tatsächlich Gegebenen nachgedacht. Es ist seiner Ansicht nach gestattet, „Fürsten, welche aus der Geschichte bekand sind, Begebenheiten anzudichten, die mit ihrem Charakter übereinstimmen, oder in solchen Ländern, deren Geschichte unbekandt ist, neue Personen zu erdichten“, weil das wahrscheinlich ist. Den meisten „Roman=Schreibern“ aber genügte es anscheinend, „einen Hauffen Begebenheiten zu sammeln, etliche ausgekünstelte Verwirrungen auszufinden, und einen Knoten oder wunderbahre Erkenntnüß... in ein Buch zusammen zu bringen.“ Das tat man zu oft, so bedauert natürlich gerade Johann, „ohne auf die wahre Beschaffenheit des menschlichen

Herzens zu sehen, und die Empfindungen unserer Seele nach der Natur zu schildern." (265-266)

Diese Beweisführung, in der bestimmte Züge des tatsächlichen Meinungsstreites um den Roman erkennbar sind, sollte dazu dienen, den Prinzen Vardanes von der „Abgeschmacktheit“ und „Torheit“ seiner Phantasiewelt zu überzeugen. Das aber gelingt Johann nicht. Sein Gegenspieler besteht darauf, daß seine Welt ebenso wirklich ist wie die Welt Johannis; erst eine ernste Krankheit wird ihn von diesem „Fieberwahn“ befreien.

Noch eine andere Figur des Romans darf als eine Art Don Quijote betrachtet werden; das ist der fiktive Erzähler der Begebenheiten. In diesen Jahren des Übergangs und der Umbildungen—die historische Zeit des fiktiven Geschehens ist Mitte des achtzehnten Jahrhunderts—wurde die Dichtung der Vergangenheit bekanntlich neu bewertet, und in der zeitgenössischen Literatur wurde mit neuen Formen und Methoden experimentiert. Auch der Erzähler des Romans ist ein Suchender, der das Überlieferte kritisch analysiert und neue Möglichkeiten erwägt, zur gleichen Zeit aber noch älteren bewährten Idealen anhängt. Das wird in Harmonie mit dem Grundton des Romans oft leicht und launisch dargestellt, sollte aber deswegen genau so ernst genommen werden wie die Bemühungen der weniger ironischen Zeitgenossen um die Verbesserung der Literatur.

Das Ideal des Erzählers ist es, ein Heldenepos nach dem Vorbild Homers oder Vergils zu dichten. Die gegenwärtige Wirklichkeit aber, das weiß der Erzähler, bietet kaum noch Stoff für solche epische Versdichtung. Diese aufgeklärte und sachliche Welt des Mittelstandes hat keinen Raum für übermenschliche Helden und mächtige Götter. Als Biograph eines Bürgers und Kaufmanns werden ihm neuartige und bisher eigentlich ungelöste Aufgaben gestellt. Es ergibt sich also die Notwendigkeit, mit allen möglichen Techniken und Gestaltungsmethoden zu experimentieren. Seinem Ideal, Helden-dichter zu sein, möchte der Erzähler jedoch nicht ganz entsagen, und so mischt er bisweilen Stil und Technik beider Literaturarten. Das erste Kapitel beginnt er mit einer „präch-

tigen Anrufung der Muse" im hohen Stil des Epos. Allerdings sieht er selbst bald ein: „ich bin aber weder ein Homer noch ein Virgil, sondern ein wunderlicher Schriftsteller.“ (2) Als solcher wechselt er, wie es sich für den Verfasser eines Romans geziemt, zum „niedrigen Thone“ über und nimmt sich vor, seinem bescheidenen Talent und dem sachlichen Stoff entsprechend die Geschichte Johann Glüks in schlichter Prosa zu erzählen. Es bleibt ihm auch nichts anderes übrig, so gibt er freimütig zu, denn seine Leser verlangen mit Recht, daß er sich nach dem „gewöhnlichen Romangeschmak“ richte. Trotz der besseren Einsicht aber versucht er immer wieder, sein Können in epischer Kunst zu beweisen; die „Gräfin“ beschreibt er in Anlehnung an Homers Technik der Menschen-darstellung; bei der Beschreibung einer Schlägerei geht er zur „heroischen Schreibart“ über; und wo ihm die Inspiration zu fehlen scheint, ruft er auf erprobte Weise die Musen an.

Als Teilnehmer an fiktiven Literaturgesprächen und in eigenen Reflexionen befaßt sich auch dieser Erzähler mit den mannigfaltigsten Problemen der Dichtung dieser kritischen Übergangszeit. In einer Parodie auf typische literarische Streitgespräche werden bedeutsame aktuelle Themen diskutiert. Mit ergötzlichem Humor und treffender Ironie werden die sonst so ernsthaft behandelten Probleme erörtert: Das Drama und die Regel der drei Einheiten, die Nachahmung Shakespeares und der französischen Klassizisten in der deutschen Dichtung sowie die Erhabenheit niederer Figuren in der Literatur; daneben werden die minderwertigen schwülstigen Imitationen der Barocklyrik und die übertriebenen Tändeleien der Epigonen anakreontischer Poesie verspottet.

Wie für die Figuren des Romans, so ist die ältere Romanliteratur auch für den Erzähler ein bedeutungsvolles Beziehungssystem, und sie bestimmt weitgehend den Stil und die Technik der Darstellung. Zur Charakterisierung der Gestalten entlehnt er den empfindsamen Romanen die Redewendungen der psychischen Erregung, die Symptome sentimentaler Gemütsstimmungen und die Sprache der zärtlichen und leidenschaftlichen Liebe, allerdings nicht ohne diese Züge mitunter zu parodieren oder ironisch umzufärben.

Willkürlich bricht er manche Personenbeschreibung oder Situationsschilderung einfach ab und verweist seinen Leser etwa auf *Cassandre* und *Cléopâtre*, die zweiundzwanzig Bände umfassenden pseudo-historischen Romane des Franzosen La Calprenède, und auf „andere solche Werke“, wo man alles Notwendige zur Ergänzung gewisser Persönlichkeitsbilder oder Episoden nachlesen könne.

Selbst zwischen Ideal und Wirklichkeit hin und her geworfen, hat der Erzähler volles Verständnis für die Idealisierung und Literarisierung des Lebens seitens seiner Geschöpfe. Eine Andeutung, wie der Leser das Verhalten der jungen Menschen auslegen soll, macht der Erzähler, als die Helden mit ihrem Gefolge in ein Dorf einreiten. Bezeichnenderweise ist es das einfache Volk, das die bedeutsame Frage stellt, „was doch diß vor Comödianten seyn müßten: ob sie vor sich selbst oder mit Marionetten spielten, und was sie vor Stücke aufführen würden?“ (257) Mit der Vermutung, daß es hier um Schauspiel und Aufführung geht, haben die Zuschauer nicht ganz Unrecht. Im Kostüm des Prinzen Vardanes und unter der Maske des Grafen von Bellamonte experimentieren die Helden mit anderen Persönlichkeiten, probieren sie sozusagen an, um nach diesem Spiel reicher an Erfahrung und Einsicht zu sich selbst zurückzukehren. Solche Experimente, so deutet der Erzähler an, sollten keineswegs pedantisch verurteilt werden. Der Umweg durch die Welt der Illusion hat diesen jungen Menschen nichts geschadet. Im Gegenteil, die „kleine Narrheit selbst [ist] Schuld an ihrer künftigen klugen Aufführung.“ (303)

Am Ende des Romans stellt es sich heraus, daß Johann und die unbekannte Schöne in Wirklichkeit das von Anfang an für einander bestimmte Paar sind. Dem gütigen Geschick dankbar, plant man die Hochzeit und wird später, einem Ideal der Zeit entsprechend, in stiller Tätigkeit auf dem Lande leben. Es ist offensichtlich von symbolischer Bedeutung, daß Johann auf den Namen von Schönberg geadelt wird. Es ist begrifflich derselbe Name, den er als Graf von Bellamonte getragen hat, nur fehlt ihm der ausgesprochen französische Beiklang. Diese Eigenheit wird auch auf das

Leben des jungen Paares übertragen. Die aus den französischen Romanen genährte Neigung zur Innerlichkeit und zur Betonung menschlicher Werte legen sie nicht ab. Allerdings gesellt sich dazu, um mit dem Erzähler zu urteilen, ein typisch deutscher Hang zur Vernunft: „Die Chimere hatte nun dieser Ehe=Leute erhabene Seele verlassen, und sie folgten immer mehr und mehr, nachdem sich ihre Einsichten in die Sachen vergrösserten, dem wahren Mittelwege der Vernunft.“ (307)

Johann Karl August Musäus,
Grandison der Zweite

Im Jahre 1760 veröffentlichte Musäus den satirischen Roman *Grandison der Zweite, Oder Geschichte des Herrn von N****.¹ Das Anliegen auch dieses Romans ist die Verspottung der Literarisierung des Lebens, des Ernstnehmens fiktiver Welten und der Übertragung dichterischer Züge auf die empirische Wirklichkeit. Cervantes' *Don Quijote* war auch für Musäus das literarische Vorbild, dem er die bedeutendste Konfiguration entlehnte. Der Held, schon rein äußerlich dem Spanier ähnlich, wird wiederholt als „zweiter Don Quixote“ oder als „irrender Ritter“ bezeichnet; sein ständiger Begleiter, Magister Lampert Willibald, wird mitunter „Sancho“ genannt, und bisweilen spricht man von einer „Dulcinea“, der imaginären Geliebten fast eines jeden Helden dieser Romanart.

Die erste Fassung des Romans ist, wie englische Vorbilder, ein Briefroman. Die Korrespondenten sind Angehörige des niederen Adels und leben verhältnismäßig einsam auf dem Lande. Für diese Kreise waren Briefe, so beweisen zahlreiche und umfassende Sammlungen, ein unentbehrliches Mittel der Kommunikation, und das ausführliche Berichten in schriftlicher Form war eine weit verbreitete Gepflogenheit. Musäus' Roman spiegelt diesen Zug der Zeit mitunter wirklichkeitsnah wider; gewisse Übertreibungen jedoch sind offenbar als Parodie auf die weniger künstlerischen Seiten der Briefromane Richardsons gedacht oder dürfen als Satire auf die außer-

gewöhnliche Schreibfreudigkeit manch eines Zeitgenossen verstanden werden.

Einer der Korrespondenten ist Magister Lampert, Lehrer der adligen Jugend und einflußreicher Mann auf dem Gut. In seinem ersten Brief an Herrn S., einen abwesenden Neffen des Gutsherrn, berichtet er von einem „muto ciuico“, einer „innerlichen Gährung“, die augenblicklich „in der kleinen Republik“ des Gutes vor sich geht. Den Anstoß zu bevorstehenden Veränderungen hat die Romanliteratur gegeben. Es ist eine beliebte Gewohnheit, an langen Winterabenden in der Spinnstube zusammenzukommen und dem Magister zuzuhören, wenn er aus den neuesten Werken der erzählenden Literatur, gegenwärtig aus Richardsons *Grandison*, vorliest. Stolz, als wäre es sein Verdienst, beschreibt Lampert die Wirkung der Lektüre auf sein Publikum: „Kein Schlaf kam den aufmerksamen Zuhörern in die Augen; aber gnug empfindliche Thränen rollten die Wangen herab, wenn ich ihnen diese rührende Geschichte las, und jedes Wort durch den gemäßen Accent ihren Herzen einprägte.“ Allabendlich wird ein bestimmtes „Pensum“ gelesen und „nach den Regeln des Geschmacks“ in einem abschließenden Literaturgespräch beurteilt. Niemand möchte dieses „Meisterstück des menschlichen Witzes“ dem geringsten Tadel aussetzen, und man stellt sogar die Frage, ob es sich bei diesem Werk tatsächlich um einen Roman handle. Herr von N. verneint das kategorisch: „Es ist unmöglich, daß die Geschichte Herrn Carl Grandisons... aus der Erfindung eines sinnreichen Kopfes, wie eine andere Minerva aus dem Gehirn des Jupiters entsprungen sei.“ (7)

Die ihn von der historischen Wahrheit des Geschehens überzeugende Schilderung scheinbar vorbildlicher Verhältnisse inspiriert den Gutsherrn, einzelne Züge der englischen Gesellschaftsformen auf seine eigene „kleine Republik“ zu übertragen. Er versucht, die Untergebenen, gebildete Nachbarn und Freunde von der Realität der Welt Grandisons zu überzeugen, begegnet aber verständlicher Skepsis. Sein Neffe, Baron von S., erhält den Auftrag, während seines Aufenthaltes in England zu erkunden, wie man in London über diese Fragen urteilt. Der Baron weiß, daß es nur eine Antwort geben

darf und schreibt scheinbar begeistert von seiner wichtigen Entdeckung: „Grandison lebt; seine liebenswürdige Henriette befindet sich wohl. O, wie viel Schönes werde ich Ihnen in kurzen von diesem ädlen Paare sagen können!“ (28) Herr von N. ist mit Allgemeinheiten nicht zufrieden. „Specialia, mein lieber Vetter, Specialia sind es, die ich wissen will“, so schreibt er im Mai nach London. (38) Von genauer und zuverlässiger Information hängt es ab, daß sein Vorhaben, bis Weihnachten ein zweiter Grandison zu werden, gelingt. Die geplante Anglisierung wird jedoch nicht ohne Widerspruch hingenommen; so erlaubt sich Wigand, der Kutscher, einige Einwände. Solche Kritik aber kann von N. nicht dulden; er gibt eine grobe Antwort und „versiegelte [sie] mit einer entsetzlichen Mauschelle, daß dem Kutscher die Lust, den Streit weiter zu treiben, vergieng.“ (47) Diese charakteristische Reaktion des Gutsherrn läßt keine Zweifel darüber aufkommen, daß Herr von N. absoluter Herrscher in seiner „kleinen Republik“ ist. Er allein bestimmt die Daseinsformen der ihm unterstellten gesellschaftlichen Einheit, und seinen Untergebenen bleibt nichts anderes übrig, als an seinem Spiel teilzunehmen.

In der ersten Fassung des Romans wurde der Leser unmittelbar und ungenügend vorbereitet mitten ins Geschehen hineinversetzt. Das Verhalten einzelner Figuren ist unzureichend motiviert, und die fast unvermittelte Begeisterung des alten Gutsherrn für eine literarische Welt erweckt den Eindruck einer merkwürdigen Marotte, für die überzeugende psychologische Voraussetzungen zu fehlen scheinen. Die zweite Fassung des Romans, die 1781 unter dem Titel *Der deutsche Grandison* erschien, erfuhr weitreichende Änderungen.² Ein persönlicher Erzähler berichtet nun alle Begebenheiten und übernimmt die Rolle eines Psychologen, der das Verhalten seiner Figuren analysiert und deutet. Eine auffällige Umgestaltung nahm der Verfasser in der Darstellung des Helden vor. In der ersten Fassung war Herr von N. den gegebenen historischen Verhältnissen der fünfziger Jahre entsprechend als strenger und despotischer Herr seiner „Republik“ gezeichnet worden. In der zweiten Fassung wurde von Neunhorn

weit gütiger und milder dargestellt, eine Porträtierung, die tatsächliche Wandlungen der Rolle des niederen Adels innerhalb der zeitgenössischen Gesellschaft widerspiegelt. Die geistige Haltung von Neunhorns und seine Neigung zur Literarisierung des Daseins werden psychologisch weit überzeugender motiviert. Offensichtlich verdankte der Verfasser den jüngsten wissenschaftlichen Fortschritten in der „Erfahrungsseelenkunde“ tiefere Einsichten, welche die Neugestaltung des Helden verlangten und bestimmten. Den neuesten literarischen Forderungen gemäß kommt es sogar zu einer Art Entwicklung in Wesen und Charakter des Helden.

Der Roman beginnt nun mit einer Vorgeschichte, welche die merkwürdige Veranlagung des Herrn von Neunhorn verständlich machen soll. Der Junker gehört, so weist der Erzähler im einzelnen nach, zu der begüterten Klasse des Landadels, deren wesentliches Problem ein Überfluß an Zeit und ein Mangel an Pflichten ist. Aus dem Zustand der Unausgefülltheit und Erlebnisarmut hatte Neunhorn schon früh einen Ausweg gesucht. Wie andere seiner Zeitgenossen war er der Lektüre von Romanen verfallen, entwickelte unter der Einwirkung der Literatur einen „gewissen Hang zum Wunderbaren und Außerordentlichen“ und zeigte „eine feurige lebhaftere Einbildungskraft, welche die seltsamsten Ideale sich realisierte.“ (8) Er hatte Visionen, „conversirte mit Engeln und Teufeln“ und hätte einmal sogar einen Hexenprozeß veranlaßt, wäre sein „Justiziarus“ nicht dazwischen getreten. Von den vielen Romanen, die er las, machte anfangs Defoes *Robinson Crusoe* den tiefsten Eindruck auf ihn. Mit lebhafter Phantasie versetzte er sich in diese fiktive Welt und identifizierte sich mit dem Helden; im strengen Winter des Jahres 1740 „rekonstruiert“ er in seinen Gedanken manche Szene des Romans. „Durch Fleiß und Uebung [hatte er] die Fertigkeit erlangt, sich so oft er wollte in einen sanften Schlummer zu wiegen, und seiner Phantasie bestimmte Traumbilder vorzuschieben, wie die Bilder in einer Zauberlaterne.“ (11) Der Hausarzt befürchtet, daß das allzu passive Dasein und das stundenlange Träumen zu einer „tödlichen Schlafsucht“ führen könnte, eine Aussicht, die den Junker, der „unter allen

Geschenken des Himmels das Leben am meisten schätzte", tief erschreckt. Er denkt nun ernsthaft über die „Realisierung seines Lieblingsideals" nach und plant ein Unternehmen, das für Leben und Gesundheit keine Gefahren birgt. Zu seinem Gut gehört ein von Wasser umgebenes Moor, in dessen Mitte er eine Insel aufschütten läßt. Dahin zieht er sich zurück und beginnt in dieser Einsamkeit seine eigene Robinsonade. Bei der Nachschöpfung der fiktiven Welt des englischen Romans erlaubt er sich allerdings manche moderne Bequemlichkeit und—so stellt der Erzähler mit einem Seitenhieb auf die jüngsten deutschen Übersetzungen und Bearbeitungen fest—genau so viele Freiheiten, wie die literarischen Nachahmer. Jahrelang lebt der Junker in dieser Welt seiner Phantasie, bis ihm das Idyll eines Tages von jugendlichen Delinquenten, die sich auf der Insel herumtreiben, verleidet wird. Des Spiels überdrüssig kehrt er auf sein Gut zurück, wo sich die Lebensweise inzwischen auffällig verändert hat.

Magister Lampert, Erzieher der Mündel des Junkers, hat nach dem Muster eines Instituts der Wirklichkeit, das auch durch das zeitgenössische Schrifttum weithin bekannt geworden war, ein Philantropin eingerichtet. Die adligen Zöglinge sind lebensfrohe junge Leute, und in ihrem geselligen Kreis gerät die „romantische Muse" des Junkers zeitweilig in Vergessenheit. Bald jedoch entwachsen die Zöglinge der Privaterziehung und gehen in die Welt hinaus. Auf dem Gut wird es so still „wie in einem Kartheuserkloster", und der bezauberte Palast wird wieder in eine Einsiedelei verwandelt. (95) Die wirkliche Welt bietet keine Abwechslung mehr, und an langen Winterabenden nimmt man erneut Zuflucht zu den fiktiven Welten der Literatur. Magister Lampert glaubt mit Richardsons Werken eine sorgfältige Wahl getroffen zu haben, da die meisten der Hauptfiguren Frauen sind und keine Gefahr besteht, daß von Neunhorn diese Gestalten nachahmt. Lampert beginnt die Lektüre mit *Pamela*. An diesem „trocknen und kraftlosen Sujet" kann der Junker jedoch keinen Gefallen finden. Auch *Clarissa* sagt ihm nicht zu und wird nach einigen Tagen wieder beiseite gelegt. Da liest man doch lieber Zeitungen, die in diesem Winter des

Jahres 1756 wegen des Krieges im Norden genug Unterhaltung bieten.

Im nächsten Jahr aber stellt sich die Langeweile wieder ein, man nimmt zu dem alten Palliativ der Lektüre Zuflucht und beginnt mit der *Geschichte des Herrn Carl Grandison*. Ehe er die epische Darstellung des Geschehens weiterführt, glaubt der Erzähler zu Kommentaren und Reflexionen berechtigt zu sein, und er schiebt eine Art Wirkungsgeschichte des englischen Romans in Deutschland ein. Seine Kritik an den „Lobposaunern und Anstaunern Carl Grandisons“ und der sarkastische Nachweis einer lächerlichen Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit treffen natürlich nicht nur vergangene Nachahmer, sondern weisen voraus auf das Benehmen seines eigenen Helden:

Dieser moralische Enackssohn schritt mit Riesenschritten vor ihnen her, dem sie auf hölzernen Stelzen zu folgen sich rüsteten. Je erhabner die Theorien waren, die sie von diesem Concreto aller Männervollkommenheiten abzogen, destoweniger waren solche auf den Troß gewöhnlicher Menschen anwendbar, und es fiel ins Lächerliche, daß Zwerge einen Riesen von seiner Waffenrüstung Stück vor Stück entkleiden, und ihren Pygmäengestalten den Helm, Panzer, die Arm- und Beinschienen dieses Rolands angürten wollten. (100)

Die Familie des Junkers befürchtet mit Recht, daß er das alte Spiel wieder aufnehmen wird, zumal Magister Lampert den „Rückfall seines Patrons in das eingewurzelte chronische Übel der Nachahmungssucht“ nicht verhütet, sondern, selbst von der Krankheit angesteckt, das Unternehmen fördert. Baron von Farrenbach muß der gemeinsamen Lektüre beiwohnen und soll „den ersten Funken der Schwärmerey in der Asche“ ersticken. Er kritisiert deshalb die Handlungen Grandisons, macht andere Figuren des Romans lächerlich und begegnet jedem Widerspruch des Junkers mit der Feststellung, daß alles ja nur Traum und Erdichtung eines Romanschreibers

sei. Seine Kritik aber ist wirkungslos. Von Neunhorn ist überzeugt davon, daß Grandisons Geschichte wahr ist, und er plant das „Projekt der Nachahmung.“ Freunde und Verwandte des Junkers sind nicht abgeneigt, in diesem Spiel zur Unterhaltung des Gutsherrn einige Rollen zu übernehmen. Farrenbach wird dem Junker, wie ein Arzt dem Patienten, zur Seite stehen; er wird der Krankheit ihren Lauf lassen und auf eine heilsame Krise hoffen. Ihm geht es aber bald wie manchem anderen Arzt, die Krankheit fasziniert ihn mehr als die Heilung. Der junge Baron Florian, der eine Reise nach England vorbereitet, wird die englische Korrespondenz übernehmen, und seine Schwester wird ihn von der Entwicklung auf dem Gut unterrichten. Der erfindungsreiche Neffe bezeugt nicht weniger Einbildungskraft als sein Onkel; in Anlehnung an dichterische Methoden verfaßt er seine Berichte, erzählt tatsächlich Beobachtetes und erweitert seine Darstellung durch die Einbeziehung nichtwirklicher, aber möglicher Ereignisse, wobei die fiktive Welt Richardsons Quelle für alle Ergänzungen ist. Er erzählt ausführlich von persönlichen Besuchen in Grandisonhall, beschreibt die Gewohnheiten der Engländer, die Einrichtung des Familiensitzes, läßt sogar Briefe im Namen der englischen Romanfiguren schreiben und übermittelt ihnen angeblich die Antworten aus Deutschland. Die Wirklichkeitsnähe des Dargestellten überzeugt den Junker noch mehr von der Echtheit des Vorbildes, und die Briefe aus England geben die wirksamsten Anregungen zur Veränderung der Lebensweise auf dem Gut. Die Aufzeichnungen des Neffen über einen Besuch in Grandisonhall waren „für die kargfelder Grandisonade ein Schwunggewicht, die Maschine kam dadurch erst im rechten Gang und machte nun die ihr angemessenen Evolutionen. Die ganze Burg wurde metamorphosirt.“ (135)

Herr von Neunhorn anglisiert seine kleine Welt weit gütiger und weniger despotisch, als das in der ersten Fassung des Romans geschildert worden war, und manche der Neuerungen sind keineswegs phantastische und sinnlose Nachahmungen. Die Einrichtung einer Gemäldegalerie, der Umbau einer Kammer zur Hauskapelle, die Ausstattung einer Hausapotheke und der Plan zur Erweiterung der Bibliothek, das

sind konstruktive Nachbildungen, die letzten Endes die Daseinsform dieses Kreises erweitern, den Lebensgehalt bereichern und dem einzelnen zur Entfaltung der eigenen Persönlichkeit verhelfen. Solche Neuerungen werden, so weist der Erzähler nach, auf „Struktur und Einrichtung“ des Gutes übertragen und versehen zur Zufriedenheit des Gutsherrn „das kargfelder Schneckenhaus“ mit „allen Gewinden des Grandison'schen.“

Zur Vollständigkeit der Nachahmung seines Vorbildes scheint es dem Junker nur noch notwendig, ein Liebesverhältnis anzuknüpfen, und er spricht viel von einer Reise nach Bologna, wo er um die von Grandison verlassene Clementina zu werben gedenkt. Es wird ihm aber, offenbar zu seiner eigenen Erleichterung, berichtet, daß Clementina inzwischen geheiratet hat. Auch ein späterer Plan, die jugendliche Tochter eines Nachbarn als seine Henriette heimzuführen, schlägt fehl, allerdings ohne daß der Junker dem von einem Jüngeren entführten Mädchen nachtrauert.

Trotz der mannigfaltigen Versuche, alle möglichen Einzelzüge der englischen Daseinsform zu übernehmen, entwickelt sich das Leben auf dem Gut in allmählicher Abweichung von dem Vorbild relativ selbständig weiter, denn die von Richardson geschaffene Welt Grandisons wird nicht sklavisch nachgeahmt. Das wird selbst dem Junker klar, als er eines Tages den Roman wieder einmal zur Hand nimmt. Er lehnt nun manchen Zug der fiktiven Welt ab und übt ebenso scharfe Kritik an der literarischen Kunst und den Methoden der Darstellung: „So anziehend und interessant die Geschichte bey der ersten Vorlesung geschienen hatte, so kalt, wässerich, schleppend, weitschichtig, langweilig fand er sie diesmal.“ Die „Facta“ sollten jedoch vorläufig noch ihren Wert behalten, denn „Gevatter Grandison“ selbst „blieb in seinen Augen das, was er ihm von dem ersten Augenblick an gewesen war.“ (242) Er bittet Magister Lampert deshalb, Auszüge aus dem Roman zu machen, den historischen Teil nachzuerzählen und alle Lebensregeln und Sittensprüche in einem gesonderten Band zusammenzustellen. Von nun an liest der Junker nur die kürzere Fassung des Romans; man trägt sich sogar mit dem

Gedanken, diese Bearbeitung des Werkes zu veröffentlichen.

Mitunter allerdings neigt Neunhorn noch dazu, die Charakterzüge des persönlichen Vorbilds allzu abhängig nachzuahmen. Bei Grandison hatte sich eine Anlage zum Jähzorn gezeigt; kaum im Einklang mit seinem eigenen Wesen spielt von Neunhorn bisweilen ohne jeglichen Grund den Jähzornigen und befremdet seine Umwelt, die sich die plötzlichen und unmotivierten Zornesausbrüche des Junkers nicht erklären kann. Ein anderes Mal entschließt sich von Neunhorn, seine Leidenschaften stets zu bekämpfen und alle ihre Anzeichen stoisch zu unterdrücken. Er möchte sehen, „wie weit es ihm mit Bezwingung der Affekten gelingen würde“, und nimmt sich vor, „über nichts in der Welt sich mehr zu freuen noch zu betrüben, nichts zu hoffen noch zu fürchten, sich weder zu schämen noch zu grämen, mit einem Wort ein wahrer Stoiker zu werden.“ (250) Das aber gelingt ihm nur eine Woche lang. Als er sein bestes Pferd durch die Unachtsamkeit eines Knechtes verliert, als ihm sein Windspiel entläuft, fremde Truppen ihn berauben und das schmerzhaft Podagra sich wieder einstellt, da verliert „seine Seele das Gleichgewicht“, und in gesunder Reaktion wettet er gegen Mißgeschick und Übeltäter.

Das Mißlingen der Experimente mit dem eigenen Selbst beunruhigt den Junker dennoch. Er zieht Magister Lampert zu Rate, und in vertraulichen Gesprächen versucht man, Ursache und Bedeutung des Fehlschlagens zu ergründen. In den „spekulativen Untersuchungen“—wie Lampert die täglichen „Disputationen“ nennt—sind beide, Grandison und von Neunhorn, Objekte ihrer sorgfältigen, wenn auch noch naiven psychologischen Analyse. Der Vergleich bestimmter charakterlicher Eigenschaften des Vorbildes mit denen des Nachahmers und die Nachvollziehung bedeutsamer Episoden und Situationen führen sie zu aufschlußreichen Erkenntnissen. Der Junker sieht ein, daß sich die Züge eines anderen nicht auf das eigene Ich übertragen lassen, wenn sie den persönlichen Veranlagungen entgegenstreben. Die grandisonschen Extreme entsprechen dem Charakter von Neunhorns nicht, und deshalb will er fortan „allen Sturm und Drang aus seiner Seele ver-

bannen, ... ohne deswegen den Stoiker zu machen." (251) Die zweite Einsicht, die der Junker gewinnt, ist nicht weniger bedeutsam. Grandison—das erkennt er—ist kein objektiv beobachteter und natürlich gezeichneter Mensch, der in allen Lebenslagen, auch in den seinem Bild weniger günstigen Situationen gezeigt wurde. Kleine Mißgeschicke des Alltags und die trivialen, doch oft sehr lästigen menschlichen Gebrechen wurden in poetischer Verklärung der Wirklichkeit verschwiegen. Die künstlerische Auswahl führte zu einem unvollständigen Persönlichkeitsbild, denn es wurden gerade solche Einzelheiten nicht erfaßt, die Grandison als gemischten Charakter oder natürlichen Menschen gekennzeichnet hätten. Er ist vom Dichter mit Absicht als vollkommener Mensch, zumindest jedoch als ein Geschöpf der schönen Natur, gestaltet worden und kann deshalb unmöglich einem gewöhnlichen Sterblichen als erreichbares Vorbild dienen.

Nach geraumer Zeit erlahmt das Interesse von Neunhorns an dieser Romanwelt. Die Grandisonszenen sind erschöpft, die verschiedenen Einrichtungen haben den Reiz der Neuheit verloren, und der Junker hält nach einer neuen Rolle Ausschau, denn „eigentlich war er auch nur ein Akteur, der einen fremden Charakter spielte und sich nur durch Kunst darein versetzte." (258) Trotz der endgültigen Abwendung von Vorbild und Ideal aber hatte das zeitweilig tiefe Interesse an der erdichteten Welt des englischen Romans und an den zum Teil fiktiven Berichten über gesellschaftliche Formen und Gebräuche der Briten einen in mancher Hinsicht bleibenden Einfluß auf die Lebensgewohnheiten des in dem deutschen Roman dargestellten Kreises.

In den zwanzig Jahren, die zwischen der ersten und zweiten Fassung des Romans lagen, nahm Musäus regen Anteil am literarischen Leben in Deutschland. Für die *Allgemeine deutsche Bibliothek* rezensierte er von 1767 bis 1785 fast alle Neuerscheinungen der Romanliteratur und versuchte durch seine kritischen Besprechungen die unvermeidliche Einwirkung der Literatur auf den Leser in bestimmte Bahnen zu lenken. Die gründliche Lektüre der Romane und die sorgfältige Beobachtung der Umwelt ließen ihn erkennen, daß

die in seinem ersten Roman dargestellte Erscheinung keineswegs auf die Werke Richardsons und ihren Einfluß auf den Leser der fünfziger Jahre begrenzt war, sondern daß dieses Phänomen weder zeitliche noch räumliche Grenzen kannte und sich nicht auf eine einzige Art des Schrifttums, den Roman, beschränkte. In seinem zweiten Roman, *Physiognomische Reisen* (1778/1779), stellte Musäus den Einfluß einer anderen Art der Literatur, der Werke Lavaters, auf einen dilettantischen Anhänger der Physiognomik dar und schilderte in Satire und Parodie die verhängnisvollen Folgen der Einwirkung dieser Schriften auf einen Unberufenen.

In dem Roman *Der deutsche Grandison* war die umfassende Thematik von unterschiedlichen Standpunkten aus betrachtet worden: der Erzähler reflektiert über diese Fragen, kommentiert die Motive in der älteren Literatur und spielt auf ähnliche dichterisch dargestellte Situationen in anderen Werken an. In der neuesten Literatur hatte Johann Gottwerth Müller 1779 die zeitgenössische Erscheinung erfaßt, und Musäus erinnert seine Leser an den Junker Siegfried von Lindenberg, diesen „romantischen Zwillingbruder“ des Herrn von Neunhorn, der durch die Geschichte „seines geglaubten Anherrn des gehörnten Siegfrieds“ dazu verleitet wurde, phantasievoll den durch das Schrifttum vermittelten Idealen nachzustreben. Auf die vornehmlich jugendlichen Leser der empirischen Wirklichkeit übte, so hatte Musäus entdeckt, in der jüngsten Zeit die neueste Literatur einen ähnlichen Einfluß aus wie die Werke Richardsons auf seine Zeitgenossen. Wie seine Romane, so haben „die beyden Extremen Werther und Siegwart nebst allen dazwischen liegenden Mittelstimmen des empfindsamen Akkords, auf unsere gegenwärtige Generation gewirket.“ Sie haben „die Schnellkraft der Seele gehoben, alle Nerven gespannt, die Sinnen bezaubert, das Herz geschmolzen, die Thränendämme der Kontenanz durchbrochen, Seufzer erpreßt [und] Leiden erschaffen.“ (97) Die variierte Behandlung des Problemkomplexes und die Betrachtung der Themen und Motive unter den verschiedensten Gesichtspunkten sollten den Leser offensichtlich von der Allgemeingültigkeit des Phänomens überzeugen. Während sich das literarische Be-

ziehungssystem von Generation zu Generation veränderte, blieben die Grundzüge des Verhaltens bei einem Teil des Publikums konstant. Literatur gab „der jungen beugsamen Welt“ immer wieder „einen gewissen Anstoß, Schwung und Richtung“ und hat dem aufnahmebereiten Leser zu allen Zeiten „ein gewisses romantisches Hochgefühl“ vermittelt.

Christoph Martin Wieland,
*Der Sieg der Natur über die Schwärmerei oder
 Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*

Wielands satirischer Roman, der 1764 erschien, bezeichnet schon im Titel den wesentlichen Konflikt und das leitende Thema des Werkes.¹ Der Held des Romans, ein siebzehnjähriger Adliger, der auf einem abgelegenen Landgut unter der Aufsicht einer exzentrischen Tante aufwächst, ist einer der im Roman dargestellten Schwärmer, das heißt „eine Person, welche undeutliche und in noch engerm Verstande, welche verworrene Vorstellungen zum Nachtheile deutlicher und klarer zum Bestimmungsgrunde ihrer Urtheile und Handlungen macht“, und „Empfindungen und wohlgar Einbildungen für Wahrheit“ hält.² Don Sylvios „verworrene Vorstellungen“ waren, wie die seiner ähnlich veranlagten wirklichen und fiktiven Zeitgenossen, unter dem Einfluß der Literatur entstanden. Donna Mencia, seine Tante, hatte sich das Ziel gesetzt, dem jungen Manne alle Eigenschaften anzuerziehen, „welche nach ihren Begriffen einen vollkommenen Cavalier ausmachten.“ Diese Begriffe hatte sie abenteuerlichen Rittergeschichten und pseudo-historischen Barockromanen, dem *Pharamond* des Franzosen La Calprenède, der *Clelia* und dem *Cyrus* der Madeleine de Scudéri, entlehnt, denn ihrer Ansicht nach war in diesen Büchern ein Reichtum der „erhabensten und nützlichsten Kenntnisse“ verborgen. Schon im Alter von fünfzehn Jahren hatte sich ihr gelehriger Schüler aus diesen Romanen—das berichtet der Erzähler in deutlicher Satire auf die oberflächliche Vielwisserei junger

Adliger—eine „so ausgebreitete Erkenntnis von der Geschichte, der Natur-Kunde, der Theologie, der Metaphysik, der Sittenlehre, der Staats- und Kriegs-Kunst, den Altertümern und den schönen Wissenschaften“ angeeignet, daß er mit „vieler Beredsamkeit über die subtilsten Fragen aus diesen Wissenschaften zu perorieren“ wußte. (20) Was Donna Mencia besonders gefällt, ist der Eifer des Jugendlichen, die „erhabnen Muster“, von deren großen Taten und glänzenden Tugenden er „bis zur Bezauberung entzückt“ ist, nachzuahmen. Beide sind davon überzeugt, daß Don Sylvio dank dieser „edlen Neigung“ und seiner „heroischen Denkart“ später eine ebenso wichtige und rühmliche Rolle spielen wird wie die Helden der Literatur.

Die Ideen und das Verhalten der Romanfiguren geben dem Erzähler Anlaß zu ausführlichen Reflexionen und erläuternden Kommentaren, in denen er die psychologischen Phänomene deutet, soziologische Betrachtungen anstellt und die Erscheinungsformen der im Roman dargestellten Wirklichkeit interpretiert. Die eigenartigen Prinzipien der Erziehung hatten der „Einbildungskraft“ Don Sylvios einen „seltsamen Schwung“ gegeben. Wirksam konnte der literarische Einfluß vor allem deshalb werden, weil die notwendige Voraussetzung durch eine angeborene seelische Neigung gegeben war. Zu seinen „Gaben“ gehörte „eine ungemene Empfindlichkeit, und, was unmittelbar damit verbunden ist, eine starke Disposition zur Zärtlichkeit..., womit ihn die Natur bis zum Übermaß beschenkt hatte.“ Diese jungen Menschen, so verallgemeinert der Erzähler, „lieben überhaupt alle Vorstellungen, welche lebhaftere Eindrücke auf ihr Herz machen, und Leidenschaften erwecken, die, in einem leichten Schlummer liegend, bereit sind von dem kleinsten Geräusch aufzufahren.“ Andere Umstände, die solche Neigungen der Jugendlichen fördern, sind die soziologischen Gegebenheiten. Die jungen Menschen werden „fern von der Welt, in einer ländlichen Einsamkeit und Einfalt, unter den natürlichen Vergnügungen des Landlebens und frei von den Arbeiten desselben“ erzogen. Unter solchen Bedingungen ist, so erläutert der Erzähler, die Phantasie beschäftigt, das Leere auszufüllen und Abwechslung

in die Einförmigkeit des Daseins zu bringen; Wunderbares und Natürliches, Falsches und Wahres werden phantasievoll miteinander verbunden. „Die Seele, welche nach einem blinden Instincte Schimären eben so regelmäßig bearbeitet als Wahrheiten, bauet sich nach und nach aus allem diesem ein Ganzes und gewöhnt sich an, es für wahr zu halten.“ (21-22) Über die folgenschwere Neigung des Menschen, sich aus wirklichen und imaginären Werten eine eigene Phantasiewelt zu schaffen, reflektiert der Erzähler noch einmal im zwölften Kapitel des ersten Buches. Bei der Beurteilung des fiktiven Geschehens dieses Romans soll der Leser bedenken, daß es „eine zweifache Art von Wirklichkeit gibt, welche in concreto nicht allemal so leicht zu unterscheiden ist, als manche Leute denken.“ Seine psychologischen Bemerkungen zu diesem Phänomen sind von umfassender allgemeiner Bedeutung, treffen nicht nur auf die Figuren des Romans zu, sondern analysieren eine problematische Erscheinung der Zeit:

So wie es nämlich... Dinge gibt, die wirklich außer uns sind, so gibt es andre, die bloß in unserm Gehirn existieren. Die erstern sind, wenn wir gleich nicht wissen, daß sie sind; die andre sind nur, in so fern wir uns einbilden, daß sie seien. Sie sind für sich selbst nichts, aber sie machen auf denjenigen, der sie für wirklich hält, die nämliche Wirkung, als ob sie etwas wären; und ohne daß die Menschen sich deswegen weniger dünken, sind sie die Triebfedern der meisten Handlungen des menschlichen Geschlechts, die Quelle unsrer Glückseligkeit und unsers Elends, unsrer schändlichsten Laster und unsrer glänzendsten Tugenden. (56)

Die zweite Wirklichkeit ist nicht für alle Figuren des Romans die gleiche, denn die literarischen Vorbilder sind zum Teil ganz verschiedener Art. Individualistisch wählend und kombinierend konstruieren sie aus Zügen der empirischen Wirklichkeit und einem fiktiven Kosmos ihre Phantasiewelten, die

weniger mit der Außenwelt als miteinander in Konflikt geraten.

Der erste Konflikt erwächst daraus, daß Don Sylvio durch Zufall mit einer dichterischen Welt bekannt wird, die wesentlich anders ist als die der Ritterromane. Hinter den „ehrwürdigen Folianten und Quart-Bänden“ entdeckte der Junge eines Tages alte Märchenbücher, deren Titel weit bessere Unterhaltung versprechen als die ernsten und lehrreichen Werke, zu deren Lektüre er viel zu früh im Leben angehalten wurde. Die wunderbare Welt der französischen Feenmärchen, ihre fabelhaften Geschöpfe und phantastischen Ereignisse fesseln die Aufmerksamkeit Don Sylvios und erlauben seiner lebhaften Einbildungskraft weit mehr Spielraum als die relativ sachlichen Romane des siebzehnten Jahrhunderts. Bald schon beginnt er, bestimmte Züge der „Feen-Welt“ zu „realisieren“, sie auf das eigene Leben zu übertragen und selbst eine Rolle in der neuen Phantasiewelt zu spielen. In einer Ecke des Gartens legt er eine Laube an, die einem märchenhaften Blumenschloß ähnlich scheint, und richtet ein kleines Cabinet ein, das er mit den schönsten Schmetterlingen schmückt. Hier verträumt er heimlich halbe Nächte und wünscht sich nichts sehnlicher als eine Prinzessin, die er entzaubern dürfte. Eines Tages sieht er einen hübschen „Sommervogel“ und ist überzeugt, daß es seine verzauberte Prinzessin ist. Während Don Sylvio ihm naheilt, entdeckt er im Gras ein glänzendes Kleinod mit dem Bildnis einer jungen Schäferin von großer Schönheit. Um diesen realistischen Kern, den gefundenen Gegenstand, webt er nun eine phantastische Geschichte von dem Zusammentreffen mit einer Fee und seinen ritterlichen Aufgaben als Befreier der verzauberten Prinzessin. Sein Diener Pedrillo ist nicht leicht von der Wahrheit der Geschichte zu überzeugen. Die Realität des Bildes aber, das Don Sylvio als konkreten Beweis für sein angebliches Erlebnis vorzeigt, läßt sich nicht leugnen und zwingt den naiven Pedrillo zu dem Trugschluß, daß das ganze Abenteuer wahr sein muß. Gutgläubig erklärt er sich bereit, seinen Herrn auf der Suche nach der idealen Schönen zu begleiten.

Das Verlassen des Gutes ist aus einem zweiten Grunde

ratsam. Donna Mencia möchte den Neffen mit einer häßlichen, aber reichen Bürgerstochter verheiraten. Ein solches Ansinnen lehnt Don Sylvio empört ab und weist seine Erzieherin auf die Unvereinbarkeit des Vorhabens mit der heldischen „Denkungs-Art“ hin, die sie ihm selbst „eingelöbt“ hat. Um Mitternacht treten Herr und Diener ihre abenteuerliche Wanderschaft an. Unterwegs zeigt es sich, daß Don Sylvio keineswegs von Literatur jeglicher Art beeinflußt wurde, sondern, wie seine Vorgänger Don Quijote und Johann Glük, nur ganz bestimmte „Grillen“ hat. Auch Pedrillo, ebenfalls ein junger Mann mit reicher Phantasie, lebt mitunter in einer zweiten Wirklichkeit. Sie ist ein buntes Gemisch aller möglichen literarischen Einflüsse. Durch seinen Herrn war er mit Ritterbüchern und Märchen, klassischer Mythologie und Ovid bekannt geworden. Von seiner Großmutter hatte er die Weisheit der Sprichwörter gelernt und viele volkstümliche Geschichten und Heiligenlegenden mit ihr gelesen. Im finstren Wald zur Geisterstunde fallen ihm auf einmal alle „Gespenster-Historien“ ein, die er in seiner Kindheit gehört hat, und ein dunkler Eichbaum wird vor seinen Augen zu einem „greulichen Riesen“, der hundert Arme nach ihm ausstreckt. Ein solcher Aberglaube verärgert Don Sylvio und veranlaßt ihn zu einem Ausruf, dessen vom Erzähler beabsichtigte Ironie dem Leser nicht entgeht: „Weißt du wohl, Pedrillo..., daß ich deiner blödsinnigen Einfälle müde bin? Ich glaube zum Henker, du willst einen Don Quischotte aus mir machen, und mich bereden, Windmühlen für Riesen anzusehen?“ (87)

Am nächsten Tag soll es zu einer schicksalhaften Begegnung kommen. Zwei schöne Schäferinnen, in Wirklichkeit Donna Felicia, eine reiche junge Witwe, und Laura, ihre Zofe, kreuzen den Weg der Abenteurer. Die junge Adlige hatte sich nach dem Tod ihres Mannes, eines „unpoetischen Liebhabers“ von siebzig Jahren, auf das Land zurückgezogen, wo auch sie das eigene Leben nach literarischen Vorbildern einrichtete und sich einem „gewissen romanhaften Schwung“ der Phantasie und des Herzens ungehindert überlassen konnte. Ihre „Einbildungskraft“ ist mit „poetischen Gemälden, arcadischen Schäfereien und zärtlichen Liebesbegegnissen angefüllt“, und

ihre zweite Wirklichkeit stattet sie mit Zügen dieser fiktiven Welt aus. Auf ihrem Gut hat sie „eine Art von Schäferei“ anlegen lassen, aus welcher sie ein zweites „Arcadien“ zu machen gedenkt. Während seiner erfolglosen Jagd nach dem Sommervogel gerät der müde und entmutigte Don Sylvio in den Park der Donna Felicia. Beim Anblick der märchenhaften „Naturschönheiten“ schöpft er neuen Mut, denn es scheint ihm, als ob eine Nymphe oder Fee in diesem Augenblick eine Ruhestätte für ihn bereitet habe, und er legt sich in einem Rosenhain nieder. Hier wird der schlafende „Feen-Ritter“ von Donna Felicia, die sogleich eine große Zuneigung zu ihm faßt, entdeckt. Der wachende Pedrillo plaudert indes mit den Frauen von den Abenteuern und Plänen seines Herrn und versorgt sie mit interessantem Stoff zu einem „weiblichen Dialogus.“ Man versucht, sich die merkwürdigen Ideen Don Sylvios und sein eigenartiges Verhalten zu erklären. Das bessere Verständnis für das Spiel des jungen Adligen zeigt das Kammermädchen Laura. Er kommt ihr ganz richtig wie „eine Art Don Quixotte“ vor, der „auf der Feerei, wie der Ritter von Mancha auf der irrenden Ritterschaft“ herumzieht. Es erscheint ihr gar nicht unbegreiflich, „daß ein junger Mensch von lebhafter Gemüts-Art, der die Welt nie gesehen hat, und in seinem Dorfe nichts fand, das der Zärtlichkeit seines Geschmacks ein Genügen hätte tun können, durch das Lesen der Romanen und Feen-Märchen auf den wunderlichen Einfall geraten wäre, die Feen und die bezauberten Paläste mit allen ihren Drachen, Zwergen, Popanzen und blauen Centauren für wirkliche Dinge zu halten.“ (146) Noch einsichtiger deutet sie später Don Sylvios Jagd nach dem Schmetterling als eine „Art Allegorie“, hinter der etwas ganz Natürliches verborgen sein könnte. (182)

Kurz danach geraten Herr und Diener in eine Schlägerei mit Dorfburschen, weil Don Sylvio eins der Bauernmädchen für einen verwandelten gefährlichen Zwerg gehalten und mit gezogenem Säbel angegriffen hat. Dieses kaum märchenhafte Ereignis und seine Interpretation durch Pedrillo, der die vielen Unstimmigkeiten zwischen den phantastischen Erklärungen seines Herrn und den wirklichen Umständen nachweist, ver-

ursachen die ersten Zweifel Don Sylvios an der Realität seiner Phantasiewelt; er „setzt... Mißtrauen in die Wahrheit seiner Einbildung“ und fragt sich: „Wie?... wenn die Erscheinung, die ich von der Fee Radiante zu haben glaubte, ein bloßes Spiel einer erhitzten Phantasie gewesen wäre?“ (201) In den Stunden des Zweifels ist das Bild der schönen Schäferin, das reale Objekt, sein einziger Trost; alles andere mag Produkt seiner Phantasie sein, seine Liebe zur Schäferin aber, so glaubt er, ist keine Einbildung. Es scheint ihm nun sogar gleichgültig zu sein, ob eine Fee ihm das Bild zugespielt, oder ob ein „glückliches Ungefähr“ es in seinen Weg gelegt hat. Wer auch die Schöne sein mag, er wird sie suchen, und wenn er wie Odysseus—Don Sylvio bedient sich wieder literarischer Vermittlung— „durch alle Länder und Meere des Erdkreises, von einem Pol zum andern, vom ewigen Schnee der Cimmerischen Gebürge, bis in die glühenden Zonen, wo kein schatten-der Baum, keine kühle Quelle die brennende Hitze mildert“, herumirren muß. (202) Die Gefahren einer solchen Weltfahrt aber bleiben Don Sylvio erspart. Auf seinem Weg durch die märchenhafte Schäferei sieht er sich plötzlich der „Fee des Zauberschlosses“ gegenüber; sie ist keine andere als Donna Felicia und die auf dem Kleinod abgebildete Schöne. Don Sylvio ist entzückt von ihr, hält sie aber immer noch für ein Phantom. Es gilt nun, den jungen Mann von seinen Wahnvorstellungen zu heilen. Das dürfte, so glaubt Don Eugenio, der Bruder Donna Felicias, nicht viel Mühe kosten, denn Don Sylvios Torheit sei ja nur eine durch eigenartige Zufälle genährte Schwärmerei.

Der „Philosoph“ dieses Kreises, Don Gabriel, wendet deshalb eine in solchen Fällen oft erfolgreiche Methode an. Er erzählt die „wahre Geschichte vom Prinzen Biribinker“, ganz offensichtlich eine Parodie, in der die typischen Züge der Feen-Märchen übertrieben und lächerlich gemacht werden. Im Literaturgespräch, das sich der Erzählung anschließt, werden Wahrscheinlichkeit und Wahrheitsgehalt der Feen-Märchen besprochen, und es werden allgemeingültige Urteile gefällt, die über den Rahmen der fiktiven Welt hinausgehend zur Unterrichtung des Romanlesers bestimmt sind. Don

Eugenio ist der „Relativist“ unter den Kritikern. Märchen—man könnte sagen, Werke der Dichtkunst überhaupt—müssen nicht unbedingt nach den Gesetzen der Vernunft, der Wahrscheinlichkeit und Sittlichkeit beurteilt werden. Das wäre genau so unbillig, wie wenn man das Klima von Sibirien nach dem von Valencia, oder die Höflichkeit der Chinesen nach dem Benehmen der Spanier beurteilen wollte. Eine literarische Schöpfung muß nach ihren eigenen Gesetzen beurteilt werden; den Wert eines Märchens kann man nur im Vergleich mit anderen Märchen erkennen. Auch Donna Felicia verteidigt das Wunderbare in der Literatur. Würde man die Geschichte Biribinkers ihrer märchenhaften Züge berauben, dann wäre sie nichts als eine „Alltags-Historie,... die aufs höchste gut genug gewesen wäre, einen Artikel in den Zeitungen seiner Zeit auszufüllen.“ (339) Mehr oder weniger ernst gemeint sind die Argumente dazu bestimmt, Don Sylvio zum Nachdenken über diese Fragen zu veranlassen. Noch aber besteht er darauf, daß Geschichten wie die des Prinzen Biribinker weder ungereimt oder unnatürlich, noch unmöglich sind. Dem Hinweis auf die vielen „Wunderdinge“ in diesen Erdichtungen begegnet er mit einem damals nicht ungewöhnlichen Einspruch; manches muß unnatürlich erscheinen, „wenn wir anders nicht den unendlich kleinen Teil der Natur, den wir vor Augen haben, oder das, was wir alle Tage begegnen sehen, zum Maßstab dessen, was der Natur möglich ist, machen wollen.“ Es gelte zu bedenken, daß dem Menschen nicht alle Wunder der Natur bekannt sind; auch das ist möglich, „was sich nicht aus körperlichen und in die Sinne fallenden Ursachen erklären läßt.“ (342) Was die eigene Erfahrung noch nicht als wahr bestätigt hat, darf man dank der „Glaubwürdigkeit des Geschichtsschreibers“ für möglich halten. In dieser Hinsicht wird Don Sylvio allerdings bitter enttäuscht, denn für die Geschichte Biribinkers gibt es keinen glaubwürdigen Erzähler; Don Gabriel hat das Märchen selbst erfunden. Don Sylvios Glaube an die Realität fiktiver Welten ist erschüttert. Tröstend rät man ihm zu bedenken, daß Feen-Märchen ja gar keine empirische Wirklichkeit getreu darstellen, sondern lediglich die Einbildungskraft beschäftigen sollen. Eigentlich, so

gibt man gerne zu, ist die *confusio* wirklicher und fiktiver Welten nur auf den Mangel an Lebenserfahrung zurückzuführen, und Don Sylvio wird sich gewiß bald den Gegebenheiten der Wirklichkeit anpassen.

Schon der gesellschaftliche Umgang mit seinesgleichen wirkt so heilsam auf ihn, daß er „unvermerkt die Rolle vergaß, die er zu spielen übernommen hatte, und mit dem Prinzen Biribinker und seinen Feen so lustig machte, als ob er nie keine Feen geglaubt und keinen Sommervogel geliebt hätte.“ Den Mangel an Lebenserfahrung soll eine Bildungsreise durch Europa ausgleichen. Während dieser Zeit kann sich sein Geist mit „Ideen wirklicher Dinge“ beschäftigen, und nach zwei Jahren wird er als würdiger Freier der Donna Felicia zurückkehren. Wie dem „teutschen Don Quichotte“, so hat auch diesem Helden der Umweg durch die mit literarischen Zügen ausgestattete Welt einer zweiten Wirklichkeit nicht geschadet. Das sieht sogar Pedrillo ein: „Sapperment! Es leben die Feen und die bezauberten Schmetterlinge; denn das ist nun einmal richtig, wenn wir nicht Narren gewesen und den blauen Schmetterling gesucht hätten—Mehr sag ich nicht!“ (355)

Das Phänomen der zweiten Wirklichkeit wird in diesem Roman nach dem künstlerischen Prinzip der wiederholten Spiegelung mehrfach dargestellt und vielseitig beleuchtet. Deutlich erkennbar, so zeigte es sich, nährte Don Sylvio seine Phantasiewelt aus französischen Feenmärchen, und Donna Felicia erschaffte ihre zweite Wirklichkeit nach dem Vorbild der Schäferromane. Donna Mencia lebte zumeist in einer Welt, die mit den Zügen der Romane des siebzehnten Jahrhunderts ausgestattet ist; heimlich allerdings las sie mit besonderer Vorliebe die zum Teil obszöne Dichtung irgendeines „modernen Sotades“ und übertrug vermutlich bestimmte Einzelheiten dieser Literaturart phantasievoll auf ihr eigenes Dasein.

Weniger auffällig als diese drei Figuren hat eine vierte Gestalt des Romans, die Schwester Don Sylvios, eine zweite Wirklichkeit für sich selbst erschaffen. Obwohl diese Tatsache nur ganz leicht angedeutet wird, muß die eingeschobene Icherzählung der Hyacinthe unter den gleichen Gesichtspunkten wie etwa Don Sylvios Verhalten interpretiert

werden.³ Auf den ersten Blick scheint ihre Erzählung — das hatte schon der erste Rezensent des Romans mißverstanden — ein ernstgemeinter verhältnismäßig langweiliger Rückblick auf vergangene Lebenserfahrungen zu sein.⁴ So betrachtet, müßte dieser Teil des Romans als lehrhaft-moralische Darstellung ausgelegt werden. Das entspräche aber keineswegs den Absichten des Autors, der solche Schriften nachdrücklich im ersten Kapitel des fünften Buches verurteilt und „die Menge schlechter und mittelmäßiger moralischer Bücher in allen Formaten“ als minderwertig verwirft, weil sie „unter viel versprechenden Titeln die arme Welt mit alltäglichen Beobachtungen, schiefen, zusammen gerafften und unverdauten Gedanken, frostigen Declamationen und frommen Wünschen ihrer langweiligen Verfasser bedrucken.“ (194) Diese allgemeingültige Kritik sollte als erste Warnung vor der falschen Auslegung der Erzählung der Hyacinthe verstanden werden. Das siebte Kapitel des fünften Buches enthält eine zweite Warnung. In den dort eingeflochtenen philosophischen und psychologischen Betrachtungen über das Wesen der „Egoisten“, solcher Menschen also, die alles auf sich beziehen und alles nur von ihrer Warte aus bewerten, weist der Erzähler voraus auf den äußerst subjektiven Standpunkt, welcher die Darstellung der Ereignisse durch die Figuren des Romans bestimmt.

Wenig später wird die Icherzählung der Hyacinthe eingeschoben. In ihrer Darstellung weist Hyacinthe selbst auf das für sie geltende literarische Beziehungssystem hin. Romanzen und Märchen, von denen sie angeblich eine große Menge auswendig wußte, hatten ihr eine eigentümliche Art von Sittenlehre vermittelt, und es waren nicht zuletzt die daraus gewonnenen „verworrenen Begriffe von sittlicher Schönheit“, die ihr Verhalten in gewissen Situationen bestimmten. Das junge Mädchen hatte aber auch Romane gelesen und war offensichtlich bereit gewesen, Züge dieser Literaturart auf ihr Leben zu übertragen. In einem bedeutsamen Zusammenhang berichtet sie von ihrer Neigung, das Leben zu literarisieren: „...meine Einbildung malte mir eine Menge von Abenteuern vor, die ich in alten Romanen gelesen hatte,

und meine kleine Eitelkeit fand sich durch den Gedanken geschmeichelt, daß ich vermutlich selbst die Heldin eines Romans werden könnte." (241) Diesen Hinweis auf Romane im allgemeinen ergänzte Wieland in der späteren Ausgabe des Werkes durch eine vielsagende Anspielung auf einen englischen Roman. Ironisch lobte er das scheinbar tugendhafte Benehmen der Hyacinthe (oder Jacinte) und verglich sie mit einer Figur der fiktiven Welt Richardsons: „Die weltberühmte Pamela hätte selbst sich in ihrer Lage nicht untadelhafter, nicht edelmüthiger aufführen können als sie.“⁵

In der subjektiven Darstellung ihrer angeblich eigenen Erlebnisse verwebt Hyacinthe offensichtlich Romanhaftes mit Tatsächlichem. Die Einzelheiten der geheimnisvollen Entführung, die unwahrscheinlichen Zufälle ihres Lebens und allzu plötzliche Wendungen des Geschickes erinnern an die pseudo-historischen Romane der Vergangenheit. Das Verhalten etlicher Liebhaber beider Geschlechter und ihre lockeren Gespräche im intimen Kreis gemahnen an die galanten Romane der jüngst vergangenen Zeit. Die Erwägung des Klosters als Zufluchtsort der Verfolgten erinnert an Marivaux' *Mariane*, und die Bedeutung, die der „Stimme des Blutes“ zugemessen wird, verweist auf andere Werke der französischen Dichtung. Hyacinthes Erlebnisse in einem Bordell ähneln der vergleichbaren Situation in Richardsons Roman *Clarissa*, und das wiederkehrende Bild der gebrochenen Rose ruft die von dem Romanhelden Lovelace mit Vorliebe benutzte Metapher ins Gedächtnis zurück. Das selbstbewußte Eigenlob der Erzählenden (Hyacinthe und Don Eugenio) hat eine auffallende Ähnlichkeit mit den damals oft beanstandeten eitlen Aussagen der Gestalten des Romans *Grandison*. Das nicht unbedingt aufrichtige Loblied der Hyacinthe auf ihre eigene Reinheit, die mitunter hinterhältige Verteidigung ihrer Tugend und die zweifelhafte Belohnung ihrer scheinbaren Rechtschaffenheit erinnern so sehr an Richardsons Roman *Pamela, or Virtue Rewarded*, daß man der eingeschobenen Icherzählung einen vergleichbaren Titel, etwa „Hyacinthe, oder Die belohnte Tugend“, geben könnte.⁶

In geselliger Runde wird die Geschichte der Hyacinthe

analysiert und interpretiert. Don Sylvio ist nicht davon zu überzeugen, daß die Feen keinerlei Anteil an den berichteten Ereignissen hatten. In ihrem Ärger über seine Zweifel geben die Erzähler der Erlebnisse sarkastische Erläuterungen, die zwar ironisch gemeint sind, die aber der Wahrheit sehr nahe kommen. Hyacinthe fragt Don Sylvio:

Wollten sie dann,... daß ich ein Feen-Märchen aus meiner Geschichte gemacht haben sollte...? Wenn ich geglaubt hätte, sie ihnen dadurch angenehm zu machen, so wäre es mir ein leichtes gewesen, die alte Zigeunerin in eine Carabosse, die gute Dame zu Calatrava in eine Lüminöse, und Don Fernand von Zamora, wo nicht zu einem schelmischen Zwerg, doch wenigstens zu einem Sylphen oder Salamander zu machen. (263/264)

Don Eugenio stellt wenig später verärgert fest:

Was hindert uns zu glauben, daß die Zigeunerin, die Hyacinthen raubte, die Fee gewesen sei, die ihre Schwester unsichtbar gemacht hat? Wir wollen uns nicht bei dem Namen aufhalten. Glauben sie mir, alle ihre Carabossen, Fanferlüschen, Concumbern und Magotinen sind nicht mehr noch weniger Feen gewesen als diese Zigeunerin, und wer weiß, ob sich nicht am Ende zeigen wird, daß die Feerei an Hyacinthens Geschichte mehr Anteil gehabt, als sie sich selbst einbildet? (267)

In mancher Hinsicht ist die Selbstdarstellung der Hyacinthe tatsächlich nicht weniger phantasievoll als die subjektive Interpretation seiner eigenen Erlebnisse durch Don Sylvio. Das scheint vor allem der „Philosoph“ Don Gabriel erkannt zu haben, und die Geschichte des Prinzen Biribinker, die er wenig später erzählt, ist offensichtlich nicht nur als Parodie auf Feenmärchen zur Heilung Don Sylvios gedacht, sondern sie ist auch als Parallele zur Geschichte der Hyacinthe zu deuten.

Unterschiedliche Einzelheiten in beiden Geschichten können auf den abweichenden Standpunkt und die andersartigen Absichten Don Gabriels zurückgeführt werden. Während Hyacinthe subjektiv auswählend und günstig bewertend von sich nur Gutes aussagt, erzählt Don Gabriel objektiver eingestellt auch von den Verfehlungen seines Helden Biribinker. Während Hyacinthe so sachlich wie möglich berichtet, um die Zuhörer von der Wahrheit ihrer Erlebnisse zu überzeugen, schmückt Don Gabriel seine Geschichte mit phantastischen, unwahrscheinlichen und märchenhaften Einzelheiten aus, um durch diese Übertreibungen Don Sylvio den Glauben an die Realität der Feenwelt zu nehmen.

Die wesentlichen Grundzüge beider Erzählungen weisen allerdings auffallende bedeutungsvolle und aufschlußreiche Ähnlichkeiten auf: Hyacinthe und Biribinker sind beide von Adel und werden in jungen Jahren auf geheimnisvolle Weise aus dem elterlichen Hause entführt. Ihr Lebensweg wird durch merkwürdige Zufälle und plötzliche Änderungen bestimmt. Sie haben beide ein höchst anziehendes Wesen und gefälliges Äußere und geraten dadurch in peinliche Situationen. Beide begeistern sich schon in der Kindheit für lyrisch-dramatische Dichtungen; die eine singt gerne Romanzen, und der andere „lallt Concerti und Epigrammati.“ Sie selbst halten sich für sehr tugendhaft und moralisieren, zum Verdruß anderer, bei jeder sich bietenden Gelegenheit. Schwärmerisch idealisieren sie die Geliebten, glauben an das Schicksalhafte ihrer Liebe und sind (nicht immer mit Recht) von der Unerschütterlichkeit ihrer Treue überzeugt. Am Schluß ihrer Irrfahrt kehren beide in den Schoß der Familie zurück und werden mit den Gefährten vereint.

Diese Ähnlichkeiten sind zweifellos kein Zufall, sondern dürfen als beabsichtigte Übereinstimmungen gedeutet werden. Sie decken das Phantastische in der Erzählung der Hyacinthe auf und vermitteln die Erkenntnis, daß auch sie, wie andere Figuren des Romans, „Empfindungen und wohlgar Einbildungen für Wahrheit“ hielt und literarische Züge zur Gestaltung einer zweiten Wirklichkeit auf ihr Dasein übertrug.

In diesem Roman, wie in Wielands anderen Werken, dient

die Literatur nicht nur den Figuren, sondern auch dem Autor als zuverlässiges Beziehungssystem. Die rhetorische Technik der Anspielung auf literarische Gestalten und Episoden war bekanntlich eine beliebte Gewohnheit der gesellschaftlichen schriftlichen und mündlichen Kommunikation. Mit einem gewissen Recht durfte ein Schriftsteller die entsprechenden künstlerischen Methoden anwenden und voraussetzen, daß Anspielungen dem Leser nicht nur verständlich waren, sondern ihm willkommene Anregung zum schöpferischen Weiterweben der Andeutungen gaben. Wieland selbst schrieb dazu in einer Anmerkung zum *Neuen Amadis*:

Ein Dichter ist berechtigt, bey seinen Lesern einige Kenntnis der Mythologie und Geschichte, und einige Belesenheit in Romanen, Schauspielen und andern Werken der Einbildungskraft und des Witzes vorauszusetzen; und es würde daher unnötig seyn, zu allen solchen Nahmen Anmerkungen zu machen, die einem jeden bekannt sind, der nur den kleinsten Grad von Belesenheit hat.⁷

Auch der Erzähler der Geschichte Don Sylvios bezieht sich wiederholt zur Bereicherung und Erweiterung der fiktiven Welt auf die Literatur. In diesem komischen Roman sind die wenigsten Hinweise auf das ältere und das zeitgenössische Bildungsgut ernst gemeint, und der Unterton mancher Anspielung reicht von leichter Ironie bis zur auffälligen Verspottung der Technik. Offensichtlich ist der Erzähler mit den vielen Möglichkeiten des Verfahrens vertraut und wendet die Methode in den mannigfaltigsten Variationen an. Andere Dichter und Schriftsteller werden als Gewährsleute für eine bestimmte Art der Darstellung genannt oder als Vorbilder für charakteristische Beschreibungen anerkannt. Von einer häßlichen Figur des Romans sagt der Erzähler zum Beispiel: „Ihre Augen waren so rund, und standen so weit aus dem Kopf hervor, daß das Beiwort, welches Homer der Juno zu geben pflegt, ausdrücklich für Donna Mergelina gemacht zu sein schien.“ Vom Leser wird erwartet, daß er sich des ersten

Gesanges der *Ilias* erinnert, in dem Homer das treffende Beiwort „ochsenaugig“ prägte. Bei anderer Gelegenheit stützt der Erzähler sich auf weise Bemerkungen Salomons, zitiert Terenz und verweist auf Albertus Magnus. Nicht in allen Fällen aber darf der Leser solchen Hinweisen trauen. Mitunter wird er dadurch in die Irre geführt, daß Zitate oder Feststellungen einer Autorität unterschoben werden; so heißt es zum Beispiel in den Reflexionen über Liebesdinge: „Es ist (wie vermutlich Aristoteles schon vor uns bemerkt haben wird) keine verdrießlichere Situation in der Welt, als diejenige, worin ein Liebhaber ist, der einer dritten Person, zumal wenn sie nur wenig empfindlich ist, von seiner Neigung Rechenschaft geben soll.“ (217) Die Erwähnung Aristoteles' darf gewiß als Parodie gedeutet werden; sie verspottet die zeitgenössische Gewohnheit, Gedanken und Ideen auf griechische Philosophen zurückzuführen, um dadurch den eigenen Aussagen klassische Würde zu verleihen.

Eine in diesem Roman oft benutzte Art der Anspielung ist der vergleichende Hinweis auf andere fiktive Geschöpfe der Weltliteratur. Durch die Nennung eines Namens, verbunden mit der kurzen Erwähnung einer charakteristischen Eigenheit oder einer bedeutsamen Situation, werden dem Leser meisterhaft dargestellte Gestalten und Episoden ins Gedächtnis zurückgerufen, durch die der Erzähler seine Darstellung ergänzt und das Bekannte vielsagend mitklingen läßt. Die am leichtesten erkennbare Personalkonfiguration, die Wieland auf seine fiktive Welt übertragen hat, ist die der beiden Gestalten aus Cervantes' Roman, Don Quijote und Sancho Pansa. Gelegentlich wird Don Sylvios Diener Pedrillo auch der „getreue Achates“ genannt, also mit dem Begleiter des Äneas identifiziert, oder aber, während der furchterregenden Nacht im Walde, mit den laut zitternden „Klopstockischen Teufeln“ des *Messias* verglichen. Don Sylvio lernt das Saitenspiel „von dem Barbier eines benachbarten Fleckens, dem Amphion der Gegend.“ Der Barbier soll also, das muß man ironisch verstehen, wie der sagenhafte Sänger, dessen Leierspiel die Mauer von Theben wieder zusammenfügte, als Meister seiner Kunst betrachtet werden. Als es gilt, Donna

Felicia zu beschreiben, spricht der Erzähler von ihrem vollkommenen Saitenspiel und Gesang, der umso bezaubernder war, „da der bloße Ton ihrer Stimme etwas rührendes und musicalisches hatte, welches nach dem Urteil des guten Königs Lear, ein vortreffliches Ding in einem Frauenzimmer ist.“ Im fünften Akt der Tragödie Shakespeares kann der Leser das Urteil Lears nachlesen; da heißt es von Cordelia: „Her voice was ever soft, / Gentle, and low, an excellent thing in woman.“ Es bleibt Wielands Leser überlassen, den angeregten Vergleich zwischen Felicia und Cordelia etwa bedeutsam zu erweitern oder aufschlußreiche Ähnlichkeiten zu entdecken. Diese und zahlreiche andere Anspielungen ähnlicher Art mögen den Reiz der gemeinsamen Lektüre im gesellschaftlichen Kreis erhöht haben, boten sie doch als zum Teil anspruchsvolle Rätsel ausreichend Gelegenheit zum üblichen Literaturgespräch.

Wie die Figuren des Romans, so geht auch der Erzähler auf theoretische Fragen der Literatur ein. Im ersten Kapitel des fünften Buches, „worin der Autor das Vergnügen hat, von sich selbst zu reden“, befaßt er sich insbesondere mit zwei Problemen, der Darstellung der Wirklichkeit in der Dichtung und den Aufgaben der Literatur. In der Zusammenfassung einzelner Ereignisse weist er nach, daß seinem Helden eigentlich kein einziges unwahrscheinliches Abenteuer begegnet sei, sondern daß alles „vollkommen mit dem Lauf der Natur übereinstimme.“ Tatsächlich wird weder Phantastisches noch Wunderbares vom Erzähler selbst dargestellt; es ist lediglich Don Sylvios Auslegung der Ereignisse, die die Regeln der Wahrscheinlichkeit zu verletzen scheint. Obwohl der Erzähler sein Beharren in der Wirklichkeit scheinbar allen Ernstes beteuert, ist die Ironie der Feststellung keineswegs zu verkennen. Es ist offensichtlich eine Parodie der unpoetischen Forderungen der Wahrscheinlichkeits-Fanatiker der Zeit. In einer allgemeinen Bewertung der Literatur verurteilt der Erzähler—so hatte sich schon gezeigt—vor allem die „Menge schlechter und mittelmäßiger moralischer Bücher in allen Formaten“, deren pedantische Verfasser sich keine andere Aufgabe zu stellen wußten als zu belehren und zu moralisieren.

Ein Schriftsteller solle zwar unterrichten und bessern; das geschehe aber viel wirkungsvoller durch „Bücher, in denen die Wahrheit mit Lachen gesagt [wird], die der Dummheit, Schwärmerei und Schelmerei ihre betrügerische Masken abziehen, die Menschen mit ihren Leidenschaften und Torheiten, in ihrer wahren Gestalt und Proportion, weder vergrößert noch verkleinert abschildern, und von ihren Handlungen diesen Firniß wegwischen, womit Stolz, Selbstbetrug oder geheime Absichten sie zu verfälschen pflegen.“ Da solche Bücher vorgeben, nur belustigen zu wollen, erfüllten sie didaktische und pragmatische Aufgaben viel besser als das „längst ausgedroschne moralische Stroh.“ Auch dann noch nützten sie weit mehr, wenn sie nichts anderes erzielten als „beschäftigten Leuten in Erholungs-Stunden den Kopf auszustäuben, müßige Leute unschädlich zu beschäftigen, und überhaupt den guten Humor eines Volkes zu unterhalten.“ (194) Diese beredte Verteidigung des komisch-satirischen Romans war nicht zuletzt als Wielands Einspruch gegen die zu erwartenden negativen Bewertungen des *Don Sylvio* durch allzu ernste und würdige Rezensenten gedacht.

Die grundlegenden Phänomene, die Einwirkung des Schrifttums auf den Leser und die dadurch angeregte Idealisierung der Wirklichkeit, stellte Wieland auch in anderen Werken in vielfältiger Abwandlung dar. Persönliche Erfahrungen mögen sein Interesse an dieser Thematik gefördert haben; denn auch Wieland war—wie Lessing ganz richtig festgestellt hatte—in seiner Jugend unter die Schwärmer geraten, hatte in der Schweiz als idealistischer Platoniker zu wirken versucht und war selbst, wie seine Helden Don Sylvio und Agathon, nach dem Umweg durch eine zweite Wirklichkeit einsichtsvoll ins Leben der tatsächlichen Gegebenheiten zurückgekehrt.

Johann Pezzl, *Ulrich von Unkenbach
und seine Steckenpferde*

Ein grundsätzlich anderes, hauptsächlich mit zeitgenössischen Zügen ausgestattetes literarisches Beziehungssystem ist die Basis eines Romans von Johann Pezzl, *Ulrich von Unkenbach und seine Steckenpferde*, der 1800/1802 in Wien erschien.¹ Wielands Absicht war es gewesen, die Heilung eines jungen Phantasten und sein Hineinfinden in die empirische Wirklichkeit darzustellen; daß die selbstgeschaffene zweite Wirklichkeit des Helden aus der Literatur, insbesondere den französischen Feen-Märchen genährt wurde, ist zwar von wesentlicher, nicht aber von primärer Bedeutung. Ganz anders liegt das Verhältnis in Pezzls Roman. Dem Verfasser ist die Nachzeichnung der literarischen Einflüsse in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts von weit größerer Wichtigkeit als die Darstellung des Lebens und der Entwicklung eines jungen Menschen. Ulrich von Unkenbach—schon der Name bezeichnet das Wesen des Helden—ist als Typus gestaltet, und der Roman ist als eine Wirkungsgeschichte der Literatur gedacht, in der die Gegebenheiten zwar unter exzentrischen Gesichtspunkten und in satirischer Überbetonung einzelner Züge, teilweise aber auch wirklichen Zuständen entsprechend dargestellt werden.

Die Lebensformen dieser fiktiven Welt sind denen der bisher behandelten Romane ähnlich. Die Hauptfiguren gehören dem niederen Adel an, leben in gesicherten Verhältnissen, aber relativer Vereinsamung auf dem Lande und erfahren von der

großen Welt oft nur das, was das gedruckte Wort vermittelt oder gelegentliche Besucher berichten. Der Vater Ulrichs ist ein typischer Landjunker, dem die wenigen Freuden des Daseins, Jagd und Trinkgelage mit den Nachbarn, wichtiger sind als die Erziehung des Sohnes. Ulrichs Mutter ist kurz nach seiner Geburt gestorben, so daß der Junge eigentlich ohne elterliche Fürsorge aufwächst.

In den ersten elf Jahren seines Lebens steht Ulrich unter der Aufsicht seiner Amme und einer alten Tante. Durch „diese leichtgläubigen und geschwätzigten Geschöpfe“ wird er mit merkwürdigen Arten der Literatur bekannt, mit Volksliedern und Ammenmärchen, „Gespensterhistörchen“ und geheimnisvollen Berichten über „alle im Lande Schwaben seit zwanzig Jahren vorgefallenen hochnothpeinlichen Criminal-Executionen.“ Welchen Einfluß ein solch phantastisches Gemisch auf einen jungen Menschen haben kann, hat man, so glaubt der Erzähler, deutlich an Rousseau gesehen, der „deßwegen ein so überspannter Phantast ward, weil er in seinem zwölften Jahre schon alle Romane seiner Zeit gelesen, und sich den Kopf mit diesem Phantasey-Kramm verhaspelt hatte.“ (I, 17)

Als Ulrich ins zwölfte Jahr eintritt, hält sein Vater es für notwendig, andere Erziehungsmethoden einzuführen. Adlige Nachbarn und der „Pastor loci“ werden zur „großen Consultation“ eingeladen. Im Laufe der „Deliberationen“ wird die Tante gebeten, Rechenschaft über Ulrichs bisherige Erziehung und Entwicklung abzugeben. In ihrem Bericht zeichnet sie ein aufschlußreiches Charakterbild; sie klagt insbesondere darüber, daß der Junge „kein Sitzfleisch habe, jede Minute auf einen neuen närrischen Einfall gerathe, und ein Stützkopf sey, der sich von seinen Läppereyen in der ersten Stunde, wo er sie aufgerafft habe, unmöglich los bringen lasse, sie aber bald darauf freywillig von sich werfe.“ (I, 21) Diese typische Verhaltensweise Ulrichs und sein großes Vertrauen auf die Macht nicht des Schicksals, sondern des Zufalls bestimmen einen Verlauf des Geschehens, der sich in den einzelnen Stadien fast stets gleich bleibt.

Die versammelten Herren sind sich darüber klar, was

Ulrich werden soll, ein Edelmann, der wie alle seine Vorfahren „sein Leben angenehm, gemächlich und anständig hinzubringen wisse.“ Ein Kandidat der Theologie wird von nun an Ulrichs Erziehung übernehmen und ihm die Bildung vermitteln, die man von einem Landjunker erwarten darf. Es war gerade die Zeit, so bemerkt der Erzähler höchst kritisch den damals üblichen Lehrplänen gegenüber, „wo man das liebe Latein über alles hochhielt, und deßwegen Latein und Latein, und sonst beynahe gar nichts lehrte.“ Das waren für Ulrich „bitterböse Tage.“ Trotzdem aber gewinnt er im Laufe der Jahre die römischen Dichter lieb, „den schmachtenden Catull und Tibull, den leichten Ovid, und den kraftvollen Lucan.“ Die psychologischen Folgen des intensiven Studiums der Klassiker waren bei Ulrich, so berichtet der Erzähler, die gleichen wie bei anderen jungen Menschen, „denen man zu plötzlich und anhaltend alle Jugendspiele und Freuden entreißt. Er war leutescheu und blöde geworden, hing stets seinen Bücher-Ideen nach, und hatte seine ehemalige Munterkeit gänzlich verloren.“ (I, 29)

Dem Vater mißfällt diese Entwicklung; er stellt den Kandidaten zur Rede und erreicht, daß man „die süßliche Dichter-Lectüre“ aufgibt und Philosophie studiert. Aber auch das hilft nichts; Ulrich bleibt ein „Kopfhänger“, und der alte Unkenbach sinnt auf andere Mittel, „seinem Knaben wieder jene heitere Laune, Dreistigkeit und Unbefangenheit einzuflößen, welche seines Erachtens nach, mit zur Ahnenprobe eines echten schwäbischen Ritters gehörten.“ (I, 30) Eine zweite *Consultation* wird anberaumt, und es wird entschieden, „den Jungen auf ein Jährchen in eine große, volkreiche Stadt zu schicken, und ihn daselbst eine Weile toben zu lassen.“ (I, 31) Ulrich reist nach Frankfurt am Main; da macht er bald die Bekanntschaft junger Leute und besucht mit ihnen Kaffeehäuser und Konzerte, Gesellschaften und Theater. Hier in Frankfurt gerät Ulrich unter den Einfluß einer literarischen Bewegung, die der Erzähler als äußerst schädliche Erscheinung der Zeit verurteilt. In dieser Stadt wirkten, so formuliert er es, „einige gar wundersam gedrechselte Köpfe,... wovon durch die stets unbegreiflichen Wege... [der] Vorsehung, in der

Folge einer gar ein Staatsmann, ein anderer ein Seemann, ein dritter bankerott, und ein vierter verrückt wurde." Ganz offensichtlich sind hier die bedeutendsten Vertreter des Sturm und Drang, Goethe, Klinger, Wagner und Lenz, gemeint. Ihre Dramen—der Erzähler verzeichnet unter anderm *Götz von Berlichingen, Sturm und Drang, eine Kindermörderin* und *ein leidendes Weib*—wurden tatsächlich nicht einstimmig als gute Literatur anerkannt und nicht allenthalben günstig aufgenommen. Erzürnt über Werke und Wirkung polemisiert der Erzähler:

Möge der Himmel diese sauberen Producte den exaltirten Verfassern derselben verzeihen! aber weniger verzeihlich ist das dadurch angerichtete Unheil in den Köpfen der damahligen Jugend. Da die eben genannten Schriftlein wie Sternschnuppen am litterarischen Horizont leuchteten, so erwuchs stracks das *imitatorum servum pecus* zu hellen Haufen, und schmierte und scribelte ebenfalls dergleichen schöne Rarität und Spielwerk die Hüll' und Füll'. (I, 42)

Die Nachahmung der literarischen Werke durch andere Dichter war allerdings nicht das Schlimmste. Die jungen Genies wurden auch als vorbildliche Menschen verehrt und in Übertreibung und Verzerrung einzelner Persönlichkeitszüge von manchem Altersgenossen nachgeahmt.

Es war ein schnackischer Anblick, diese ungekämmtten borstigen Kannibalen und kraftgefühlvollen Patagonen ohne Waden zu sehen, wie sie mit eisernem Fuß alle Fessel von Regel, Kunst und Wohlstand zertraten, und buhlten mit der Mutter Natur, und zeugten Kinder ohne Zucht und Ehrbarkeit: hießen das Schenie=Werke; —und lebten und handelten wie betrunkene Musketiers: hieß das Schenie=Leben; —und bravirten und insultirten alle Welt: hießen das Schenie=Streiche. (I, 43)

Auch Ulrich gesellt sich zu einer Gruppe „gigantischer Kraftmänner“ und führt ein recht freies Leben mit ihnen, bis er eines Tages von verärgerten Bauern übel zugerichtet wird; es bedarf nur noch eines weiteren unangenehmen Zwischenfalls, um ihm das Genie-Leben zu verleiden; und er kehrt im Jahre 1776 auf das väterliche Gut in Schwaben zurück.

Zu dieser Zeit — so berichtet der Erzähler von einem anderen literarischen Phänomen der Wirklichkeit — brach in Deutschland eine „moralische Epidemie“ aus, die viele junge Leute befiel. Unbeschreiblich groß war die „Metamorphose“, die diese „Seuche“ an Geist und Körper der gestern noch so stürmischen „Panduren und Kosaken“ verursachte. Vor kurzem noch hatten sie alle feineren Empfindungen verhöhnt:

Eben diese Renomisten weiland, sahen jetzt in den Mond, winselten, klagten, heulten, schlichen herum wie Schatten, konnten keine Mücke zappeln, keinen Schmetterling sterben sehen. — Mit einem nicht minder thränenvollen Mägdlein, Hand in Hand, auf einsamen Kirchhöfen zwischen blinkenden Leichensteinen, oder im öden Hain, im schauerlichen Tannenwald, herum wandeln, über bitteren Leidenskelch klagen, eine dahin sterbende Kornblume parentiren, oder die unnennbaren Herzensdrangsale in gebrochenen Seufzern ausstöhnen: dieß war die höchste Wollust jedes gut erzogenen Knaben. (I, 78)

Ihre Vorbilder waren ein „gewisser Werther, der sich bey einer Flasche Rheinwein und einem Gesange Ossians niederpistolte“, und der „Capuziner Siegwart, welcher auf dem Grabe seiner geliebten Marianne halb erfror, halb vergräme.“ (I, 79)

Auch Ulrich wird von diesem „Sentimental-Fieber“ befallen. Er hatte auf dem Krankenbett die „schmerzliche Klostersgeschichte“ Siegwarts gelesen und irrt nach der Genesung oft wie ein „sentimentalischer Nachtvogel“ in der Natur umher. Eines Tages trifft er auf einer Rasenbank ein gleichgestimmtes Mädchen; es ist Hannchen, die Tochter des

Gärtners. Ulrich verliebt sich sofort in sie und spielt in Anlehnung an den Roman die Rolle des empfindsam Liebenden. In ihrem Benehmen und Verhalten richten sich die beiden jungen Menschen so genau nach den literarischen Vorbildern, daß der Erzähler es nicht für nötig hält, eigene Darstellungen zu erdichten; er übernimmt die in der *Klostergeschichte* vorgeprägten Formulierungen, benutzt das gleiche Vokabular und zitiert manche Stellen *verbatim*. Als Teil einer satirischen Erzählung sind diese Textstellen natürlich auch als Parodie der erstgemeinten rührseligen Literatur gedacht.

Besorgt beobachtet der alte Unkenbach „die läppische Liebeley“ seines Sohnes und entschließt sich, ihn zum Studium der „orthodoxen und soliden Philosophie“ nach Ulm zu schicken. Da aber, so formuliert es der Erzähler, gerät Ulrich vom Regen in die Traufe. Nahe bei Ulm ist nämlich der Verfasser des *Siegwart* als Prediger tätig und hat einen Kreis junger Menschen um sich versammelt, die dem Kult der Sentimentalen anhängen. Am ersten heiteren Tag besucht Ulrich mit einem Freund den Pfarrer Miller. Sie „trabten... nach dem seligen Dörflein, mit einer Andacht, wie ein paar fromme Muselmänner nach dem Grabe ihres Propheten wallen“, trafen dort die große Gesellschaft der „Siegwartianer“ und wurden von Johann Martin Miller, der gerade wieder ein neues Bändchen seiner *Beyträge zur Geschichte der Zärtlichkeit* vollendet hat, in bester Laune empfangen. Hier in Ulm ist es Ulrich noch einmal vergönnt, die Rolle des empfindsamen Liebhabers zu spielen. Unter ähnlichen Umständen wie Siegwart seine Marianne getroffen hatte, begegnet Ulrich Charlotte—der Leser soll natürlich an Werthers Lotte denken—, der Tochter eines Patriziers. Auch sie ist mit der Literatur der Empfindsamen vertraut und übernimmt bereitwillig die Rolle der idealisierten Geliebten. Im Anklang an die fiktiven Ereignisse der *Klostergeschichte* stoßen auch Ulrich und Charlotte auf väterlichen Widerstand. Die „Siegwartianer“ versuchen zu vermitteln. Ein Kandidat der Theologie wendet seine ganze Kunst der Rhetorik auf, um den Patrizier zu bewegen, das Liebesglück seiner Tochter zu segnen. Er beweist die Tragik eines unerlaubten Verhältnisses aus Romanen, die

dem Vater jedoch völlig unbekannt sind, und bittet ihn, insbesondere das traurige Schicksal Werthers zu bedenken, den eine andere „ominöse Lotte“ ins Grab „befördert“ hatte. Der empfindsame Erguß kann den Patrizier nicht umstimmen, wohl aber die Tatsache, daß Ulrich Reichsritter und einziger Erbe des Besitztums in Schwaben ist. Der alte Unkenbach ist brieflich nicht so leicht zur Einstimmung zu bewegen, zumal er von jeher „einen geheimen Groll auf alle Reichsstädter, und in doppeltem Maße auf Patrizier=Familien“ hatte. (I, 151) Ulrich erinnert sich der erfolgreichen, natürlich fiktiven persönlichen Vermittlung Millers zu Gunsten der Figuren seiner *Klostergeschichte* und bittet den Pfarrer, ihm den gleichen Dienst zu leisten. Wie es der typisch romanhafte Zufall will, hat Miller gerade eine Reise in die Schweiz geplant und wird auf dem Rückweg nach Unkenau kommen. Junker Ulrich, Johann Martin Miller und der Kandidat der Theologie, den man wegen seiner Überredungskünste *il persuasore* nennt, bestürmen Unkenbach erfolgreich mit „Heyraths-Negotiationen.“

Während der Brautzeit lebt das Paar ganz in der eigenen den Romanen nachgebildeten zweiten Wirklichkeit, und noch am Hochzeitstag machte „ihre Empfindung, aus ätherischem Stoffe gewoben, ... sie die irdischen Bedürfnisse ... vergessen. Die Liebe speiste sie, die Liebe tränkte sie.“ (I, 160) Allzu menschliche Vorkommnisse in der Hochzeitsnacht aber, die der Erzähler mit einer obszönen Textstelle aus Swifts *Strephon und Chloe* illustriert, führt beinahe zum „Finale der romantischen Täuschungen.“ Noch einmal jedoch versuchen die Eheleute, den idealen Vorbildern nachzuleben. In der Nachahmung einer romanhaften Situation aus dem *Siegwart* ziehen sie sich von der Welt zurück, wohnen in einer Hütte und bebauen ihren Garten. Die Unbequemlichkeiten des Einsiedlerlebens aber verleiden ihnen auch bald dieses Idyll; während der langen Herbsttage langweilen sie sich sogar bei den schönsten Stellen aus Klopstocks Oden und Kleists *Frühling*; und als ein stürmischer Winter droht, fliehen sie eilig wieder unter die Menschen. Nicht lange danach stirbt Lotte, und Ulrich, dessen Vater auch nicht mehr lebt, ist allein.

Es entstand nun, so berichtet der Erzähler, „eine allgewaltige Leere in seiner Seele... Dieses Phänomen wissen die Psychologen sehr wohl zu erklären; und sie behaupten, daß die Seele eben so wenig ohne ihre geistige Nahrung existieren könne, als der Körper ohne Speise und Trank.“ (I, 182) Ulrich versucht anfangs vergeblich, die Leere in seinem Leben auszufüllen, bis ihm der Zufall das erste scheinbar wertvolle Projekt zuspielt. Die Anregung dazu erhält er aus einer Schrift, die ihm ein reisender Buchhändler verkauft; es ist Johann Bernhard Basedows *Das in Dessau errichtete Philantropin, eine Schule der Menschenfreundschaft und guter Kenntnisse*. Ein zweiter Zufall führt den damals tatsächlich berühmten und berüchtigten Pädagogen Carl Friedrich Bahrdt nach Unkenau, und durch ihn wird Ulrich mit der zeitgenössischen deutschen „Erziehungs-Revolution“ bekannt. Wie so viele seiner Zeitgenossen der Wirklichkeit ist Ulrich von dieser Entwicklung fasziniert, und er bestellt bei den Buchhändlern in Ulm und Augsburg alle erreichbaren pädagogischen Schriften, die ihm ballenweise ins Haus geschickt werden. Begeistert gründet auch Ulrich sein Philantropin und wandelt das Schloß in eine Erziehungsanstalt um. Junge unerfahrene Lehrer, die von einer pädagogischen Provinz zur andern wandern, werden angestellt, und einige Landjunker, Beamte und „neurungslustige Reichsbürger“ schicken sogar ihre Söhne ins Unkenauer Institut. Ulrich und den jungen Erziehern aber fehlt die nötige Ausbildung, um das pädagogische Unternehmen zum Erfolg zu führen. Als Ulrich, von Fehlschlägen bereits entmutigt, eines Tages Zeuge einer Schlägerei unter den Lehrern wird, löst er das Institut auf.

Aus diesen Erfahrungen aber lernt Ulrich nichts. Er erkennt nicht, daß seine Bildung beträchtliche Lücken aufweist, daß sein Können für anspruchsvolle Unternehmungen nicht ausreicht, daß sein Wissen sehr begrenzt und sein Verständnis für philosophische Ideenkomplexe äußerst beschränkt ist. Mit stets gleichem Enthusiasmus begeistert er sich weiterhin unkritisch für flüchtige Modetorheiten oder für wertvolle Neuerungen, die er allerdings selten versteht. Es bleibt nicht aus, daß die Unterschiede zwischen den oft vollendeten Vorbildern

und dem höchst unvollkommenen Nachahmer zu Mißerfolgen führen.

Ulrichs zweites Vorhaben ist sein Studium und die praktische Anwendung der Physiognomik frei nach den Schriften Johann Kaspar Lavaters. Es endet damit, daß Ulrich infolge falscher Auslegungen dieser Theorien und nach unverständiger Analyse der Physiognomie heiratsfähiger Mädchen die falsche Frau wählt und die Folgen seines Irrtums vorübergehend ertragen muß. Das nächste, nur kurze Zeit gerittene Steckenpferd, der Physiokratismus, bringt günstigere Ergebnisse mit sich. Allerdings wird Ulrich durch einen Freund, der den bezeichnenden Namen Wahrung trägt, von allen Übertreibungen abgehalten und angeleitet, die Grundsätze der neuen Wissenschaften zum Vorteil seiner erschütterten Finanzen anzuwenden. Diesem Unternehmen bleibt sein Interesse auch nicht lange erhalten, und es folgen in Anlehnung an tatsächliche zeitgenössische Gewohnheiten die Gründung einer geheimen Gesellschaft, eine Reise durch Deutschland, deren Zweck die Herausgabe eines *Journals* ist, und der Plan zur Vereinigung aller Religionen. Keins der Vorhaben aber führt zu dem gewünschten Erfolg.

Nach vielen Fehlschlägen und inmitten aller Schrecken der französischen Revolution sucht Ulrich Trost in der Philosophie und liest unzählige der damals beliebten philosophischen Schriften. Als er sich endlich zur Einrichtung seines eigenen Lebens für ein bestimmtes philosophisches System—so wie sie in den Handbüchern beschrieben wurden—entscheiden möchte, führt ihm der Zufall den Feldprediger und Magister Pregel zu; der möchte ihn davon überzeugen, daß die älteren überlieferten Systeme nichts wert sind, daß es nur eine wahre Philosophie gibt, und zwar die Kantische. Pregel erklärt sich bereit, Ulrich in die Geheimnisse dieser Philosophie einzuführen, liest mit ihm Kants Werke und die Kommentare anderer, darunter den schon damals umstrittenen *Grundriß der Kantischen Philosophie* von Jakob Sigismund Beck. Baron von Mosbach, ein Verwandter Ulrichs, nimmt an den „philosophischen Diskussionen“ teil. Er stützt sich allerdings auf die zum Teil für den Laien gedachten Kommentare von Karl

Leonhard Reinhold, die im *Teutschen Merkur* und in der *Jenaischen Allgemeinen Litteraturzeitung* erschienen waren; er versucht zu beweisen, daß Becks Kommentare, ja sogar das Kantische System selbst, schwerwiegende Irrtümer enthalten. Mosbach hat sich deshalb der „neuesten Philosophie“ verschrieben; er ist Fichtianer und möchte Ulrich für diese Richtung gewinnen. Stundenlang muß Ulrich den verworrenen Auslegungen der esoterische Materie zuhören; er versucht, sie zu verstehen, sieht aber endlich ein, daß solche Gespräche weit über sein Fassungsvermögen hinausgehen. Verzweifelt bittet er den Vetter, diese komplizierten Gedanken und Ideen für sich zu behalten: „Sie mögen alle aus der höchsten Speculationsphäre seyn, aber mein Ich begreift sie nicht; es ist mir Alles wie Arabisch“, so beklagt sich Ulrich. (II, 235) In der Zukunft befaßt er sich mit bescheideneren Projekten: er interessiert sich für neuartige medizinische Experimente, schreibt eins der vielen gerade modischen Bücher zur „Verbesserung der Weiber“ und gründet eine gelehrte Gesellschaft, ein „poly-didaktisches Institut“, dem eine „Universal Recensions-Anstalt unter dem Titel: *Litteraturae curiosa*“ angeschlossen ist.

Johann Pezzl, dem österreichischen Aufklärer, ging es in diesem Roman offensichtlich nicht darum, die Verstrickung eines jungen Menschen in einer einzigen zweiten Wirklichkeit, sein zeitweiliges Dasein in einer idealen Phantasiewelt und sein Zurückfinden in die empirische Wirklichkeit darzustellen. Sein Held ist der Typus des Sonderlings; er ist ein Mensch, der von neuartigen Phänomenen leicht beeinflußt unkritisch nachahmt, was ihm oft fälschlich als vorbildlich erscheint, oder nachzubilden versucht, was tatsächlich wertvoll ist, aber über seine geistigen Kräfte hinausgeht; er hat nur geringe Ausdauer in der Ausführung seiner Pläne und gibt besonders nach entsprechender Anregung Unvollendetes plötzlich auf. Trotz dieser sonderbar anmutenden Eigenschaften, vielleicht aber gerade wegen solcher Charakterzüge, muß Ulrich—und das betont der Erzähler selbst verschiedene Male nachdrücklich—als Vertreter gewisser Kreise seines Volkes und seiner Zeit angesehen werden. So wie er mitunter das Altbewährte oft

ungerecht verwirft und „bunte Modepferde“ mit nur zeitweiligem Enthusiasmus reitet, so wurden auch deutsche Schriftsteller und ihre Leser von Modeströmungen allzu leicht mitgerissen. Insbesondere kam es dabei immer wieder zu Übertreibungen, die den grundsätzlichen Wert manch einer Neuerung überschatteten und gewisse Züge durch unbillige Verzerrung unbeabsichtigt der Lächerlichkeit preisgaben.

Im Rahmen der Darstellung dieser fiktiven Welt hatte sich Pezzl offensichtlich die Aufgabe gestellt, an zeitgenössischen dichterischen Erscheinungen und an kulturellen Entwicklungen strenge Kritik zu üben. Seine subjektive, zum Teil exzentrische Beurteilung vor allem der Literatur und Philosophie ist noch ganz in der älteren Aufklärung verhaftet; sie ist höchst konservativ, mitunter sogar pedantisch-philisterhaft. Allerdings stand Pezzl mit seinen Ansichten nicht ganz allein, sondern er stimmte mit den Vertretern tatsächlicher reaktionärer Bestrebungen überein und sollte, trotz wesentlicher Fehltritte, als zeitgenössischer Kritiker ernst genommen werden. Ist auch die Kritik des Erzählers bisweilen verfehlt, so scheint seine Satire jedoch tatsächliche Mißstände und persönliche Verfehlungen einzelner Zeitgenossen zu treffen. Nicht in ihrer Gesamtheit, wohl aber in einzelnen Stadien darf die Lebensgeschichte Ulrich von Unkenbachs nach Abtönung der satirischen Übertreibung als repräsentative Darstellung bestimmter Gegebenheiten interpretiert werden. In diesem und in vergleichbaren Romanen ähnlicher Thematik ist die Rolle der Literatur in der Wirklichkeit und ihr Einfluß auf die Leser zwar verzerrt gezeichnet, und das Bild der Gesellschaft ist im Hohlspiegel der Satire gesehen; in den teils leicht, teils grob entstellten Nachbildungen sind jedoch bestimmte Züge der damaligen Wirklichkeit deutlich erkennbar. Es sind keine „bloß fantastischen“, sondern—um eine Formulierung Wielands zu benutzen—nur „übertriebene“ Karikaturen, wo der Künstler „aus irgend einer besondern Absicht die Ungestalt seines Gegenstandes zwar vermehrt, aber doch auf eine der Natur so analoge Art dabey zu Werke geht, daß das Original noch immer kenntlich bleibt.“²

Johann Wolfgang Goethe,
Die Leiden des jungen Werthers

Die Dichtung der Vergangenheit und das zeitgenössische Schrifttum spielen eine wesentliche Rolle auch in solchen Romanen, die in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die Vorgänge der Wirklichkeit in einem ernsten und bedeutsamen Zusammenhang darstellen. Literatur, eine wichtige Erscheinung der empirischen Wirklichkeit, diente auch den Erzählern dieser Werke und den von ihnen geschaffenen Figuren als vielseitiges und zuverlässiges Beziehungssystem, das dem gebildeten Leser leicht zugänglich war. Die mannigfaltigen Anspielungen auf das Schrifttum und die Nachgestaltung dichterischer Konfigurationen durch die Menschen der fiktiven Welt sind in den meisten dieser Romane nicht ironisch gemeint, und die Literatur hat auch keinen so entscheidenden Einfluß auf die Figuren wie etwa auf Bellamonte oder Don Sylvio. In einigen der ersten Romane ist die Welt der Dichtung jedoch von ähnlich tiefgreifender Bedeutung, wie sie es für die Gestalten der komischen Romane gewesen war. In solchen Werken geht es allerdings nicht um die relativ gütige Persiflage einer vorübergehenden jugendlichen Verirrung; es geht vielmehr darum, die pathologische Seite einer solchen Haltung und die ihr unter Umständen innewohnende Tragik aufzuweisen.

Das gilt vor allem für Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers*, die Geschichte eines jungen Mannes, „der mit einer tiefen reinen Empfindung, und wahrer Penetration begabt,

sich in schwärmende Träume verliert, sich durch Spekulation untergräbt, biss er zuletzt durch dazutretende unglückliche Leidenschafften, besonders eine endlose Liebe zerrüttet, sich eine Kugel vor den Kopf schiesst."¹ Wie die Helden der fiktiven Welten Cervantes', Neugebauers und Wielands, so schafft auch Werther sich eine zweite Wirklichkeit unter dem Einfluß der Literatur. Er entlehnt ihr Züge, die er auf das eigene seelische Leben überträgt, verdankt ihr Vorstellungen, die sein ähnlich gestimmtes Denken beeinflussen, und erhält emotionelle Anregungen, die auf seine dafür empfängliche Empfindungsweise einwirken. Diese Neigung Werthers deutet Goethe schon zu Beginn des Romans in der für ihn charakteristischen Unterbetonung an; er weist ganz beiläufig auf eine äußerst bedeutsame Vorgeschichte Werthers hin. Der dritte Brief des ersten Teils des Romans enthält die aufschlußreiche Textstelle; am 13. Mai schreibt Werther an seinen Freund:

Du fragst, ob du mir meine Bücher schicken sollst? – Lieber, ich bitte dich um Gottes willen, laß mir sie vom Halse! Ich will nicht mehr geleitet, ermuntert, angefeuert sein, braust dieses Herz doch genug aus sich selbst; ich brauche Wiegengesang, und den habe ich in seiner Fülle gefunden in meinem Homer. Wie oft lull' ich mein empörtes Blut zur Ruhe, denn so ungleich, so unstedt hast du nichts gesehn als dieses Herz. Lieber! brauch' ich dir das zu sagen, der du so oft die Last getragen hast, mich vom Kummer zur Ausschweifung und von süßer Melancholie zur verderblichen Leidenschaft übergehen zu sehn?²

Der moderne Leser ist geneigt, unaufmerksam über diese Stelle hinwegzueilen und lediglich den Hinweis auf Homer für wichtig zu halten, da er auf Kommendes vorausdeutet; er fragt sich wohl kaum, welche Art von Büchern es ist, die Werther so heftig ablehnt, was für Literatur es ist, von der er sich offensichtlich deshalb lossagt, weil er sich vor ihrem erneuten Einfluß fürchtet. Der zeitgenössische Leser verstand

diese subtile Anspielung weit besser und war sich ihrer umfassenden Bedeutung auch ohne nähere Erläuterung bewußt; er kannte die Lieblingslektüre dieser Jahre, wußte, welche Dichtungen leiteten, ermunterten und anfeuerten; vor allem verstand er Werthers Metapher vom Wiegensong nur allzu gut und hörte den damals höchst vielsagenden und gehaltvollen Begriff vom Grabesong deutlich mitklingen. War er im gleichen Alter wie Werther, so standen entsprechende Bücher gewiß in seiner Bibliothek oder lagen aufgeschlagen auf seinem Pult; vielleicht trug auch er sie in der Tasche mit, las sie auf einsamen Spaziergängen oder rezitierte im Kreise gleichgesinnter Freunde eindrucksvolle Stellen des Textes. Die bei den jungen Menschen der Wertherzeit beliebte Lektüre beschreibt Goethe in seiner Autobiographie *Dichtung und Wahrheit*. Dem Jugendlichen war „die englische Poesie höchst gemäß.“ Er las die Apologetik Edward Youngs, *The Complaint, or Night-Thoughts, on Life, Death and Immortality*, nährte seine düstere Stimmung aus diesem poetischen *memento mori* und war von den makabren Details und den schauerlichen poetischen Bildern des Werkes tief beeindruckt. Er las Thomas Grays *Elegy Written in a Country Church-Yard* und sann, wie der Dichter selbst, mit gelassener Melancholie über Tod und Vergänglichkeit nach. Zu seiner Lektüre gehörten auch Oliver Goldsmiths Dichtungen, darunter *The Deserted Village* und *The Traveller*, deren elegische Stimmung seinen eigenen Empfindungen vorzüglich entsprach. Dazu kam Ossian, der all diesem Trübsinn ein „vollkommen passendes Lokal“ verlieh; er lockte den Jüngling „bis ans letzte Thule“, wo er dann „auf grauer unendlicher Heide, unter vorstarrenden bemoosten Grabsteinen wandelnd, das durch einen schauerlichen Wind bewegte Gras um [sich] und einen schwer bewölkten Himmel über [sich] erblickte.“ Selbst Shakespeare, der doch sonst „reine Heiterkeit zu verbreiten weiß“, wirkte ähnlich auf ihn. „Jedermann glaubte, er dürfe eben so melancholisch sein als der Prinz von Dänemark.“ Und unter den deutschen Dichtern war es vor allem Klopstock, der die Stimmung der süßen Melancholie und des leidvollen Kummers vertiefte.³

Werther ist, so deutet Goethe seine Romanfigur selbst, der

Typus des zeitgenössischen Schwärmers; auch er ist also, so definierte das achtzehnte Jahrhundert ja den Begriff, ein junger Mensch, der „undeutliche und... verworrene Vorstellungen zum Nachtheile deutlicher und klarer zum Bestimmungsgrunde [seiner] Urtheile und Handlungen macht“, der „Empfindungen und wohlgar Einbildungen für Wahrheit“ hält. Als Schwärmer nimmt Werther an solchen geistigen Strömungen seiner Tage Anteil, die dem Wesen der jungen Phantasten entsprechen. In begrenztem Maße hat Goethe seinem Helden aber auch eigene Züge verliehen und persönliche Erlebnisse auf ihn übertragen. Daneben hat er das Schicksal eines seiner Zeitgenossen, des unglücklichen Selbstmörders Karl Wilhelm Jerusalem, mit dem fiktiven Schicksal Werthers verwoben. Dieser junge Mann hatte, so wird berichtet, sehr viele Romane gelesen, und die liebste Lektüre waren ihm die „fürchterlichsten Trauerspiele“, zu denen *Emilia Galotti* gehörte, das man nach seinem Tod aufgeschlagen in seinem Zimmer fand. Er hatte sich intensiv mit Mendelssohns *Phädon*, den drei Gesprächen über die Unsterblichkeit der Seele, besonders auch mit der „Materie vom Selbstmord“ befaßt.⁴

Mit diesem geistigen Erbe belastet, ist Werther, wie die jugendlichen Zeitgenossen der Wirklichkeit, allzu gern bereit, das Leben zu literarisieren. Er ist sich seiner zum Teil unseligen Neigung auch voll bewußt. Er kennt den Fluch und Segen einer lebhaften Einbildungskraft und weiß, daß sie oft „durch die phantastischen Bilder der Dichtkunst genährt“ wird. (60) Er selbst hat bereits erkannt, daß die Übertragung literarischer Werte auf das Leben leicht in die Irre führen kann. Und doch erscheint ihm die Gabe, sich unter Anlehnung an die Dichtkunst eine zweite Wirklichkeit schaffen zu können, als eine Gnade. In einer Stunde der bittersten Qual beklagt er den Verlust dieser Fähigkeit: „Ich leide viel, denn ich habe verloren, was meines Lebens einzige Wonne war, die heilige, belebende Kraft, mit der ich Welten um mich schuf; sie ist dahin!“ (85) Werther weiß, daß Literatur trösten und heilen kann. In leidvollen Stunden nimmt er Zuflucht zur Dichtung und findet erlösenden Ausdruck des eigenen gehemmten

Gefühls in der poetischen Aussage eines anderen: „Dann lese ich einen Dichter der Vorzeit, und es ist mir, als säh' ich in mein eignes Herz.“ (88)⁵

Bei der Schaffung seiner Welt erhält Werther viele Anregungen aus der Dichtung, ohne daß er die vorgebildeten Konfigurationen sklavisch nachahmt. Im Gegenteil, das pedantische Festhalten am Text eines Schriftstellers oder an der Meinung eines anderen verurteilt er. Gerade deswegen tadelt er einen Menschen, der „oft von Sachen redet, die er nur gehört und gelesen hat, und zwar aus eben dem Gesichtspunkte, wie sie ihm der andere vorstellen mochte.“ (74) Werther selbst wird von dem Prinzip der schöpferischen Nachbildung geleitet und hat die Gewohnheit, Literatur umzuschaffen. Wenn er den Kindern Märchen erzählt, dann muß er—gewiß doch eher aus einem inneren Bedürfnis, als aus äußerer Notwendigkeit—„manchmal einen Inzidentpunkt“, den er beim zweiten Erzählen vergißt, erfinden. Es stört ihn, daß die Kinder ihn tadelnd auf die Auslassung aufmerksam machen, und er übt sich nur ungerne, die Märchen „unveränderlich in einem singenden Silbenfall an einem Schnürchen weg zu rezitieren.“ (51)

Das Wissen um die Vorgeschichte Werthers, deren Erforschung Goethe im dritten Brief des Romans anregt, vermittelt die Erkenntnis, daß Werthers Weg nicht einfach aus einer idyllischen homerischen Welt in die düsteren Gefilde Ossians führt. Sein Weg geht offensichtlich aus der Welt des englischen Grabgesanges durch die klassische Welt Homers, in der Wiegenesang ertönt, bis ans „letzte Thule“ der nordischen Mythen mit ihren Todesklängen. Das scheinbar idyllische Dasein, mit dem der Roman beginnt, ist nur ein vorübergehendes Zwischenspiel, eine andersgeartete zweite Wirklichkeit, in die Werther auf kurze Zeit flüchtet. Morgens beim Sonnenaufgang geht er nach Wahlheim, pflückt Erbsen im Garten, bereitet in der kleinen Küche sein eigenes Essen und liest zwischendurch in seinem Homer. Wenn er dann neben dem Feuer sitzt, glaubt er sich in diese literarische Welt zurückversetzt: „da fühl' ich so lebhaft, wie die übermütigen Freier der Penelope Ochsen und Schweine schlachten,

zerlegen und braten. Es ist nichts, das mich so mit einer stillen, wahren Empfindung ausfüllte als die Züge patriarchalischen Lebens.“ (29) In solchen Augenblicken ist Werther selbst davon überzeugt, daß er diese Züge ganz „ohne Affektation“ in seine eigene Lebensart verweben kann.

In der Welt der „herrlichen Altväter“ wird Werther aber nicht heimisch. Wie sehr er den anderen Lebensformen verhaftet ist, deutet schon ein Brief vom 16. Juni an. Nach einem nächtlichen Gewitter steht Werther mit Lotte, die er liebt—sie ist allerdings die Braut eines andern—, abseits des geselligen Kreises. In lyrischer Sprache, in der das Echo der Dichtung vernehmbar ist, schildert er die Episode:

Wir traten ans Fenster. Es donnerte abseitwärts, und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt, ihr Blick durchdrang die Gegend; sie sah gen Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge tränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte: „Klopstock!“ Ich... versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoß. Ich ertrug's nicht, neigte mich auf ihre Hand und küßte sie unter den wonnevollsten Tränen. (27)

Der heutige Leser sieht oft in der Nennung des Namens Klopstock—zum Teil durch einen späteren Zusatz Goethes irreführt—nur die begrenzte Anspielung auf die Ode *Frühlingsfeier*.⁶ Das heißt aber die volle Bedeutung Klopstocks und die Wirksamkeit seiner Dichtung auf den zeitgenössischen Leser unterschätzen. Ganz richtig nennt Werther den Namen des Dichters eine Losung, ein Kennwort also, das Einlaß in einen ganz bestimmten Kreis, nämlich den der Empfindsamen gewährt. Für sie hatte Klopstock, der Dichter des religiösen Epos *Der Messias*, jubelnd und begeistert das Lied von der erlösenden und beseligenden Tat Christi gesungen. Seine Oden drückten ihre geheimsten Gefühle aus und wurden zu Trägern

ihrer Stimmung. Da fanden sie ihre subjektiven Erlebnisse vorgebildet und den unermesslichen Schmerz unglücklicher Liebe in edle Worte gefaßt. Diese enthusiastischen Anhänger Klopstocks hatte schon Herder beschworen: „Ihr sollt mit Klopstock weinen! und in Blumen / des nahen Frühlings hinzerfließend, fühlen / ihn fühlen, Lebens ganzen Werth!“⁷ Der damalige Leser des *Werther*—und natürlich Werther selbst—hörte bei der Erwähnung Klopstocks viel mehr mitklingen als nur die *Frühlingsfeier*. In einer Stunde der Melancholie mag er an *Die frühen Gräber* oder an den Gesang *Furcht der Geliebten* gedacht haben, insbesondere an die damals so oft zitierte Zeile „weine nicht, Cidli.“ Er mag sich der Ode *An Cidli* erinnern haben, der Dichtung also, die das Erwachen der Liebe feiert und „die selige Stunde“ besingt, „die dem Liebenden sagt, daß er geliebt wird.“ Auch hier überläßt Goethe es, wie so oft, dem schöpferischen Leser, das Gegebene als Symbol aufzufassen und es seinem Wissen entsprechend entweder bescheiden oder aber umfassend zu ergänzen.

In den folgenden Monaten scheitern Werthers zaghafte und kaum ernstgemeinte Versuche, innerhalb der Gesellschaft ein tätiges Leben zu führen; es gelingt ihm auch nicht, die Frau, die er leidenschaftlich zu lieben scheint, zu gewinnen. Was er auch unternimmt, immer trifft er auf eine Wirklichkeit, die er nicht anerkennt, weil sie mit der Welt nicht übereinstimmt, die seine fast krankhafte Phantasie für ihn konstruiert. Nach Fehlschlägen und Enttäuschungen kehrt er im Herbst des nächsten Jahres, offensichtlich aber nicht ungerne, wieder ganz in die düstere Welt der Schwermut und Grabgesänge zurück. Sein leitender Stern ist diesmal Ossian, Sänger und Held des irischen Sagenkreises. Im Brief vom 12. Oktober schreibt Werther: „Ossian hat in meinem Herzen den Homer verdrängt.“ Und begeistert fügt er hinzu: „Welch eine Welt, in die der Herrliche mich führt!“ In dem Reiche des bittersüßen Leides und der schmerzlichen Freuden ist Werther bald wieder heimisch. In der leidenschaftlichen, gefühlsgeladenen Sprache der Dichtung schreibt er von seinem Dasein, seinem Untertauchen in der ossianischen Welt:

Zu wandern über die Heide, umsaust vom Sturmwinde, der in dampfenden Nebeln die Geister der Väter im dämmernden Lichte des Mondes hinführt. Zu hören vom Gebirge her, im Gebrülle des Waldstroms, halb verwehtes Ächzen der Geister aus ihren Höhlen, und die Wehklagen des zu Tode sich jammernden Mädchens, um die vier moosbedeckten, grasbewachsenen Steine des Edelgefallnen, ihres Geliebten. (82)

Zwischen den Gräbern will Werther den alten grauen Barden suchen, der jammernd nach dem lieben Stern des Abends blickt, wird tiefen Kummer auf seiner Stirne lesen und „den letzten verlaßnen Herrlichen in aller Ermattung dem Grabe zu wanken“ sehen. Überschwenglich begeistert schließt Werther seinen Brief mit dem Todeswunsch: „O Freund! ich möchte gleich einem edlen Waffenträger das Schwert ziehen, meinen Fürsten von der zückenden Qual des langsam absterbenden Lebens auf einmal befreien und dem befreiten Halbgott meine Seele nachsenden.“ (82)

Wenige Wochen später—Werther hat bereits beschlossen, aus dem Leben zu scheiden—ist es ihm doch auf einige Stunden vergönnt, Lotte aus der Wirklichkeit ihres Alltags in seine ossianische Welt hinüber zu führen. An diesem Tag kommt er zu ihr und findet sie allein. Befangen sitzen sie zusammen. In ihrer Verwirrung bittet Lotte Werther, etwas vorzulesen. Er hat nichts zur Hand; sie aber erinnert sich: „Da drin in meiner Schublade... liegt Ihre Übersetzung einiger Gesänge Ossians; ich habe sie noch nicht gelesen, denn ich hoffte immer, sie von Ihnen zu hören.“ Werther lächelt und holt die Lieder; „ein Schauer überfiel ihn, als er hineinsah. Er setzte sich nieder und las.“ Es sind Ossians Gesänge von Selma, klagende, sehnsuchtsvolle Lieder, die von tragischem Geschehen einer längst vergangenen Zeit singen, von verzweifelten jungen Menschen in Schuld verstrickt, von unheilvollem Schicksal, unglücklicher Liebe und bitterem Ende. Leidenschaftlich-empfindsam, in den düsteren leidvollen Klängen der Dichtung, singt Werther seine eigene Todesklage.

Ergriffen hört Lotte ihm zu und folgt ihm willig in die Welt des Schmerzes und der Trauer. Dichtung und Leben werden zu einem einzigen ergreifenden Erlebnis.

Ein Strom von Tränen, der aus Lottens Augen brach und ihrem gepreßten Herzen Luft machte, hemmte Werthers Gesang. Er warf das Papier hin, faßte ihre Hand und weinte die bittersten Tränen. Lotte ruhte auf der andern und verbarg ihre Augen ins Schnupftuch. Die Bewegung beider war fürchterlich. Sie fühlten ihr eigenes Elend in dem Schicksale der Edlen, fühlten es zusammen, und ihre Tränen vereinigten sich. (114)

Kurz danach hebt Werther das Blatt wieder auf und liest tiefbewegt weiter:

Warum weckst du mich, Frühlingsluft? Du buhlst und sprichst: Ich betaeue mit Tropfen des Himmels! Aber die Zeit meines Welkens ist nahe, nahe der Sturm, der meine Blätter herabstört! Morgen wird der Wanderer kommen, kommen der mich sah in meiner Schönheit, ringsum wird sein Auge im Felde mich suchen und wird mich nicht finden.— (114)

Das sind Worte, die das eigene Schicksal widerspiegeln und vielleicht schon lange Werthers Todessehnsucht genährt haben. Wie in der Gewitternacht finden Lotte und Werther im Reiche der Dichtung auf einen flüchtigen Augenblick zueinander, um sich dann umso schmerzlicher auf ewig zu trennen.

In der Nacht nimmt Werther sich das Leben. In seinem Zimmer, wie bei dem jungen Jerusalem, liegt Lessings Trauerspiel *Emilia Galotti* aufgeschlagen auf dem Pult. Kritiker des zwanzigsten Jahrhunderts stellen hier oft die Frage nach der ästhetischen Funktion einer solchen Anspielung in einem literarischen Kunstwerk. Der Leser des achtzehnten Jahrhunderts aber mag die Frage einfacher formuliert haben: Warum hat Werther vielleicht noch an

diesem Abend in *Emilia Galotti* gelesen? In Lessings Drama sind bedeutsame Konfigurationen vorgebildet, die Werther gewiß an seine eigene Situation gemahnten. Hier wie dort steht eine Frau zwischen zwei Männern. Wie der Prinz von Guastalla, so machte auch Werther sich der Werbung um die Braut eines anderen schuldig. In Lessings Drama verführt die Leidenschaft den Prinzen zum Mord am Bräutigam. Auch Werther hat dem Rivalen, wie er im letzten Brief an Lotte bekennt, den Tod gewünscht, hat allerdings den Wunsch nicht in die Tat umgesetzt. Wie Emilia, so hat auch Lotte tief in ihrem Inneren dem Verführer nicht widerstehen können. „Ich habe Blut, mein Vater“, so hatte Emilia gesagt, „so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne.“⁸ Lotte hatte sich am letzten Abend der leidenschaftlichen Werbung Werthers erwehrt, hatte das aber nur „bebend zwischen Liebe und Zorn“ tun können, und dem Forteilenden sah sie mit „dem vollsten Blick der Liebe“ nach. Werther weiß um ihre Gefühle für ihn, erkennt, daß sie verbotener Liebe schuldig sind. Schuldige Liebe aber ist Sünde in dieser Welt; sie verlangt Sühne, verlangt als Buße den Tod. Im Drama Lessings ist es Emilia Galotti, die den Vater zwingt, ihr das Leben zu nehmen. Im Roman bringt Werther das Opfer für Lotte. Auch in der letzten Stunde seines Lebens, so scheint es, hat Werther sich noch einmal in die Welt der Dichtung vertieft, hat sich dort vielleicht Trost geholt und das unausweichlich Schicksalhafte seines Schrittes bestätigt gefunden.

So wie das Weltbild Werthers von der Literatur beeinflusst wurde, so wie sie ihn leitete, ermunterte und anfeuerte, so wirkten die dichterischen Anregungen auch auf rein sprachliche Züge. Bestimmte Gedanken und Ereignisse berichtet Werther sachlich, fast nüchtern, ganz so, wie das manch gut gebildeter junger Mann seines Alters und seiner Zeit in überlieferten Briefen getan hat. Wo es aber um den Ausdruck des eigenen Gefühls, um persönliche Erlebnisse und subjektive Wahrnehmungen geht, da wird Werthers Sprache empfindsam, dichterisch, ja sogar rhetorisch. In Werthers Briefen gibt es kaum eine Stelle, die mit dem Text einer anderen Dichtung

ganz genau übereinstimmt; auch das Sprachliche nahm Werther in sich auf, eignete es sich an und verwob es mit älterem Besitz. Das vielfältige Echo der literarischen Sprache jedoch, auch das der Werke, die zu Werthers Vorgeschichte gehören, ist bisweilen klar vernehmlich, zumindest aber in Anklängen wahrnehmbar. Der zeitgenössische Leser, dessen eigene begrenzte Erfahrungswelt durch die Literatur ergänzt worden war, vernahm diese Nachklänge zweifellos in anerkennender Aufgeschlossenheit für das Phänomen.

In seinem Brief vom 9. Mai berichtet Werther, der „Wanderer“ und „Waller“ auf dieser Erde: „Ich habe die Wallfahrt nach meiner Heimat mit aller Andacht eines Pilgrims vollendet, und manche unerwarteten Gefühle haben mich ergriffen.“ (72) Die Situation, die Rückkehr eines vom Leben enttäuschten Mannes zur Stätte seiner Kindheit, erinnert an die Dichtung Goldsmiths, an *The Deserted Village* und *The Traveller*. Deutlich klingt die englische Dichtung im Ton des Briefes und in der Stimmung Werthers mit, die Feierlichkeit, die diese Wallfahrt kennzeichnet, der wehmütige Rückblick auf die hoffnungsfrohe Kindheit und die Gedanken an Fehlschläge und zerstörte Erwartungen. Als Werther sich der Szenen der Jugend erinnert, da heißt es:

Ich sah das Gebirge vor mir liegen, das tausendmal
der Gegenstand meiner Wünsche gewesen war.
Stundenlang konnt' ich hier sitzen und mich
hinüber sehnen, mit inniger Seele mich in den
Wäldern, den Tälern verlieren, die sich meinen
Augen so freundlich-dämmernd darstellten; und
wenn ich dann um die bestimmte Zeit wieder
zurück mußte, mit welchem Widerwillen verließ
ich nicht den lieben Platz!" (72)

Das vergleichbare Bild in *The Deserted Village* ist ähnlich stimmungsvoll gezeichnet:

Dear lovely bowers of innocence and ease,
Seats of my youth, when every sport could please,

How often have I loitered o'er thy green,
Where humble happiness endeared each scene;
How often have I paused on every charm, ...
How often have I blest the coming day,
When toil remitting lent its turn to play, ...⁹

Es mag sein, daß Werthers Auswahl bestimmter charakteristischer Einzelheiten, die Linde, das Schulhaus, die Gartenhäuschen, die Wiesen am Fluß und die Kinderspiele, ganz zufällig mit ähnlichen Details in *The Deserted Village* übereinstimmen, „the spreading tree, the village preacher's modest mansion, the loveliest lawn and many a pastime“; es kann aber auch sein, daß Werther diese Anordnung in unbewußter Erinnerung an Goldsmiths Gedicht traf. Dem zeitgenössischen Leser wird die Ähnlichkeit beider Darstellungen nicht entgangen sein. Auch der philosophische Gedanke am Ende des Briefes, „der Mensch braucht nur wenige Erdschollen, um darauf zu genießen, weniger, um drunter zu ruhen“, erinnert an eine Formulierung Goldsmiths, „Man wants but little here below, nor wants that little long.“ Gedanke und Ausdruck aber gemahnen gleichzeitig an die *Night-Thoughts* von Edward Young, deren vierter Nacht Goldsmith dieses Zitat entlehnt hatte.¹⁰ Werthers Klage über die enttäuschenden Erlebnisse in der Gesellschaft und seine fruchtlosen Versuche, sich ihr anzupassen, klingt ebenfalls an Youngs *Night-Thoughts* an; sie ist thematisch und sprachlich mit der „achten Nacht“, der Absage an die Welt und der Verurteilung allen Ehrgeizes, verwandt.

Wo Werther ergriffen von Natur und Liebe schwärmt, da hört der Leser seiner Zeit die Sprache Klopstocks im Hintergrund mitschwingen. Wo er das fürchterliche Schauspiel einer unheimlichen Nacht, den Blick vom Felsen in die wühlenden Fluten und die stürmende See im Brausen des Windes beschreibt, da erkennt der Leser sprachliche Wendungen Ossians, und wo Werther sein religiöses Empfinden und Sehnen ausdrückt, da sind Wendungen der Heiligen Schrift und dichterische Formulierungen aus Klopstocks *Messias* erkennbar. Als Werthers „ganzes Wesen zwischen Sein und Nichtsein

zittert", da erinnert der Leser sich Hamlets und hört den Monolog des Prinzen von Dänemark mitklingen. Und das sprachliche Echo der *Elegie* von Thomas Gray, die er auf einem Friedhof, das Land überblickend, verfaßt hatte, ist im letzten Brief Werthers deutlich vernehmbar:

Ja, Lotte! ... Wenn du hinaufsteigst auf den Berg, an einem schönen Sommerabende, dann erinnere dich meiner, wie ich so oft das Tal heraufkam, und dann blicke nach dem Kirchhofe hinüber nach meinem Grabe, wie der Wind das hohe Gras im Scheine der sinkenden Sonne hin und her wiegt. —
(105)

Werther selbst weiß, daß er die Dichtung seinen Zwecken dienstbar macht, daß er mit Wort und Sprache spielt, zuweilen sogar zur Affektation im Ausdruck neigt. Als er am 27. Mai seinen Brief vom Vortag überliest, entdeckt er: „Ich bin, wie ich sehe, in Verzückung, Gleichnisse und Deklamationen verfallen und habe darüber vergessen, dir auszuerzählen, was mit den Kindern weiter geworden ist.“ (16) Am 16. Juni gilt es, Lotte zu beschreiben, und Werther beginnt: „So viel Einfalt bei so viel Verstand, so viel Güte bei so viel Festigkeit, und die Ruhe der Seele bei dem wahren Leben und der Tätigkeit. —“ Aber sogleich tadelt er sich selbst: „Das ist alles garstiges Gewäsch, was ich da von ihr sage, leidige Abstraktionen, die nicht einen Zug ihres Selbst ausdrücken.“ (19) Seine Neigung, Erlebtes mit den Mitteln der Dichtung darstellen zu wollen, stört ihn selbst zuweilen, und am 30. Mai heißt es: „Ich habe heute eine Szene gehabt, die, rein abgeschrieben, die schönste Idylle von der Welt gäbe; doch was soll Dichtung, Szene und Idylle? muß es denn immer gebosselt sein, wenn wir teil an einer Naturerscheinung nehmen sollen?“ (18) In seinem letzten Brief hält er es sogar für notwendig, zur Vermeidung einer falschen Auslegung seiner wirklich ernst gemeinten Worte die Sachlichkeit der Feststellung zu betonen. Da schreibt er: „Es ist beschlossen, Lotte, ich will sterben, und das schreibe ich dir ohne romantische Überspannung,

gelassen, an dem Morgen des Tages, an dem ich dich zum letzten Male sehen werde." (104)

Die für Werther charakteristische Sprachmischung hatte Goethe, der Schöpfer der Dichtung, natürlich sorgfältig geplant. Es hat ihn deshalb eigenartig berührt, wenn diese Sprache—wie das auch heute noch oft geschieht—als sein eigener Stil mißverstanden wurde. Das geht aus einer seiner Unterhaltungen mit einem Besucher hervor. Ein junger Ausländer hatte aus Goethes Werken, besonders aus dem *Werther*, Deutsch gelernt und dadurch versucht, in das Wesen des goetheschen Stils einzudringen. Das scheint den Dichter belustigt zu haben; lächelnd warnte er seinen Besucher: „Da haben Sie eben keine glückliche Wahl getroffen. Stil und Ausdrucksweise dieser Production haben ein eigenthümliches Gepräge, das nicht wohl nachzuahmen ist und auch nicht nachgeahmt werden soll.“¹¹

Unter den jugendlichen Schwärmern seiner Zeit fand Werther enthusiastische Bewunderer und begeisterte Nachahmer. Diese Wirkung mag Goethe vorausgesehen haben. Für die erste Ausgabe des Romans hatte er ursprünglich ein Vorwort geplant, das jungen Menschen zur Warnung dienen und die bedeutsame Funktion des Werkes in ihrem Leben erläutern sollte:

Schöpfe nicht nur wollüstige Linderung aus seinem Leiden, lass, indem du es liest, nicht den Hang zu einer unthätigen Missmuth in dir sich vermehren, sondern ermanne dich und lass dir dieses Büchlein einen tröstenden, warnenden Freund sein, wenn du aus Geschick oder eigner Schuld keinen nähern finden kannst, dem du vertrauen magst und der seine Erfahrungen mit Klugheit und Güte auf deinem Zustande anzupassen und dich mit oder wider Willen auf den rechten Weg zu leiten weiss.¹²

Die zeitgenössische Kritik an Goethes Roman, die nicht nur günstig urteilte, läßt erkennen, daß die Briefe Werthers vielfältig auf die Jugend einwirkten. So wie Werther sich unter

dem Einfluß der Dichtung eine zweite Wirklichkeit geschaffen hatte, so halfen den Empfindsamen die Briefe ihres Leidensgenossen bei der Schöpfung einer verwandten Welt ihrer eigenen Phantasie, in der sich zur überlieferten süßen Melancholie und zum leidvollen Kummer das Wertherfieber gesellte. Die Dichtung der Zeit, in der Goethes Roman zum literarischen Motiv wurde, zeigt jedoch, daß er nicht nur Quelle des Leids und des Mißmuts war, sondern auch Trost brachte, gehemmte Gefühle läuterte, verwirrende Zweifel klärte und wertvolle Erfahrungen vermittelte. Gerade dieses literarische Erlebnis mag zu schwärmerischem Mitleiden geführt haben, das dem jugendlichen Leser tatsächliche leidvolle Erfahrungen ähnlicher Art ersparte.

Karl Philipp Moritz,
Anton Reiser

Einer der fiktiven Zeitgenossen Werthers, der mit dem Büchlein der gedruckten Briefe in der Tasche die Natur durchstreifte, war der Held des „psychologischen Romans“ *Anton Reiser* (1785-1790) von Karl Philipp Moritz.¹ Als Sohn eines vom Wert seiner Religion fanatisch überzeugten Quietisten hatte Moritz schon in seiner Kindheit die Daseinsformen des Pietismus kennengelernt. Religiöse Vertiefung, das Bedürfnis nach Verinnerlichung der Erlebnisse, die Erforschung des eigenen Gewissens und das oft merkwürdige Formen und Strukturen schaffende Wirken einer lebhaften Einbildungskraft mag er an andern beobachtet und zum Teil am eigenen Ich erfahren haben. Durch seinen Vater wurde er vertraut mit den Schriften der französischen Mystikerin Jeanne Marie Bouvier de la Mothe Guyon, einer „bekannten Schwärmerin.“ Ihre Autobiographie, das Zeugnis innerer Erfahrungen und religiöser Zweifel, die Darstellung der Konflikte und Qualen ihres Daseins mögen ihm Anregung zur Aufzeichnung seiner eigenen Erlebnisse bedeutet haben.

Das intensive Interesse am Seelenleben vornehmlich junger Menschen, das schon in Goethes *Werther* einen eloquenten künstlerischen Ausdruck gefunden hatte, wurde zweifellos gefördert durch die zeitgenössische Entwicklung der empirischen Seelenkunde zur wissenschaftlichen Psychologie, die sich insbesondere in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts weitgehend auf Beobachtungen und Ex-

perimente stützte. An den Bestrebungen, die Psychologie auf eine wissenschaftliche Grundlage zu stellen, nahm auch Moritz Anteil; er gründete die damals bedeutendste psychologische Zeitschrift, das *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* (1783-1793). Einem Rat Moses Mendelssohns folgend teilte er die einzelnen Hefte nach einem in der Arzneykunde üblichen System ein. Unter *Seelennaturkunde* erschien zum Beispiel der Aufsatz „Ueber die Schwärmerey und ihre Quellen in unseren Zeiten“; unter *Seelenkrankheitskunde*, „Ein neuer Werther“; unter *Seelenzeichenkunde*, „Beobachtungen jugendlicher Charaktere“; und unter *Seelenheilkunde*, „Ein unglücklicher Hang zum Theater.“ Diese und andere Aufsätze behandelten äußerst aktuelle psychologische Themen, deren vielfältige Problematik im Roman Moritz' in dichterischer Bearbeitung erfaßt werden sollte.²

Die Kindheitserlebnisse des Verfassers und die Erfahrungen seiner Jugend sind belangreiche stoffliche Komponente des Romans *Anton Reiser*. Die Ereignisse der Wirklichkeit lagen zur Zeit der endgültigen Niederschrift des Werkes jedoch schon Jahrzehnte zurück und verlangten offenbar künstlerische Auswahl und Anordnung. Zudem hatte Moritz durch psychologische Studien und pädagogische Tätigkeit in der Zwischenzeit umfassendes Wissen um das Seelenleben junger Menschen und das für sie unter bestimmten Umständen charakteristische Verhalten erworben. Von dieser zeitlich und geistig entfernten Warte aus interpretiert er die längst vergangenen Begebenheiten und analysiert mit fast wissenschaftlicher Genauigkeit Handlung und Haltung der von den Ereignissen betroffenen Menschen. Die dichterische und psychologische Darstellung verleiht dem Ganzen eine Objektivität, die es dem Verfasser anscheinend nicht mehr erlaubte, die Ich-Form der Autobiographie zu benutzen, sondern verlangte, daß ein Erzähler das Geschehen in der Er-Form berichte.

Anton Reiser wuchs in einer friedlosen Umwelt auf. Die Ursache entscheidender Zwistigkeiten waren bezeichnenderweise zwei Bücher, die die unterschiedliche geistliche Haltung der Eltern bestimmten und gewisse Veranlagungen förderten.

Die Lehre der Mad. Guyon „von der gänzlichen Ertötung und Vernichtung aller, auch der sanften und zärtlichen Leidenschaften“ stimmte mit der „harten und unempfindlichen Seele“ des Vaters überein. Die nach Liebe und Achtung sich sehrende Mutter hingegen las stundenlang mit innigem Vergnügen in der Bibel und wünschte das Prinzip der guten Werke auf das gemeinsame Leben zu übertragen. Ihre Bemühungen mißlangen jedoch, und auch die Versuche des Vaters, ihr das Verständnis für die Schriften der Mystikerin zu vermitteln, schlugen fehl.

So wurde der häusliche Friede und die Ruhe und Wohlfahrt einer Familie Jahre lang durch diese unglücklichen Bücher gestört, die wahrscheinlich einer so wenig, wie der andere verstehen mochte.

Unter diesen Umständen wurde Anton gebohren, und von ihm kann man mit Wahrheit sagen, daß er von der Wiege an unterdrückt ward. (9)

Nie erfuhr er „die Liebkosungen zärtlicher Eltern“ oder erhielt „nach einer kleinen Mühe ihr belohnendes Lächeln“, sondern er mußte in einem Haus der „Unzufriedenheit, des Zorns, der Thränen und der Klagen“ aufwachsen. Erlösung aus dieser Atmosphäre der Zwietracht und Vereinsamung brachte ihm die Literatur. Als Anton lesen lernte, eröffnete sich ihm eine neue Welt, „in deren Genuß er sich für alle das Unangenehme in seiner wirklichen Welt einigermaßen entschädigen konnte.“ Aus der „natürlichen Kinderwelt“ wurde er allerdings „in eine unnatürliche idealische Welt verdrängt, wo sein Geist für tausend Freuden des Lebens verstimmt wurde, die andre mit voller Seele genießen können.“ (13)

Die Neigung Reisers zur Idealisierung der Ereignisse und zur Literarisierung des Lebens wurde der entscheidende Grundzug einer in den verschiedensten Variationen wiederkehrenden Verhaltensweise, die die Gestaltung seines Daseins im wesentlichen bestimmte. Als Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft, als Schüler, Lehrling und Student, muß er sich oft den Erfordernissen des täglichen Lebens fügen und sich

im Handeln und Verhalten den Gegebenheiten der empirischen Wirklichkeit anpassen. Mitunter ist es ihm vergönnt, in einem kleinen Kreis bedeutsame Aufgaben zu erfüllen und sich die Achtung der Mitmenschen zu erwerben. Ein solcher Zustand ist oft nur von kurzer Dauer; manchesmal wird er durch die Böswilligkeit anderer beendet, hauptsächlich jedoch sind es Reisers phantastische Vorstellungen, die Schuld an Konflikten und Enttäuschungen tragen. Er überschätzt bisweilen seine eigene Bedeutung, handelt nicht den tatsächlichen Umständen entsprechend, sondern spielt in Anlehnung an ein literarisches Vorbild eine ihm nicht zuge dachte Rolle. Mitunter beurteilt er Menschen und Situationen durch den Vergleich mit literarisch Vorgebildetem und erwartet einen ähnlichen Verlauf der Ereignisse, während die tatsächliche Entwicklung der Dinge sich jedoch gänzlich anders vollzieht; und zuweilen entwirft seine Phantasie von Menschen, die er nur dem Namen nach kennt, ein idealisiertes Bild, das der Wirklichkeit nicht entspricht. Das alles führt zu Enttäuschungen, nach denen Reiser ganz in die Welt der Literatur flieht oder mit Zügen der Dichtung eine zweite Wirklichkeit aufbaut, in der er allein Herr des Geschickes ist. Dieser Art des Daseins bleibt Reiser eine zeitlang verhaftet, bis ermutigende tatsächliche Ereignisse ihn zur optimistischen Rückkehr in die Gesellschaft veranlassen. Sein Verweilen in der Wirklichkeit ist jedoch selten von langer Dauer, sondern leitet fast regelmäßig mit dem erneuten Ausweichen in die Welt der Literatur und der Wiederaufnahme der Fiktionsspiele den nächsten Zyklus ein.

Die erste Phase einer intensiven Einwirkung der Literatur erlebte Anton Reiser vom neunten bis zum zwölften Lebensjahr. Nach der Geburt eines Bruders wurde er vollständig vernachlässigt, und während einer schmerzvollen Krankheit sprach man von ihm sogar schon wie von einem Toten. Diese Ereignisse trieben ihn „natürlicher Weise noch mehr aus der Welt“; sie „fesselten ihn immer mehr an das Lesen“, und „das Buch mußte ihm Freund, und Tröster, und alles seyn.“ (14) Zuerst las er die historischen Bücher der Bibel; er wurde so vertraut mit den Helden, daß er sich tagelang über ihren Tod betrüben konnte, und es war ihm oft zumute, als sei ein

guter Freund gestorben. Später las er im *Leben der Altväter*; sie waren für ihn „die würdigsten Muster zur Nachahmung“, und er wünschte nichts sehnlicher, als etwa dem heiligen Antonius ähnlich zu werden, „wie dieser Vater und Mutter zu verlassen und in eine Wüste zu fliehen.“ Seine Krankheit verhinderte zwar die Ausführung des Plans, seine körperlichen Schmerzen jedoch brachten ihn den „heiligen Altvätern“ schon sehr nahe, und er versuchte, durch selbstbeigebrachte Verletzungen ihnen noch ähnlicher zu werden.

In diesen Jahren lernte Anton auch die einende und heilende Kraft der Dichtung kennen. Mitunter fanden die Eltern nach langer Trennung in friedlichen Stunden wieder zueinander und sangen gemeinsam die geistlichen Lieder der Madame Guyon, zu deren deutschen Übersetzungen Antons Vater selbst Melodien mit einem „raschen, fröhlichen Gang“ komponiert hatte. Anton stimmte stets froh in diesen Gesang ein, zumal die Lieder ihm Symbol der so seltenen Harmonie im Elternhaus bedeuteten. Das „Seelenschmelzende“ dieser Gesänge, die „unnachahmliche Zärtlichkeit im Ausdruck“ und das „sanfte Helldunkel in der Darstellung“ hatten soviel Anziehendes für die „weiche Seele“ des Jungen, daß sie einen unauslöschlichen Eindruck auf ihn machten. In Stunden der Verlassenheit brachte ihm diese Dichtung Trost, und stand ihm etwas Trauriges oder Schmerzliches bevor, dann überließ er sich ganz ihrer „schwermutsvollen, thränenreichen Freude.“ Auch die religiös-metaphysische Haltung der Dichterin wollte Anton nachempfinden, und er übte sich in Meditationen, begann recht vertrauliche Unterhaltungen mit Gott zu führen und haderte sogar mit ihm, wenn seine kindlichen Wünsche nicht in Erfüllung gingen.

Aus dieser Zeit berichtet Moritz eine Episode, die—obwohl leicht ironisch erzählt—als vorausweisendes Beispiel der stets gültigen, mitunter offen erkennbaren, bisweilen nur angedeuteten Dreiteilung der Welt Reisners dienen mag. Das Ereignis läßt deutlich erkennen, daß die durch Schrifttum und Dichtung vermittelten Ideale—Gestalten, Ereignisse und Gesinnungen—keineswegs mit den Gegebenheiten der empirischen Wirklichkeit in einem unversöhnlichen Widerspruch

stehen; sie werden durch eine phantasievolle Synthese miteinander in Einklang gebracht und schließen sich zur zweiten Wirklichkeit Reisers zusammen. In einem Garten fand Anton einen Schiebkarren und wollte gerne damit spielen. Als er nach einer Entschuldigung für ein solches scheinbar sündhaftes Vergnügen suchte, erinnerte er sich der religiösen Schriften, in denen „von dem Jesulein... gesagt wurde, daß es allenthalben sey und man beständig, und an allen Orten mit ihm umgehen könne.“ Den kleinen Knaben, „das Geschöpf seiner Einbildungskraft“, fuhr er nun stundenlang herum, betrachtete es nicht mehr als Sünde, mit dem Schiebkarren zu spielen, sondern sah es sogar als eine Art von Gottesdienst an, der sein Verhalten rechtfertigte. (20)

Die ganz andere Welt der griechischen Götter und Helden erschloß sich dem jungen Reiser, als er von einem Gönner des Vaters die *Acerra philologica* und Fénelons *Telemach* zur Lektüre erhielt. Beide Bücher las er mit „größter Begierde und mit wahren Entzücken.“ Das in dem französischen Roman dargestellte vorbildliche Verhältnis zwischen Erzieher und Zögling machte einen tiefen Eindruck auf Anton, der selbst die vorsorgliche Führung durch den Vater oder die gütige Fürsorge eines väterlichen Freundes entbehren mußte. Da man Anton nie den Unterschied zwischen Wahrheit und Dichtung in der Literatur erklärt hatte, war er geneigt, alles, was er las, die heidnischen Göttergeschichten, das in den religiösen Schriften Dargestellte und die Erlebnisse Telemachs, für wahr zu halten. Mit lebhafter Phantasie versuchte er, „die verschiedenen Systeme“ und die unterschiedlichen fiktiven Welten „zusammen zu schmelzen“, und das führte zu der „sonderbarsten Ideenkombination, die wohl je in einem menschlichen Gehirn mag existirt haben.“ (22)

In seinem elften Lebensjahr empfand Anton zum ersten Mal das „unausprechliche Vergnügen verbotner Lektüre.“ Gegen das Gebot des Vaters, der ein ausgesprochener Feind aller Romane war, jedoch mit dem heimlichen Einverständnis der Mutter, las er Ziegler-Kliphausens *Asiatische Banise*, die Märchensammlung *Tausend und eine Nacht* und Schnabels *Insel Felsenburg*. Er verbrachte mit dieser Lektüre „einige

der süßesten Stunden in seinem Leben”, und Schnabels Roman machte einen nachhaltigen Eindruck auf ihn,

...denn nun gingen eine Zeitlang seine Ideen auf nichts geringers, als einmal eine große Rolle in der Welt zu spielen, und erst einen kleinen, denn immer größern Cirkel von Menschen um sich her zu ziehen, von welchen er der Mittelpunkt wäre: dieß erstreckte sich immer weiter, und seine ausschweifende Einbildungskraft ließ ihn endlich sogar Thiere, Pflanzen, und leblose Kreaturen, kurz alles, was ihn umgab, mit in die Sphäre seines Daseyns hineinziehen, und alles mußte sich um ihn, als den einzigen Mittelpunkt, umher bewegen, bis ihm schwindelte. (27)

Diese „Ideen“ wurden leitende Prinzipien im Dasein Reisers. Immer wieder strebte er danach, Mittelpunkt eines Kreises zu werden; war ihm das in der empirischen Wirklichkeit versagt, dann lebte er sich, von seiner Phantasie unterstützt, in die Rolle einer bedeutenden literarischen Figur ein; dieses in allen Variationen immer neue Spiel seiner Einbildungskraft verschaffte ihm wonnevolle Stunden und entschädigte ihn für die Leiden des Alltags.

Die zweite Phase einer äußerst intensiven Einwirkung der Literatur begann, als Reiser in der Sekunda am Unterricht im deutschen Deklamieren teilnehmen durfte. Die Übungen vor der Klasse gefielen Reiser vor allem deswegen, weil sie viel Ähnlichkeit mit dem Predigen hatten. Es war schon lange sein Wunsch gewesen, einmal als Prediger auf der Kanzel zu stehen, und als er nun vom Katheder aus vortrug, war es ihm ein leichtes, sich in die ersehnte Rolle hineinzuversetzen. Das Deklamieren dramatischer Szenen bot ihm außerdem stets neue Gelegenheit, sein leidenschaftliches, mitunter pathologisches Bedürfnis nach Fiktionsspielen zu befriedigen. Durch das phantasievolle Einleben in die verschiedensten ihm scheinbar angemessenen Rollen, durch die Identifikation mit Helden, denen er ähnlich zu sein glaubte, gelang es ihm

immer wieder, seine Persönlichkeit durch angeeignete Züge vorübergehend zu erweitern und das eigene Ich zu idealisieren. Er wünschte sich deswegen recht affektvolle Rollen, „wo er mit dem größten Pathos reden und sich in eine Reihe von Empfindungen versetzen könnte, die er so gerne hatte, und sie doch in seiner wirklichen Welt, wo alles so kahl und armselig zuring, nicht haben konnte.“ Seine Gefühle für Freundschaft und Dankbarkeit, für Großmut und Entschlossenheit schlummerten alle ungenutzt in ihm, und „durch seine äußere Lage schrumpfte sein Herz zusammen. — Was Wunder, daß es sich in einer idealischen Welt wieder zu erweitern, und seinen natürlichen Empfindungen nachzuhängen suchte!“

In dem Schauspiel schien er sich gleichsam wieder zu finden, nachdem er sich in seiner wirklichen Welt beinahe verloren hatte... Wenn er die Szenen eines Drama, das er entweder gelesen, oder sich selbst in Gedanken entworfen hatte, durchging, so war er das alles nach einander wirklich, was er vorstellte, er war bald großmüthig, bald dankbar, bald gekränkt und duldend, bald heftig und jedem Angriff muthig entgegenkämpfend. (158-9)

Angeregt durch die Welt des Dramas schaffte Reisers Phantasie ihm hoffnungsfrohe Bilder von der Zukunft. Auf einer sommerlichen Wanderung entwarf er Heldengedichte, Trauerspiele und Romane. Unterwegs war seine Einbildungskraft immer „am geschäftigsten“, und „er fühlte sich aus dem umschränkten Cirkel seines Daseins in die große weite Welt versetzt, wo alle wunderbaren Ereignisse, die er je in Romanen gelesen hatte, möglich waren.“ (161)

Antons Erwartungen wurden aber wiederum nicht erfüllt. Bittere Enttäuschungen veranlassten ihn zur Rückkehr in die Einsamkeit und in die Welt der Literatur. Mit einer „Art von Wut“ begann er nun zahllose Romane und Komödien zu lesen, und das Lesen wurde ihm so zum Bedürfnis, „wie es den Morgenländern das Opium seyn mag, wodurch sie ihre Sinne in eine angenehme Betäubung bringen.“ Das nötige Geld für die Bücher sparte er sich sogar vom Munde ab, denn „das

Bedürfniß zu lesen ging bei ihm Essen und Trinken und Kleidung vor.“ Die Stunden der Lektüre waren die „glücklichsten, welche er gleichsam aus dem Gewirre der übrigen herausriß—seine Denkkraft war vollkommen wie berauscht—er vergaß sich und die Welt.“ In der „dramatischen Welt lebte und webte er—da vergoß er oft Thränen... und ließ sich wechselweise bald in heftige, tobende Leidenschaft des Zorns, der Wuth und der Rache, und bald wieder in die sanften Empfindungen des großmüthigen Verzeihens, des obsiegenden Wohlwollens, und des überströmenden Mitleids versetzen.“ (176)

Reisers intensives Einleben in die Welt der Tragödien, seine Identifikation mit den unglücklichen Helden der Trauerspiele förderten die tragische Stimmung seiner Seele und nährten bisweilen eine Sehnsucht nach dem Tode, die durch die enttäuschenden und verletzenden Ereignisse der Wirklichkeit in ihm erweckt worden war. Schon als Kind hatte sich bei ihm eine Spielart des Todestriebes, der Drang nach Zerstörung, gezeigt. Wenn die Helden der Dichtung eines gewaltsamen Todes starben, dann schmerzte ihn das zwar, aber es schien ihm, als verlange das Schicksal dieses Sterben. Die fatalistische Interpretation beeinflusste seine kindlichen Spiele: „Ein Fleck von hochgewachsener Nesseln oder Disteln waren ihm so viele feindliche Köpfe, unter denen er manchmal grausam wüthete, und sie mit seinem Stabe einen nach dem andern herunter hieb.“ Mitunter ließ er in seinen Gedanken zwei Heere gegeneinander anrücken, stellte dann „eine Art von blinden Fatum“ vor und schlug mit geschlossenen Augen zu. Bisweilen glaubte er zu den Kämpfenden zu gehören und entdeckte sich selbst „mit einer sonderbaren wehmütigen und doch angenehmen Empfindung... unter den Gefallenen.“ (23) Zu diesem Spiel nahm er noch nach Jahren Zuflucht. In seiner Ohnmacht dem Schicksal gegenüber, das ihn zu zerbrechen drohte, schuf Reiser sich auf diese Art eine Welt, die er nach eigenem Gefallen zerstören konnte. In Zeiten tiefster Depression sehnte er den eigenen Tod herbei und dachte sogar daran, Selbstmord zu begehen; „oft stand er ... am Ufer der Leine, lehnte sich in die reißende Fluth hinüber, indes die wunderbare

Begier zu athmen mit der Verzweiflung kämpfte, und mit schrecklicher Gewalt seinen überhängenden Körper wieder zurückbog.“ (204) Der Wunsch nach dem Tod wurde auch unter dem Einfluß der englischen Grabgesänge wieder wach. Youngs *Nachtgedanken* waren höchst willkommene Lektüre zu einer Zeit, da äußere Umstände bedrückend waren und körperliche Schmerzen ihn entkräftigten. In diesem Werk fand er seine Vorstellungen von der Nichtigkeit des Lebens und der Eitelkeit aller menschlichen Dinge bestätigt. Das Bedürfnis aber, intensiv zu leben und eigene Welten um sich zu schaffen, war stärker in Anton als der Wunsch zu sterben. Schon als Kind hatte er eine starke Furcht vor dem Tode gehabt; der Gedanke an ein „gänzlich Aufhören von Denken und Empfinden, und eine Art von Vernichtung und Ermangelung seiner Selbst“ hatte ihn mit Entsetzen erfüllt. (31) Später, auf einer nächtlichen Wanderung, die ihn zufällig auf einen kleinen Kirchhof führte, bemächtigte sich seiner ein ähnliches Grauen vor dem Tod. Ganz im Gegensatz zu anderen Leidensgenossen—etwa Werther—hatte Reiser angesichts der Gräber keine erwartungsfrohe Vorstellung vom Jenseits, keine überzeugte Hoffnung auf ein ewiges Leben nach dem Tode. In der trüben Dämmerung war seine Sicht auf einen kleinen Fleck Erde begrenzt. Das Winzige der Erscheinung hatte eine sonderbare Wirkung auf ihn, „das Ende aller Dinge schien ihm in solch eine Spitze hinauszulaufen—der enge dumpfe Sarg war das letzte—hierhinter war nun nichts weiter—hier war die zugenaelte Bretterwand—die jedem Sterblichen den fernern Blick versagte.—“ Solche Vorstellungen machten den Gedanken des Todes „schrecklich“ und brachten „in seiner Seele eine fürchterliche Leere hervor.“ Aller Lebensüberdruß verschwand, und „er suchte in seiner Seele wieder eine gewisse Ideenfülle hervorzubringen, um sich gleichsam nur vor der gänzlichen Vernichtung zu retten.“ (328)

Zu dieser Zeit sah Reiser selbst ein, daß seine Sucht nach der Lektüre von Romanen und Dramen manche der mißlichen Umstände seines Lebens verursacht hatte. Nicht zuletzt von dieser Einsicht geleitet, befaßte er sich vorübergehend mit Gottscheds Philosophie und Wolffs Metaphysik. Er war erfreut

darüber, daß sich nun seine Denkkraft entwickelte; er phantasierte nicht mehr, sondern meditierte, und seine Gedanken beschäftigten sich „mit den erhabensten Gegenständen des Denkens.“ Widrige Ereignisse aber, darunter ein Zusammenreffen mit dem Vater, das mit der Verfluchung des Verhaltens seines scheinbar mißratenen Sohnes endet, veranlassten Reiser, die Wirklichkeit wieder zu fliehen und in die Welt der Literatur auszuweichen.

Wie so viele seiner Zeitgenossen entdeckte er durch die Vermittlung Wielands die Dramen Shakespeares. Begeistert von der neuen Welt, die sich ihm eröffnete, die so viel reicher schien als alles andere, was er bisher gelesen, gedacht und empfunden hatte, vertiefte er sich in *Macbeth*, *Hamlet* und *King Lear*, und „fühlte seinen Geist unwiderstehlich mit emporgerissen.“ Im Shakespeare „lebte, dachte und träumte er nun.“ Das mächtige Erlebnis dieser Dichtung überwältigte Reiser; er konnte den Reichtum an Gedanken und Gefühlen nicht alleine tragen, sondern mußte ihn mit einem anderen Menschen, dem Freund und Namensvetter Philipp Reiser, teilen. Beide widmeten ganze Nächte der Lektüre der Dramen, und diese Shakespearenächte gehörten später zu Reisers angenehmsten Erinnerungen. Er glaubte, durch eine Welt allgemein menschlicher Leidenschaften hindurchgeführt zu werden, erkannte, daß sich der enge Kreis seines idealischen Daseins erweiterte, und kam sich nicht mehr unbedeutend oder verloren vor, sondern teilte universale Gefühle und die „Empfindungen Tausender“ beim Lesen der Dramen. Durch die Monologe Hamlets wurde sein Blick „auf das Ganze des menschlichen Lebens“ gerichtet, und „er dachte sich nicht mehr allein, wenn er sich gequält, gedrückt, und eingeengt fühlte; er fing an, dieß als das allgemeine Loos der Menschheit zu betrachten.“ (235)

Der Sommer des Jahres 1775 wurde ein recht poetischer Sommer für Reiser. Dichtung und Natur hatten „eine wunderbare Wirkung auf seine Seele“, und „alles erschien ihm in einem romantischen bezaubernden Lichte.“ Seine Phantasie wurde fast täglich „mit neuen Bildern aus der wirklichen sowohl als aus der idealischen Welt genährt.“ (256) In diesem

Jahr lernte Reiser Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werthers* kennen, und das Buch wurde seine liebste Lektüre, denn er fühlte sich von Goethes einleitenden Worten persönlich angesprochen. Wie andere junge Menschen der Zeit war auch Reiser ein Leser, der auswählte, was seiner Einstellung zusagte oder seine Haltung unterstützte, der überging, was ihm selbst nichts bedeutete. Für Werthers Liebe zu Lotte hatte er kein Verständnis, denn er glaubte hinter den von edlen Frauen geliebten Helden der Dramen und Romane soweit zurückzustehen, daß er niemals die Liebe einer Frau verdienen würde. Es war ihm unmöglich, sich mit einem Liebenden zu identifizieren, und Liebesgeschichten fand er deshalb höchst langweilig. Die intimen Bekenntnisse eines Einsamen aber waren Anton Reiser wie aus der eigenen Seele gesprochen. Die Freude an den Schönheiten der Natur und die zeitweilige Sehnsucht nach einem Dasein in idyllischen und patriarchalischen Verhältnissen teilte er. Den Konflikt der Leidenschaft mit der Ordnung der Gesellschaft hatte er selbst erfahren, und das Bedürfnis nach der Fülle der Empfindungen war auch ihm nicht fremd. Werthers Betrachtungen über Mensch und Gesellschaft und seine Meditationen über Wesen, Wert und Sinn des Daseins entsprachen den eigenen Gedanken Reisers. Wie Werther schwankte er mitunter zwischen der Sehnsucht nach unendlicher Ausbreitung und dem Bedürfnis nach Einschränkung. Die wiederholte Lektüre des Romans beeinflusste das Denken und den Ausdruck Reisers merklich; die Gedanken und ihre dichterischen Formulierungen wurden ihm so geläufig, daß er sie oft für seine eigenen hielt und in späteren Schriften mit „Reminiscenzen aus dem Werther zu kämpfen hatte.“ Goethes Roman vermittelte Reiser ähnlich tröstende Einsichten, wie Shakespeares Werke das getan hatten. Durch die Lektüre fühlte er sich „über alle seine Verhältnisse erhaben; das verstärkte Gefühl seines isolierten Daseyns, indem er sich als ein Wesen dachte, worin Himmel und Erde sich wie in einem Spiegel darstellt, ließ ihn, stolz auf seine Menschheit, nicht mehr ein unbedeutendes weggeworfenes Wesen seyn, das er sich in den Augen anderer Menschen schien.“ (260)

Der nun folgende Winter war eine der glücklichsten Zeiten in Reisers jungem Dasein. Es gelang ihm, Literatur und empirische Wirklichkeit miteinander zu verweben, sich eine zweite Wirklichkeit zu schaffen, in der ihm lang ersehnter äußerer Erfolg beschert wurde, in der aber auch die inneren Konflikte, die ihm zur idealen Fülle des Lebens notwendig schienen, nicht fehlten. Auf Spaziergängen durch die Natur las er seine Lieblingsgedichte, philosophierte und meditierte über die großen Begriffe von Welt, Gott, Leben und Dasein. Er schaffte kleine Werke der Dichtkunst, die ihm die Anerkennung anderer einbrachten, und führte sokratische Gespräche mit gleichgesinnten Menschen. Er durchlebte die ganze Skala der Empfindungen von tiefer Sehnsucht nach dem Erfassen des Unendlichen bis zur ruhigen Zufriedenheit innerhalb eines kleinen engbegrenzten Kreises. In Stunden seelischer Erschütterung schrieb er das Gedicht *Der Gottesleugner* (Thema und Titel erinnern an ein Gedicht Hagedorns) und war wenig später „glücklich und vergnügt“, als er in der bescheidenen Stube eines Handwerkers saß und mit Freunden im *Tom Jones* las. Trotz der zeitweilig zuversichtlichen Lebensanschauung und der glücklichen Verhältnisse aber fand Reiser „mehr Süßigkeit darin, sich unter die Zahl der Traurigen als unter die Zahl der Fröhlichen zu denken“, und er verfiel immer wieder, wie in der Kindheit, einer Stimmung voll „joy of grief“. Im Fühjahr fingen seine Gedanken allmählich wieder an, „ins Weite zu gehn“, und er träumte sich „in eine romanhafte Zukunft hinein.“ In ihm erwachte auf einmal eine „sonderbare Begierde zu Reisen“; er entschloß sich, Hannover auf einige Zeit zu verlassen, und machte, offensichtlich in Erinnerung an die Werke Sternes und Schummels, die er vor einiger Zeit gelesen hatte, seine erste „romanhafte Reise“, auf der auch er, wie seine literarischen Vorbilder, ein *Journal* führte.

Als Reiser nach Hannover zurückkehrte, erhielt sein leidenschaftliches Bedürfnis, dramatische Rollen zu spielen, neue Nahrung. Eine bekannte Schauspielertruppe trat in der Stadt auf, und das Theater wurde wieder eine der „herrschenden Vorstellungen in seiner Einbildungskraft.“ Er sah Klingers

Zwillinge und identifizierte sich mit dem unglücklichen Guelfo. Von den Dramen des Sturm und Drang angeregt, wollte er selbst Theaterstücke verfassen und durchdachte und durchlebte „die gräßlichen und fürchterlichen Szenen“ seiner noch ungeschriebenen Trauerspiele. Schon immer hatte Reiser Ruhm und Anerkennung begehrt, glaubte, daß nirgends so sehr als auf der Bühne unmittelbarer Beifall zu erwarten sei, und beschloß, Schauspieler zu werden. Er versuchte immer wieder, zu seiner großen Enttäuschung jedoch vergebens, von einer der wandernden Theatertruppen aufgenommen zu werden. Reisers Drang nach dem Theater war allerdings, so stellt der Erzähler wiederholt und nachdrücklich fest, „kein ächter Beruf“ und „kein reiner Darstellungstrieb“, also keine wahre Theaterleidenschaft. Um seiner selbst willen wollte Reiser „die Lebensszenen spielen—sie zogen ihn nur an, weil er sich selbst darin gefiel, nicht weil an ihrer treuen Darstellung ihm alles lag“, und es war Selbsttäuschung, daß er dieses Bedürfnis für „ächten Kunsttrieb“ hielt. (368)

Der sehnliche Wunsch Reisers, Dichter zu werden, entsprang dem gleichen Bedürfnis nach Selbstausdruck; seine poetischen Versuche bezeugten spielerischen Dilettantismus und bewiesen kein echtes Dichtertum. Das geistige Verfahren Reisers bei der Schöpfung eines Werkes der Dichtkunst war dem der Schaffung seiner zweiten Wirklichkeit vergleichbar. Zuerst entstand „eine wehmüthige Empfindung in seiner Seele, er dachte sich ein Etwas, worin er sich selbst verlor, wogegen alles, was er je gehört, gelesen oder gedacht hatte, sich verlor, und dessen Daseyn, wenn es nun wirklich von ihm dargestellt wäre, ein bisher noch ungefühltes, unnennbares Vergnügen verursachen würde.“ Das Abstrakte und Subjektive seiner Vorstellungen aber konnte Reiser nur selten in Worte fassen; es fehlte ihm das feine Vorgefühl des Dichters für die passende künstlerische Form des Auszusagenden, und er hatte nicht die Fähigkeit, das Empfundene verständlich und im einzelnen konkret zu formulieren. Es ist, so stellt Moritz in einer über den Rahmen des Romans hinausgehenden, allgemeingültigen Reflexion fest, „ein untrügliches Zeichen, daß einer keinen Beruf zum Dichter habe, den bloß eine Empfindung im All-

gemeinen zum Dichten veranlaßt." Wer nicht zugleich die ästhetischen Züge vorgebildet sieht, hat kein „Dichtungsvermögen.“ (422)

Die Geschichte Anton Reisers endet mit einem erneuten Versuch des Helden, sich einer Schauspielertruppe anzuschließen. Auch dieser Versuch scheiterte; nach langem Suchen traf er mit den Schauspielern gerade an dem Tag zusammen, an dem ihr Direktor mit Geld und Theatergarderobe davongelaufen war. Die Truppe, deren Mitglied Reiser zu werden hoffte, war „nun eine zerstreute Herde.“ (443) Es bleibt dem schöpferischen Leser überlassen, sich das fernere Schicksal des hirtlosen Jünglings auszumalen, das Gegebene vielleicht in Erinnerung an andere Romane oder Biographien, aus Ereignissen der eigenen Erfahrung oder vielleicht sogar in Anlehnung an die psychologischen Schriften des Verfassers phantasievoll zu ergänzen. Der Leser könnte sich aber auch mit dem offenen Ende der Darstellung zufrieden geben und diesen psychologischen Roman als die Geschichte eines eigentlich repräsentativen Jugendlichen der Zeit betrachten, dessen vermutlich weniger problematisches und in weit ruhigeren Bahnen verlaufendes Mannesalter unter Umständen nicht wirkungsvoll dargestellt werden könnte und enttäuschen würde.

Die Neigung des Helden, die Dichtung oder bestimmte Züge der Literatur zu einem wesentlichen Bestandteil seines Lebens zu machen, wird auch in diesem Roman nicht als die Eigenheit eines einzelnen überspannten jungen Menschen dargestellt, sondern als ein zeitgenössisches Phänomen, das die Daseinsform einer ganzen Generation bestimmte, erkannt und in wiederholter Spiegelung nachgezeichnet. Philipp Reiser, der verständnisvolle und gleichgesinnte Freund, mit dem Anton glückliche Stunden verlebte, war auch—und hier wird das soziologische Interesse des Erzählers wach—„durch die Umstände, worin ihn das Schicksal versetzt hatte, unterdrückt worden.“ Für die Schaffung seiner zweiten Wirklichkeit entlehnte er Ritterbüchern und Liebesromanen bestimmte Einzelzüge; er hatte „den Kopf beständig voll romanhafter Ideen, und war fast immer in irgendein Frauenzimmer sterblich verliebt.“ Sprach er von seinen wirklichen oder

imaginären Erlebnissen, dann schien es so, „als hörte man einen Liebhaber aus den Ritterzeiten.“ Philipp Reiser war ein guter Mensch, dessen natürliche Veranlagungen durch die Lektüre der Romane gefördert wurden. Seine Treue in der Freundschaft, sein Bedürfnis, Notleidenden zu helfen, und seine opferbereite Gastlichkeit „gründete sich zum Theil auf die romanhaften Begriffe, womit seine Phantasie genährt war.“ Dieser Wesenszug, das glaubt Moritz ausdrücklich feststellen zu müssen, ist fraglos eine positive Eigenart, „denn nur auf dem Boden eines guten Herzens können dergleichen Auswüchse von romanhaften Tugenden emporkeimen und Wurzel fassen.“ Das Unvermögen, literarische oder ideale Werte auf das eigene Leben zu übertragen, ist dagegen ein negativer Charakterzug: „In einer eigennützigen Seele und zusammengeschrumpften Herzen wird die häufigste Romanenlektüre nie dergleichen Wirkungen hervorbringen.“ (151)

Eine dritte, in der Wirklichkeit nicht unbedeutende Figur lebte mitunter „auch ganz in der Phantasiewelt.“ Es ist der spätere Schauspieler und Dramatiker August Wilhelm Iffland, mit dem Anton Reiser das Gymnasium besuchte. Er hatte sich, offensichtlich in Anlehnung an den Roman des Oliver Goldsmith, *The Vicar of Wakefield*, „ein sehr reizendes Bild von der angenehmen Lage eines Landpredigers entworfen.“ Unter diesem Einfluß plante er, Theologie zu studieren. Fast ständig unterhielt er Reiser „mit der Schilderung jener stillen, häußlichen Glückseligkeit, die er dann im Schooß einer kleinen Gemeinde, die ihn liebte, in seinem Dörfchen genießen würde.“ Reiser, der solche Spiele der Phantasie aus eigener Erfahrung kannte, war bei der Bewertung ihrer Ausführbarkeit erstaunlich objektiv, wenn es sich um die Projekte anderer handelte. Er warnte Iffland, daß es besser sei, den Entschluß nicht auszuführen. Als Prediger werde er vermutlich nur ein großer Heuchler werden und mit „der größten Hitze des Affekts, und mit aller Stärke der Deklamation doch immer nur eine Rolle spielen.“ (305) Iffland ist bekanntlich nicht Prediger geworden; das Idyll hat sich jedoch in seiner Gedankenwelt erhalten, und es erscheint Moritz bemerkenswert, daß die „Ideen von häuslicher stiller Glückseligkeit“ in einigen Dramen

Ifflands dichterischen Ausdruck gefunden haben.

Auf seinen Wanderungen traf Reiser noch manchen anderen Schwärmer, zuletzt den Studenten Neries, mit dem er nach bewährtem Vorbild vorübergehend eine „Freundschaft von der empfindsamen Art“ anknüpfte. In den Seelen all dieser Jünglinge, wie in tausend anderen Seelen, kämpften „die Wahrheit mit dem Blendwerk, der Traum mit der Wirklichkeit“, und es blieb oft lange unentschieden, „welches von beiden obsiegen würde.“ (340)

Karl Philipp Moritz hatte in seinem eigenen Leben den unvermeidlichen Einfluß der Literatur erlebt; er erwartete, daß auch sein Roman auf die Leser wirken würde und versuchte, die unausbleibliche Einwirkung zu lenken. Eins seiner „Bestreben“ war, „die Aufmerksamkeit des Menschen... auf den Menschen selbst zu heften, und ihm sein individuelles Daseyn wichtiger zu machen.“ (3) Das Echo der stoischen Forderung „Erkenne dich selbst“, des *Gnothi Sauton*, das Moritz zum Haupttitel seiner psychologischen Zeitschrift gewählt hatte, klingt in seiner Aussage deutlich mit. Die Formulierung erinnert dazu an eine Forderung Alexander Popes, dessen *Allgemeines Gebet* Reiser gelesen hatte. In seinem *Essay on Man*, das auch auf dem Kontinent bekannt war, heißt es: „Know then thyself, presume not God to scan; / The proper study of Mankind is Man.“³

Die an der Psychologie interessierten Zeitgenossen waren der Überzeugung, daß die besten Werke der Dichtkunst und wirklichkeitsnahe Lebensbeschreibungen dem umfassenden Ziel der gründlichen Selbstkenntnis und des Wissens um Allgemein-Menschliches äußerst dienlich sein könnten. So versuchte Herder, den Moritz als Mitarbeiter an seinem *Magazin* zu gewinnen hoffte, in seiner Schrift *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* nachzuweisen, daß getreue Autobiographien, die gewissenhaften Aufzeichnungen sorgfältig beobachtender Freunde und die „Weissagungen der Dichter“ wesentliche Beiträge zu einer wissenschaftlich solider als bisher fundierten Psychologie zu leisten imstande seien; denn „ein Charakter“, etwa von Shakespeare „geschaffen, geführt, gehalten“, ließ oft ein ganzes Menschenleben „in

seinen verborgnen Quellen" erkennen.⁴ Im Rahmen all dieser Bestrebungen um die Förderung einer Art Individualpsychologie bedeutet der Roman *Anton Reiser* offensichtlich einen vom Verfasser beabsichtigten Beitrag zur Ergänzung dieser Erkenntnisse.

Das Interesse des Verfassers gilt nicht ausschließlich den psychologischen Problemen eines einzelnen, sondern auch gesellschaftlichen Erscheinungen. Moritz betrachtet das Dilemma Reisers deshalb unter soziologischen Gesichtspunkten. Eine der Demütigungen, die sich in Reisers Gedächtnis als traumatische Erlebnisse eingegraben haben, erfährt er als Tutor eines jungen Adligen. Eine scheinbar plötzliche Verabschiedung durch das höfliche, aber unerwartete „ich habe die Ehre mich Ihnen zu empfehlen“ des Adligen erinnert Reiser an alle ähnlichen wirklichen und imaginären Demütigungen, die er hat hinnehmen müssen. „Er fühlte sich auf einige Augenblicke wie vernichtet, alle seine Seelenkräfte waren gelähmt.“ Diese Reaktion erscheint dem Erzähler weit mehr als persönliche Bitterkeit, und seine Interpretation der Empfindung weist auf ihre mögliche Allgemeingültigkeit hin: „Im Grunde war es das Gefühl, der durch bürgerliche Verhältnisse unterdrückten Menschheit, das sich seiner hiebei bemächtigte, und ihm das Leben verhaßt machte.“ (323)

Das Verhalten Reisers ist auch nicht nur eine individuelle Eigenheit, sondern ist charakteristisch für Jugendliche in gleichen Verhältnissen; die Mißverständnisse zwischen ihm und anderen Menschen, insbesondere seinen Lehrern, weisen gleichfalls über das begrenzte Persönlichkeitsbild hinaus. Es mögen diese universalen Züge gewesen sein, die den Pädagogen Moritz hoffen ließen, daß seine Darstellung „manche nicht ganz unnütze Winke für Lehrer und Erzieher“ enthalte, „woher sie Veranlassung nehmen könnten, in der Behandlung mancher ihrer Zöglinge behutsamer, und in ihrem Urtheil über dieselben gerechter und billiger zu seyn.“ (207) In dieser Erwartung fügte der Erzähler bisweilen theoretische Bemerkungen ein, die sich mit erzieherischen Fragen und Problemen der Jugendlichen befassen. Die Technik des direkten Reflektierens mag dem heutigen Leser kunstlos vorkommen.

Im achtzehnten Jahrhundert jedoch—so wird man sich erinnern—wurden solche Betrachtungen von Kritikern und Lesern nicht nur widerspruchlos hingenommen, sondern sogar erwartet und begrüßt.

Anton Reiser, dem das Bild des „homerischen Wanderers“ immer wieder „vor der Seele schwebte“, war wie Werther ein Wallfahrer und Wanderer. Sein sinnbildlich deutbarer Name wird die Zeitgenossen an den *Traveller* Goldsmiths erinnert haben. Die stets wache Sehnsucht nach dem Fernen, nach neuen Welten und anderen Wirklichkeiten war schon das leitende Thema der englischen Dichtung gewesen. In der Erinnerung an das idyllische Leben eines Freundes beschreibt der Erzähler in Goldsmiths Gedicht das zufriedene Dasein des Zurückgebliebenen und beklagt sein eigenes, weniger glückliches Geschick:

But me, not destin'd such delights to share,
My prime of life in wand'ring spent and care:
Impell'd, with steps unceasing, to pursue
Some fleeting good, that mocks me with the view;
That, like the circle bounding earth and skies,
Allures from far, yet, as I follow, flies;
My fortune leads to traverse realms alone,
And find no spot of all the world my own.⁵

Diese Zeilen werden für den Eingeweihten bei der Lektüre des *Anton Reiser* mitgeklungen haben. Reiser, den Werthers Gedanken „über die Begier im Menschen, sich auszubreiten, neue Entdeckungen zu machen, herumzuschweifen“ beeindruckten, der das „Sehnen... nach Veränderung des Zustandes“ verstand, ist auch auf einer „Pilgrimschaft durchs Leben“; er hat eine sonderbare Begierde zu reisen und macht sich, ähnlich wie der englische Reiser, „wunderbare Vorstellungen“ von fremden Gegenständen und Orten.

Die Reiche, die Reiser durchwanderte, und „the fleeting good“, das ihn sooft in die Ferne lockte, lagen zum größten Teil in der imaginären Welt der Dichtung. Die für den Roman getroffene Auswahl der einflußreichen Werke abendländischer

Literatur, die auf Reiser wirkten, ist keineswegs eine durch den Zufall geleitete Zusammenstellung, sondern läßt eine bedeutungsvolle Ordnung erkennen. Am Anfang stehen die Schriftzeichen der Sprache; Anton lernte das Buchstabieren und war fasziniert von der Entdeckung, „daß wirklich vernünftige Ideen durch die zusammengesetzten Buchstaben ausgedrückt“ werden können. Es folgt das christliche Schrifttum, Bibel und Heiligenlegenden, theologische Hilfsmittel und die mystische Literatur einer exzentrischen Richtung des Christentums. Das weltliche Schrifttum ist vor allem durch die klassischen Epen und ihre Bearbeitungen vertreten. Der Lektüre dieser Dichtung, die sporadisch fortgesetzt wird, gesellt sich das Interesse an den literarischen Werken der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts zu, den Romanen und klassizistischen Dramen, den philosophischen Schriften, der Lehrdichtung und den Zeitschriften der Aufklärung. Zuletzt wird der Enthusiasmus erweckt für die neuesten Strömungen der Literatur. Die begeisterte, von so vielen geförderte Wiedereinführung Shakespeares, der oft ekstatische Beifall für die genialen Dramen des Sturm und Drang und die intensive Vertiefung einer ganzen Generation in Welt und Leiden des jungen Werthers, das alles sind Zeiterscheinungen, deren dichterische Wiedergabe weit über den Rahmen einer Autobiographie hinausgeht. Durch die relativ wirklichkeitsnahe, mitunter freilich stilisierte Darstellung dieser symptomatischen und zeitbedingten Phänomene leistet auch Moritz einen mehr oder weniger beabsichtigten Beitrag zur Wirkungsgeschichte der Dichtung und erweitert das aus anderen vergleichbaren Werken gewonnene Bild des engen Verhältnisses zwischen Literatur und Leben.

Johann Wolfgang Goethe,
Wilhelm Meisters Lehrjahre

Anton Reiser hatte zuweilen den Wunsch gehegt, den Verfasser der *Leiden des jungen Werthers* kennenzulernen, vielleicht sogar einmal Bedienter bei ihm zu werden. Der Wunsch des Romanhelden ging zwar nicht in Erfüllung; Karl Philipp Moritz jedoch lernte Goethe persönlich kennen. Im Spätherbst des Jahres 1786 weilten beide in Italien; sie gehörten dem Kreis deutscher Schriftsteller und Künstler an, die im Winter 1786/1787 in Rom freundschaftliche Beziehungen zueinander unterhielten. Am Krankenlager Moritz' hat Goethe mit diesem „edlen Menschen“—wie er ihn einmal nannte—manch vertrauliches Gespräch geführt und war von seinem Roman so beeindruckt, daß er ihn Charlotte von Stein zur Lektüre empfahl: „Ließ doch Anton Reiser ein psychologischer Roman von Moritz, das Buch ist mir in vielem Sinne werth.“¹ Die positive Spiegelung seines ersten und viel umstrittenen Romans im Werk eines andern, das einführende Verständnis für den tieferen Sinn und die umfassende Bedeutung des *Werthers* sowie die unverhohlene Verehrung für seinen Verfasser, das alles mag Goethe erfreut haben. Eigenartig wird er von der ihm schon lange vertrauten Thematik berührt worden sein. Bereits in einer frühen Epoche (1775-1780) hatte er selbst geplant, „das ganze Theaterwesen in einem Roman... vorzutragen.“² Goethe hatte das lebhafte Interesse junger Menschen an der Entwicklung des Theaters in Deutschland geteilt; das Bedürfnis manch eines Jugendlichen, hervorragen-

de Rollen zu spielen, und die Neigung, sich mit den Helden der Dramen zu identifizieren, kannte er aus eigener Erfahrung; die dilettantischen Versuche auch der Nichtberufenen auf der Bühne hatte er selbst beobachtet; und an den Kontroversen um Shakespeare hatte er sich 1771 in seinem Sendschreiben *Zum Schakespears Tag*, einer begeisterten Verteidigung des englischen Dramatikers, beteiligt. Als Kritiker und Theoretiker hatte er die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Leben wiederholt nachgewiesen und das Phänomen der mitunter intensiven Einwirkung des Schrifttums auf die Leser unter verschiedenen Gesichtspunkten dargestellt.

Goethes zweiter Roman, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796), erfaßt belangreiche Einzelzüge dieses Problemkomplexes und enthält die in den siebziger Jahren geplante Darstellung des Theaterwesens; es ist die Geschichte eines jungen Mannes, der, wie Werther und Reiser, einem intensiven Einfluß der Literatur ausgesetzt war. In der ersten Fassung des Romans, die Goethe nicht zur Veröffentlichung bestimmt hatte, in *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*, wird die Kindheit und frühe Jugend Meisters aus einer anderen Perspektive als in der endgültigen Fassung gesehen. In den *Lehrjahren* beginnt ein Erzähler in der Er-Form die Darstellung in der Mitte des Geschehens und läßt die Ereignisse früherer Jahre von einem subjektiven Standpunkt aus in einer Ich-erzählung des Helden, der auf seine eigene Kindheit zurückblickt, berichten. In der *Theatralischen Sendung* hingegen beginnt ein relativ objektiver Er-Erzähler, der offensichtlich mit Goethe identisch ist, seine Darstellung mit den frühen Erlebnissen Wilhelms. Dieser Erzähler interpretiert das Verhalten des Helden, deutet seine Neigungen, kommentiert seine Gedanken und analysiert mit psychologischer Einsicht das Seelenleben des Jünglings. Vielfältiger und weit aufschlußreicher als in den *Lehrjahren* sind die Aussagen des Erzählers über das Verhältnis seines Helden zur Literatur und ihre Bedeutung für seine Entwicklung.

Schon früh zeigte Wilhelm ein lebhaftes Interesse an dramatischen Produktionen aller Art, an den vielen in schriftlicher Form erreichbaren Tragödien, Komödien und

Opern, am eigenen Puppentheater und an den Vorstellungen auf der Bühne. Die Neigung zum Schauspiel und den Wunsch, in der Welt des Theaters tätig zu sein, führte Goethe, wie das Moritz getan hatte, zum Teil auf die soziologischen Verhältnisse des Helden zurück, der im wirklichen Leben „in eine Stadt gesperrt“ war, der „in's bürgerliche Leben gefangen, im Häuslichen gedrückt, ohne Aussicht auf Natur, ohne Freiheit des Herzens“ aufwuchs. Andererseits sieht der Erzähler in dem Drang zum Theater aber auch das psychologische Bedürfnis nach Selbstentfaltung und Erweiterung eines begrenzten Lebens- und Wirkungskreises. Wo sollte auch der Held, so fragt Goethe, „mit der Fülle von Liebe, von Freundschaft, von Ahndung großer Thaten... hin?“ Die Bühne mußte „ein Heilort für ihn werden“; da konnte er „wie in einer Nuß die Welt; wie in einem Spiegel seine Empfindungen und künftige Thaten, die Gestalten seiner Freunde und Brüder der Helden... bequem anstaunen.“³ Wie Reiser, so identifizierte auch Meister sich zuweilen mit den bedeutendsten Figuren der Dramen. Schon als Junge pflegte er sich „an den Platz der Haupthelden zu setzen“, und konnte sich dank einer „sehr lebhaften Vorstellungskraft... in allen Rollen denken.“ Wenn er im gesellschaftlichen Kreise gebeten wurde, Monologe vorzutragen oder dramatische Rollen zu lesen, dann wählte er mit Vorliebe „die heftigsten, höchstzärtlichen, oder wüthenden Szenen aus“, deklamierte sie in malerischer Stellung und begleitete seinen Vortrag mit theatralischen Gebärden. In müßigen Stunden hatte er „das Erstechen, Todt-niederfallen und verzweiflungsvolle Hinstürzen eifrigst geübt“; es blieb allerdings bei dem leidenschaftlichen Spielen der Rollen nicht aus, daß er „die Zuschauer mehr ängstigte, und in Verlegenheit setzte als vergnügte.“ (29)

Nicht immer aber genügte Meister das bloße und genaue Nachvollziehen der Rolle eines Dramas. Schon beim Spiel mit den Marionetten war er mitunter von dem Text der Theaterstücke abgewichen und hatte versucht, die vom Dichter gestaltete Welt umzubilden: „Seine Einbildungskraft und seine Lebhaftigkeit brüteten über der kleinen Welt die so, gar bald eine andere Gestalt“ gewann. (16) Solchen Versuchen folgte

die erfindungsreiche Dramatisierung dichterischer Motive und Stoffe alter Heldengeschichten und Romane, von denen auch Meister sehr viele mit Eifer und Aufmerksamkeit gelesen hatte. Und später, so berichtet Wilhelm in einem Gespräch mit dem jungen Kaufmann Werner, schuf er seine eigenen dichterischen Welten, in die er sich selbst in einer Art Fiktionsspiel als Held hineindachte. „Ich fieng nun an... mir Märchen über mich selbst zu erzählen, und nun ging es damit in's weite Land. Es hinderte mich nichts, so schön, so gut, so großmüthig, so leidenschaftlich, so elend, so rasend zu seyn als ich wollte.“ (79)

Diese Formulierungen und die entsprechende geistige Haltung erinnern an das Verhalten Anton Reisers und sein Bedürfnis, sich eine zweite Wirklichkeit zu schaffen. Reiser war mitunter geneigt, die Grenzen zwischen der Welt seiner eigenen Phantasie und der empirischen Wirklichkeit zu übersehen. Wilhelm hingegen war sich bewußt, daß die Übertragung offensichtlich fiktiver Züge der dichterischen Welten auf sein eigenes Leben zu einem Verhalten führen würde, das oft wenig Verbindung mit den Tatsächlichkeiten des Daseins hatte und von der Umwelt mißverstanden werden könnte. Die von ihm aufgebaute zweite Wirklichkeit war deshalb ein viel bescheideneres Gebilde als Reisers Welt. Das persönliche kleine Reich Wilhelms war der begrenzte Raum des eigenen Zimmers, das „seine erhöhte Einbildungskraft... stattlich ausstaffirt“ hatte. In einer erfindungsreich ergänzten Alltagskleidung, eine Schärpe um den Leib, einen Turban auf dem Kopf, einen Dolch im Gürtel und den Schlafrock nach türkischem Schnitt geändert, spielte er bisweilen die Rolle eines vornehmen Orientalen. Das Spiel hielt er jedoch so geheim wie möglich und gab für die notwendige Änderung des Schlafrockes die praktische Erklärung, daß die weiten Ärmel beim Schreiben störten.

Zur Lieblingslektüre Wilhelms gehörten dramatische Werke und erzählende Prosa; offensichtlich aber las er auch die zeitgenössischen Schriften bekannter Kritiker und Philosophen und suchte durch Lesen und Studieren zu entdecken, was etwa „zum Wesen des Schauspieles gehört.“ (73) Er hatte

bemerkt, daß man „oft unter den Kritikern gehandelt, ia wohl gestritten“ hat, „woher das Gefallen komme, daß der Mensch am Drama, besonders am Trauerspiele hat.“ (98) Während einer Krankheit beschäftigte er sich mit dieser Materie und schrieb „philosophische Gedanken“ nieder, die er später im geselligen Kreis vorlas. Formulierungen und sprachliche Wendungen, Ideen und Themen, so etwa Wilhelms Reflexionen über Natur und Wesen des Menschen, über das Verhältnis des einzelnen zum Drama und über Aufgabe oder Wirkung des Theaters, erinnern den Leser, der mit den kritischen Schriften und philosophischen Essays dieser Zeit vertraut ist, an die bedeutsamen Äußerungen bekannter Schriftsteller. Die Vermutung, es handle sich bei den „philosophischen Gedanken“ Wilhelms im wesentlichen um das Geistesgut zeitgenössischer Kritiker und Theoretiker, scheint berechtigt zu sein, denn Wilhelm neigte dazu, Gelesenes in sich aufzunehmen, es mehr oder weniger schöpferisch zu verarbeiten, das Erzeugnis als sein geistiges Eigentum zu betrachten und es später, ohne sich dieses Verfahrens der Aneignung ursprünglich fremder Ideen voll bewußt zu sein, als eigenes Gedankengut vorzutragen. Auf die Neigung des Helden, eindrucksvolle Formulierungen zu übernehmen, weist der Erzähler der *Theatralischen Sendung* hin. Als Knabe schon hatte Wilhelm „zu großen prächtigen Worten und Sprüchen eine außerordentliche Liebe, er schmückte seine Seele damit aus, wie mit einem köstlichen Kleide, und freute sich darüber, als wenn sie zu ihm selbst gehörten.“ (69) Ein ausgezeichnetes Gedächtnis erlaubte es Wilhelm, sich in Gesprächen immer wieder auf die Literatur zu beziehen und bedeutsame Stellen zu zitieren. Für jede Gelegenheit fand er „mehr oder weniger Verse eines Schauspielles, oder sonst eines Gedichtes in seinem Kopfe in Bereitschaft..., wie er denn auch oft mechanisch, durch eine bloße Wortreminiscenz einen Theil seines Vorrathes auszukramen bewegt ward.“ (88) Auf seiner ersten großen Reise durchstrich er Täler und Berge, „in der Empfindung des größten Vergnügens“; die Schönheiten der Natur bewundernd, rezitierte er oft „mit jugendlicher Fröhlichkeit... Stellen seiner ersten Dramen, Stellen anderer Dichter, besonders aus dem

Pastor fido, die an diesen einsamen Plätzen schaarenweise seinem Gedächtnis zufloßen." Er „belebte die Welt die vor ihm lag, mit allen Gestalten der Vergangenheit, und jeder Schritt in die Zukunft war ihm voll Ahndung wichtiger Handlungen und merkwürdiger Begebenheiten." (129) Wie Reiser, so formte auch Meister seine Erwartungen in Anlehnung an die Literatur.

In der von Goethe für die Veröffentlichung bestimmten Fassung des Romans fehlen einige der direkten Hinweise auf die Neigung des Helden zur Literarisierung seines Daseins. Das Fehlen der deutlichen Aussagen über die charakteristische Eigenart Wilhelms bedeutet jedoch keineswegs, daß dem Helden der *Lehrjahre* dieser bestimmte Persönlichkeitszug mangelt. Die Erklärung für die maßvollere Darstellung ist vielmehr in Goethes veränderter Erzählweise der späteren Jahre zu suchen, in „einem gewissen realistischen Tic", durch den er seine „Schriften den Menschen aus den Augen zu rücken behaglich" fand.⁴ Trotz des Fehlens allzu deutlicher Hinweise aber wird es dem schöpferischen Leser der *Lehrjahre* nicht schwerfallen, das wahre Verhältnis Meisters zum Theater und die Bedeutung der Literatur in seinem Leben zu verstehen sowie die vielfältige Einwirkung der kritischen und philosophischen Schriften auf den Jüngling zu entdecken. Der Erzähler fördert und vermittelt entsprechende Einsichten durch versteckte Anspielungen oder leicht verständliche Aussagen, die er, besser integriert als in der ersten Fassung, mit der Darstellung der Ereignisse verwebt; er läßt das Charakterbild des Helden durch treffende Bemerkungen anderer Romanfiguren ergänzen und durch Meister selbst, vorwiegend in seinen Gesprächen, vervollständigen. Der Rückblick auf die frühe Epoche seines Lebens, den Meister selbst in den *Lehrjahren* gibt, enthält—wenn auch in kürzerer Form—im wesentlichen dieselbe Vorgeschichte wie die *Theatralische Sendung*.

Die Gewohnheit, das durch Literatur und Schrifttum Vermittelte in sich aufzunehmen, es im Gedächtnis zu bewahren und fast stets den eigenen Zwecken angepaßt zu verwerten, sollte der Held der *Lehrjahre* lange beibehalten. In wiederholter

Spiegelung weist Goethe nach, daß vor allem ein Mangel an unmittelbarer Lebenserfahrung und das Fehlen scharfsichtiger Menschenkenntnis Meister oft zur kritiklosen Anerkennung fremden Geistesgutes und zur Übertragung idealer Werte auf das Dasein veranlassen. Jarno, ein zeitweiliger Gefährte Meisters, stellt einmal sehr treffend fest, daß Wilhelm durch seine „Unbekanntschaft mit der Welt“ manches Fehltrite fällt. (434) Die Schauspielerin Aurelia bewundert Wilhelms kritisches Verständnis für die künstlerische Darstellung der Menschen in den Dramen Shakespeares, bemerkt aber, daß Wilhelm verwandte Einsichten im wirklichen Leben fehlen und tadelt ihn deshalb: „Ich habe nicht leicht jemanden gesehen, der die Menschen, mit denen er lebt, so wenig kennt, so von Grund aus verkennt wie Sie.“ Sein Urteil über Umwelt und Mitmenschen scheint ihr bisweilen äußerst naiv: „Wenn Sie... mit Leuten umgehen, seh' ich in Ihnen gleichsam das erste, großgeborne Kind der Schöpfung, das mit sonderlicher Verwunderung und erbaulicher Gutmütigkeit Löwen und Affen, Schafe und Elefanten anstaunt und sie treuherzig als seinesgleichen anspricht, weil sie eben auch da sind und sich bewegen.“ (257) Wilhelm selbst weiß, daß es ihm an Lebenserfahrung fehlt; durch diese Erkenntnis aber wird er noch tiefer in sein Dilemma verstrickt. Aus einem Gefühl der Unsicherheit heraus legte er nämlich „auf die Erfahrungen anderer und auf die Resultate, die sie daraus mit Überzeugung ableiteten, einen übermäßigen Wert und kam dadurch nur immer mehr in die Irre.“ In einem bedeutsamen Zusammenhang und an zentraler Stelle gibt Goethe seinem Leser den Schlüssel zu Wilhelms Wesen:

Was ihm fehlte, glaubte er am ersten zu erwerben, wenn er alles Denkwürdige, was ihm in Büchern und im Gespräch vorkommen mochte, zu erhalten und zu sammeln unternähme. Er schrieb daher fremde und eigene Meinungen und Ideen, ja ganze Gespräche, die ihm interessant waren, auf und hielt leider auf diese Weise das Falsche so gut als das Wahre fest, blieb viel zu lange an einer Idee, ja man

möchte sagen an einer Sentenz hängen, und verließ dabei seine natürliche Denk- und Handlungsweise, indem er oft fremden Lichtern als Leitsternen folgte. (285)

Unter den ihm vertrauten Büchern hatten zwei einen besonders tiefen Eindruck auf Wilhelm gemacht, der *Pastor fido* von Giovanni Battista Guarini und *Das befreite Jerusalem* von Torquato Tasso. Zu seiner Lektüre gehörten ferner italienische Opern und *Die Deutsche Schaubühne*, eine vielbändige Sammlung europäischer Tragödien und Lustspiele, die Johann Christoph Gottsched herausgegeben hatte. Jeder Band dieser Sammlung enthält ein oft umfangreiches Vorwort, in dem der Herausgeber oder ein anderer bekannter Kritiker unter Berücksichtigung der klassizistischen Aufklärungsprinzipien zu aktuellen Problemen der Dramaturgie und Schauspielkunst Stellung nimmt. Diese theoretischen Abhandlungen werden—so darf der Leser gewiß vermuten—dem Romanhelden Wilhelm Meister nicht völlig unbekannt geblieben sein. Zu seiner Bibliothek gehörten noch andere Schriften, von denen er etliche auf seiner „Wanderung in die Welt mitnimmt“, denn gerade zu dieser Zeit „erneuerte sich seine Begierde nach Belehrung“, und er erinnerte sich all der Schriften, die er „in der völligen Überzeugung von der Notwendigkeit solcher Werke“ angeschafft, bisher aber nur bis zur Hälfte gelesen hatte. (35)

Die meisten Äußerungen Wilhelms, Briefe, Gespräche und Reflexionen, spiegeln seine Neigung zur Verwebung des eigenen und fremden Geistesgutes wider. Meister, wie Werther, übernimmt jedoch weder eine längere Textstelle unverändert, noch ein größeres Bruchstück der Dichtung *verbatim*, sondern paßt entlehnte Gedanken und eindrucksvolle Formulierungen so gut wie möglich dem Stil und Kontext der eigenen Aussage an. Goethe überläßt es dem schöpferischen Leser, auf das nachklingende Echo der Dichtung zu lauschen und, wie der Held des Romans, „durch eine bloße Wortreminiscenz“ sich des geistigen Vorrates des Jahrhunderts zu erinnern.

Das erste Liebesverhältnis Meisters und seine Idealisierung

stehen deutlich unter dem Einfluß literarischer Erfahrungen; „auf den Flügeln der Einbildungskraft hatte sich Wilhelms Begierde zu dem reizenden Mädchen erhoben.“ Die junge Schauspielerin Mariane war ihm zuerst— und Goethes Formulierung darf gewiß im doppelten Sinne, konkret und metaphorisch, verstanden werden—„in dem günstigen Lichte theatralischer Vorstellungen erschienen“, und „die reichen Freuden“ seiner Jugend wurden „von einer lebhaften Dichtung erhöht und erhalten.“ (14) In dieser Zeit schmückt sich der „unbefiederte Kaufmannssohn“, wie die alte Barbara, Vertraute und Dienerin Marianes, ihn nennt, manches Mal mit fremden Federn. Im sechzehnten Kapitel des ersten Buches fügte Goethe einen Brief Wilhelms ein, in dem der entlehnte Schmuck wahrnehmbare Gestalt annimmt. Eine vermutlich vorübergehende Trennung von Mariane regt Wilhelm zu schriftlichen Reflexionen an über ihr Liebesverhältnis, seine unmittelbaren Pläne und die fernere Zukunft am Theater. Die briefliche Behandlung dieser drei Themen läßt erkennen, daß auch Wilhelm in einer zweiten Wirklichkeit lebt. Das gegenwärtige Vorhaben, eine Reise im Dienste des väterlichen Geschäftshauses, wird noch am deutlichsten von tatsächlichen Gegebenheiten bestimmt. Das Mittelstück des Briefes spiegelt in Sprache und Ton die Sachlichkeit der Unternehmung wider, und in den nüchternen, schlichten Worten einer zweckgebundenen schmucklosen Berichtsprosa entwickelt Wilhelm seine praktischen Pläne. Wesentlich anders klingen die Erklärungen seiner Liebe zu Mariane und die optimistische Verkündigung des gemeinsamen zukünftigen Glücks. In der für ihn charakteristischen Verschmelzung der eigenen Aussage mit fremden sprachlichen Mitteln produziert Wilhelm ein merkwürdiges Gebilde, das dem zeitgenössischen Leser vermutlich ein verständnisvolles Lächeln abverlangt hat.⁵ In Erinnerung an mittelbare literarische Erfahrung glaubte Wilhelm in Mariane eine ideale Geliebte zu besitzen, so wie sie ihm aus Dramen und Dichtung bekannt ist. Überzeugt von der Vollkommenheit des Verhältnisses singt er das Lob der Geliebten und verherrlicht den zukünftigen Bund. In der sentimentalen Stimmung eines einsam Wachenden erinnert er

sich offensichtlich vieler „prächtiger Worte“ und „Sentenzen“, die ungehindert in die Feder fließen und im eigenartigen Gegensatz zu Wilhelms sachlichen Mitteilungen stehen. „Unter der lieben Hülle der Nacht“ schreibt er, der „glücklichste unter den Männern“, an die Geliebte. Ihm ist „wie einem Bräutigam, der ahnungsvoll... auf den festlichen Teppichen steht und während der heiligen Zeremonien sich gedankenvoll lüstern vor die geheimnisreichen Vorhänge versetzt, woher ihm die Lieblichkeit der Liebe entgegensäuselt.“ Mit „leisen Tönen der Treue“ hatte er nach Marianes „Verlangen einer ewigen Verbindung“ geforscht, und er legte es als Bescheidenheit aus, daß sie nie versuchte, „durch überflüssigen Sonnenschein einen Entschluß in dem Herzen ihres Liebhabers zur Reife zu bringen“, sondern lieber die „halbgeöffnete Brust [des]... Geliebten“ wieder „zuschließt.“ Gern bietet er ihr deshalb recht theatralisch seine Hand an: „Nimm sie hin, diese Hand! feierlich noch dies überflüssige Zeichen!“ Die Ironie, die Wilhelms Mißdeutung der Situation innewohnt,—der Leser weiß ja, daß Mariane nicht aus Bescheidenheit schwieg, sondern zwischen zwei Liebhabern schwankte—wird durch das Gekünstelte des Ausdrucks nur noch erhöht.

Beispiele dieser Art deuten auf die Abhängigkeit Meisters von der literarischen Sprache des achtzehnten Jahrhunderts hin. Die meisten der eingeflochtenen Metaphern und poetischen Figuren sowie die mitunter benutzten Hyperbeln klingen an die Dichtung des späten Barock an; feierliche Ausrufe und die emphatische Betonung der Liebe ähneln den Dialogen des klassizistischen Dramas, und das Schwärmen von einem idyllischen Dasein in bescheidenen Verhältnissen erinnert an die Ideale der Empfindsamkeit.

Einige der „Sentenzen“ hat Wilhelm offenbar dem an optimistischen Formulierungen reichen Schrifttum der Aufklärung entnommen und den eigenen Umständen angepaßt. Er glaubt an die Wahrheit der „schönen Formel“, nach der sich „der Segen des Himmels zu dem Segen der Erde“ gesellen wird; um ihr zukünftiges Wohlergehen ist ihm nicht bange, denn „was mit soviel Fröhlichkeit begonnen wird, muß ein glückliches Ende erreichen“; und zuversichtlich bittet er

Mariane, voll Vertrauen in die Zukunft zu schauen: „Sorge nicht! Das Schicksal sorgt für die Liebe, und umso gewisser, da Liebe genügsam ist.“

Im dritten Teil des Briefes entwirft Wilhelm seine Pläne für die fernere Zukunft. Er ist „von der Herrlichkeit des Theaters... eingenommen“ und möchte zusammen mit Mariane in der Welt des Theaters tätig sein. Die teilweise idealen Erwartungen und seine Absicht, weniger ideale Zustände zu verbessern, erinnern in Formulierung und Gehalt an die theoretischen Schriften der zeitgenössischen Kritiker und an ihre Bestrebungen, die Bühne zu reformieren, das Publikum in dieser moralischen Anstalt zu erziehen und den Stand des Schauspielers durch die planmäßige Ausbildung des einzelnen zu heben. Wilhelm ist begeistert von der Möglichkeit, „auf die rechte Art“ etwas für die Menschen tun zu können: „Mir glüht die ganze Seele bei dem Gedanken, endlich einmal aufzutreten und den Menschen in das Herz hineinzureden, was sie sich so lange zu hören sehnen.“ Im Gegensatz zu den „Elendesten“ unter den Schauspielern, die „sich einbilden, sie könnten uns ein großes, treffliches Wort ans Herz reden“, werden Mariane und er als „ein Paar gute Geister den Menschen erscheinen“; ihnen—so hofft Wilhelm—wird es gelingen, die Herzen der Zuschauer aufzuschließen, „ihre Gemüter zu berühren und ihnen himmlische Genüsse zu bereiten.“ Die damals entbrannte Kontroverse zwischen Bühne und Kirche war Wilhelm offenbar bekannt, und er stellte sich auf die Seite der Vermittler: „Das Theater hat oft einen Streit mit der Kanzel gehabt; sie sollten, dünkt mich, nicht miteinander hadern. Wie sehr wäre zu wünschen, daß an beiden Orten nur durch edle Menschen Gott und Natur verherrlicht würden!“ In der Hoffnung auf eine solche ideale Zukunft schließt Wilhelm den Brief; Mariane jedoch wird ihn nie erhalten. Die Aufgabe des eingeschobenen Briefes war es offensichtlich nicht, die Handlung weiterzuführen, sondern recht eigentlich Wilhelm sorgfältig zu charakterisieren.

Wilhelms Methode, dichterische Floskeln und literarische Formulierungen mit sachlicher Berichtsprosa, gelegentlich sogar mit umgangssprachlichen Wendungen zu verbinden,

führt zu Stilbrüchen, die einer scheinbar unfreiwilligen, von Goethe jedoch zweifellos beabsichtigten Komik nicht entbehren. Wo Wilhelm sich zum Beispiel einer bestimmten poetischen Metapher erinnert und sich einer älteren Verbform bedient, da konstruiert er, gewiß ungewollt, einen parodistisch klingenden Satz und zeichnet ein absurdes Bild: „Kein Schlaf kömmt in meine Augen, und wie eine ewige Morgenröte steigt Deine Liebe und Dein Glück vor mir auf und ab.“ Und wenn er inmitten eines rhetorischen Ergusses schreibt, „die Augen sind mir zwei-, dreimal zugefallen“, dann klingt das nicht weniger komisch. (64-67)

Unter ähnlichen Gesichtspunkten sollte auch ein Literaturgespräch zwischen Wilhelm und Werner im zweiten Kapitel des zweiten Buches betrachtet werden. Das Kernstück der Unterhaltung ist ein begeistertes Loblied Wilhelms auf das Dichtertum, in dem er wiederum „in einer Fülle von prächtigen Worten die erhabenste Gesinnung“ ausspricht. Dem poetischen Erguß hört Werner, „wie man sich denken kann“, —so bemerkt Goethe vielsagend—, „mit Verwunderung“ zu. (In der *Theatralischen Sendung* heißt es hier: „Es ist Schade, dachte Werner bey sich selbst, daß mein Freund der sonst so vernünftig ist... so ausgelassen schwärmt.“ [82])

Der aufmerksame Leser, den Goethe stets „mehr selbst finden lassen, als ihn geradezu belehren“ wollte—so hatte Schiller es formuliert—, wird Wilhelms Äußerungen zur Dichtungstheorie nicht als das geistige Eigentum des Romanhelden betrachten oder etwa versuchen, sie als einen von Goethe in das epische Werk eingefügten ernstgemeinten Beitrag zur Poetik zu interpretieren.⁶ Wilhelms Hymnus auf den genialen Dichter sollte vielmehr als das Erzeugnis eines ästhetisierenden Dilettanten erkannt werden, der sich die geistigen Güter seiner Zeit unbekümmert aneignet, den entlehnten Rohstoff umformt, bisweilen eigene Gedanken hinzufügt und gelegentlich sogar zu selbstständigen Einsichten gelangt. Diese Methode war den Kritikern des achtzehnten Jahrhunderts keineswegs fremd; über den Wert eines theoretischen Beitrags entschied oft nur das Überwiegen ursprünglicher Erkenntnisse. In Wilhelms Monolog über das Dichter-

tum, wie in seinen anderen Bearbeitungen, ist der verwendete Rohstoff nicht so deutlich erkennbar, daß zu jeder Formulierung eine Parallelstelle im zeitgenössischen Schrifttum nachgewiesen werden kann. In dem zum Teil sogar künstlerisch zusammengesetzten Mosaik sind jedoch glänzende Fragmente des Eigentums anderer erkennbar; und in Wilhelms Aussagen ist das vielfältige Echo der Kritiker und Theoretiker dieser Jahre deutlich vernehmbar.

Sein begeistertes Lob des Dichters als „Lehrer, Wahrsager, Freund der Götter und Menschen“ erinnert an Klopstocks hohe Einschätzung des Poeten. Die tiefe Einsicht des Dichters in das „Gewirre der Leidenschaften“ und die „unauflöselichen Rätsel der Mißverständnisse“ hatte schon Garve in seinen *Gedanken über das Interessierende* anerkannt. Der Gegensatz zwischen dem „Weltmenschen“, der „in einer abzehrenden Melancholie über den großen Verlust seiner Tage hinschleicht“, und dem Dichter, dessen „Seele... wie die wandelnde Sonne von Nacht zu Tag“ fortschreitet und „mit leisen Übergängen... seine Harfe zu Freude und Leid“ stimmt, ruft die *Night-Thoughts* von Edward Young ins Gedächtnis zurück, deren *neunte Nacht* den Titel *Der Trost* trägt und in sprachlich ähnlicher Formulierung ein verwandtes Thema behandelt. Wie der junge Goethe in seinen frühen Schriften eifert auch Wilhelm gegen die pragmatischen Aufgaben, die man der Dichtung stellen will, und verbindet dabei zum Ergötzen des Lesers wiederum poetische Metaphern mit den Bildern des Alltags: soll der Dichter, so fragt er, „zu einem kümmerlichen Gewerbe“ heruntersteigen? „Er, der wie ein Vogel gebaut ist, um die Welt zu überschweben, auf hohen Gipfeln zu nisten und seine Nahrung von Knospen und Früchten, einen Zweig mit dem andern leicht verwechselnd, zu nehmen, er sollte zugleich wie der Stier am Pfluge ziehen, wie der Hund sich auf eine Fährte gewöhnen oder vielleicht gar, an die Kette geschlossen, einen Meierhof durch sein Bellen sichern?“ (83)

Die altklugen Sentenzen im Munde des unerfahrenen Kaufmannssohnes, die scheinbar weisen Einsichten des keineswegs zur literarischen Kunst berufenen Jünglings in den dichterischen Schaffensvorgang, das echt anmutende Verständnis

für Werk und Wesen des Dichters machten schon zeitgenössische Kritiker stutzig. In einem Brief vom 18. Februar 1795 an Goethe stellte Friedrich Heinrich Jacobi die berechtigte Frage: „Die tiefsinnige vortreffliche Stelle... über Dichter-Geist-Beruf und -Schicksal: hältst Du sie wohl für möglich in dem Kopfe eines jungen Menschen wie Meister? Konnte er diess alles denken, empfinden und sagen und doch noch so gar nicht wissen, was er an sich selbst hatte?“⁷ In seiner Antwort auf Jacobis Brief übergang Goethe diesen Punkt vollständig und erklärte den offenkundigen Widerspruch nicht. Es ist jedoch sehr gut möglich, daß Goethe, der zur Zeit des Briefwechsels das Schema zum fünften und sechsten Buch ausarbeitete, durch solche Fragen veranlaßt wurde, den deutlichen Hinweis auf Meisters Neigung, „fremden Lichtern als Leitsternen“ zu folgen, ins erste Kapitel des fünften Buches einzubauen.

Wilhelm, so zeigte es sich bereits, idealisierte bestimmte Klassen der menschlichen Gesellschaft. Sein Bild vom Publikum und seine Vorstellungen vom Beruf des Schauspielers stehen offensichtlich unter dem Einfluß zeitgenössischer Schriften, deren Ziel die Bildung von Zuschauer und Darsteller war. Während jedoch die Reformer, etwa Lessing und Gottsched, negative Zustände erkannten und durch ein langfristiges Programm der Erziehung bessere Verhältnisse anstrebten, glaubte Wilhelm, ein vorbildlicher Zustand sei schon erreicht, zumindest aber sei es ihm vergönnt, das Ideal mühelos zu bewirken. Zur Zeit seiner Tätigkeit am Theater wird ihm die Bearbeitung des *Hamlet* übertragen. Bestimmte Änderungen schlägt Wilhelm vor allem im Hinblick auf das Publikum vor. Im Einklang mit den Theoretikern, die das Theater als eine wirksame moralische Anstalt betrachten, ist Wilhelm von der Bildungsfähigkeit des Publikums überzeugt und erwartet, daß man den Zuschauern „Gefühl und Geschmack für das Gute“ beibringen kann und sie bessern und aufklären wird. In der Hoffnung, seine Überzeugung bestätigt zu finden, begibt er sich zuweilen nach der Vorstellung unter das Publikum. Seine Erwartungen werden jedoch bitter enttäuscht. Anstatt erbaulichen Unterhaltungen lauschen zu

dürfen, muß er triviale Gespräche anhören. Ein junger Mann rühmt sich zum Beispiel, daß er zum Trotz anderer Zuschauer den Hut während der ganzen Vorstellung aufbehalten habe; ein anderer lobt Wilhelm—der Hamlet darstellte—, er habe die Rolle des Laertes sehr gut gespielt; und ein dritter bemängelt, daß in einem „feurigen Augenblick“ ein weißes Band unter Wilhelms Weste hervorgesehen habe, „wodurch die Illusion äußerst gestört worden sei.“

Ähnlich ernüchternde Erlebnisse hatte Wilhelm unter den Schauspielern. Als jugendlicher Idealist erwartete er, daß die Darsteller die Züge und Werte ihrer Rollen auf das Dasein übertragen, daß sie also das Leben literarisieren.

Wie glücklich pries er daher... den Schauspieler, den er im Besitz so mancher majestätischen Kleider, Rüstungen und Waffen und in steter Übung eines edlen Betragens sah, dessen Geist einen Spiegel des Herrlichsten und Prächtigen, was die Welt an Verhältnissen, Gesinnungen und Leidenschaften hervorgebracht, darzustellen schien. Ebenso dachte sich Wilhelm auch das häusliche Leben eines Schauspielers als eine Reihe von würdigen Handlungen und Beschäftigungen.
(59)

Der Umgang mit Schauspielern aber belehrt ihn eines Besseren. Als er unter ihnen weilt, bemerkt er ihren Hang zur Unordnung, die Neigung zum Materialismus und ihre stete Bereitschaft zu Intrigen; zu seiner Enttäuschung hört er sie niemals über den poetischen Wert eines Stückes sprechen. Mitunter gelingt es ihm zwar, das Interesse einiger Schauspieler auf Fragen der dramatischen Dichtung und der Kunst der Darstellung zu lenken. Das unglückliche Ende einer Truppe aber und die Abwendung einer anderen Wanderbühne von seinen Idealen zeigen ihm allzu deutlich, wie vergänglich sein Einfluß war.

Durch praktische Lebenserfahrung wird noch manch andere Illusion Wilhelms zerstört. Sein phantasievolles Bild vom

Adel, den Menschen „in höheren Verhältnissen“, ist teilweise unter der Einwirkung französischer Tragödien des siebzehnten Jahrhunderts entstanden. Corneille und Racine, so glaubt Wilhelm, hatten die Zustände dieser Gesellschaftsschicht „vortrefflich und richtig“ geschildert. Begeistert trägt Wilhelm einmal die ihm aus der Literatur bekannten Vorzüge des Adels einem Fürsten vor und merkt nicht, daß er den Prinzen mit seinem Lob lediglich langweilt. Ein kurzes Zusammenleben mit Adligen und die Wahrnehmungen, die Wilhelm bei dieser Gelegenheit macht, berichtigen das Bild. Er entdeckt auch in ihren Kreisen Menschen mit natürlichen Schwächen und sieht, daß die tatsächlichen Verhältnisse selten so vorbildlich sind, wie er es vermutet hatte.

In den Kreisen der Vermögenden, die Dienste und Gefälligkeiten erkaufen können, fehlt oft, so glaubt Wilhelm, die echte Freundschaft, die es unter den vom Schicksal weniger reich Beschenkten gibt. Wiederum überträgt Wilhelm literarische Werte auf das Leben. Offenbar denkt er an das Ideal der Treue und Freundschaft, so wie es in Oden und Hymnen, in Schriften und Briefen der Empfindsamkeit gefeiert wurde. Nur den Armen—so versichert er seinen unbemittelten Gefährten—ist es vergönnt, „das Glück der Freundschaft in reichem Maße zu genießen.“

Wir haben nichts als uns selbst. Dieses ganze Selbst müssen wir hingeben und, wenn es einigen Wert haben soll, dem Freunde das Gut auf ewig versichern. Welch ein Genuß, Welch ein Glück für den Geber und Empfänger! In welchen seligen Zustand versetzt uns die Treue! sie gibt dem vorübergehenden Menschenleben eine himmlische Gewißheit; sie macht das Hauptkapital unsers Reichtums aus. (212)

Auch diese Illusion wird ihm genommen. Ein Raubüberfall bringt die wandernde Truppe in große Not, und alle Schuld wird dem verwundeten Wilhelm aufgeladen. Die „niedrige Gesinnung“ seiner Gefährten bewegt ihn bis „in sein Innerstes“, trotzdem aber ermutigt er sie, sich als verlässliche Freunde

in diesem Unglück zu bewähren, verspricht, an ihrer Seite zu bleiben, und streckt die Hand zur Bekräftigung eines neuen Bundes aus. Keiner aber ergreift die freundschaftlich dargebotene Hand.

Das bedeutendste literarische Erlebnis wird auch Meister durch die Lektüre Shakespeares vermittelt. Wilhelms übermäßiges Lob der französischen Dramatiker hatte Jarno verärgert. „Haben Sie denn niemals“, so fragte er Wilhelm, „ein Stück von Shakespearen gesehen?“ Wilhelm verneint die Frage und fällt ein banales Urteil, das an Voltaires Kritik der englischen Dramen erinnert: „Alles, was ich von jenen Stücken gehört, [hat mich] nicht neugierig gemacht, solche seltsame Ungeheuer näher kennen zu lernen, die über alle Wahrscheinlichkeit, allen Wohlstand hinauszuschreiten scheinen.“ (180) Jarno ermutigt Meister taktvoll, das „Seltsame“ doch wenigstens einmal mit eigenen Augen zu betrachten und „in die Zauberlaterne dieser unbekanntten Welt [zu] sehen.“ Wilhelm folgt dem Rat, „und in kurzem, wie man es vermuten kann“, so weist Goethe auf die von vielen empfundene Wirkung Shakespeares hin, „ergriff ihn der Strom jenes großen Genius und führte ihn einem unübersehlichen Meere zu, worin er sich gar bald völlig vergaß und verlor.“ (181) In selbstgewählter Einsamkeit „lebte und webte er in der shakespearischen Welt, so daß er außer sich nichts kannte noch empfand“, und „tausend Empfindungen und Fähigkeiten“ wurden in ihm rege, von denen er bisher „keinen Begriff und keine Ahnung gehabt hatte.“ (185) Wie Anton Reiser, so konnte auch Meister den neu entdeckten Reichtum an Empfindungen und Gedanken nicht allein tragen. „Seine ganze Seele geriet in Bewegung“, und er suchte immer wieder Gelegenheit, vor allem mit Jarno über die Dramen des Engländers zu sprechen. Mit einer Begeisterung, die an Herders Hymnus auf den Engländer gemahnt, lobt Meister den „himmlischen Genius“, dessen Dramen wie „aufgeschlagene ungeheure Bücher des Schicksals“ anmuten, dessen Menschen „natürliche Menschen“ sind.⁸ Shakespeares Welten und Menschen, so schwärmt er, sollen ihm Anregung zur Tätigkeit und Vorbild bei seinen Unternehmungen sein:

Diese wenigen Blicke, die ich in Shakespeares Welt getan, reizen mich mehr als irgend etwas anderes, in der wirklichen Welt schnellere Fortschritte vorwärts zu tun, mich in die Flut der Schicksale zu mischen, die über sie verhängt sind, und dereinst, wenn es mir glücken sollte, aus dem großen Meere der wahren Natur wenige Becher zu schöpfen und sie von der Schaubühne dem lechzenden Publikum meines Vaterlandes auszuspenden. (192)

Zwei der Werke Shakespeares machten einen besonders tiefen Eindruck auf Meister, das Königsdrama *Henry IV* und die Tragödie *Hamlet*, denn mit ihren Helden konnte er sich identifizieren. Unter den Schauspielern glaubte Wilhelm sich in der gleichen Lage wie Prinz Harry, „der sich unter geringer, ja sogar schlechter Gesellschaft eine Zeitlang aufhält, und ungeachtet seiner edlen Natur, an der Roheit, Unschicklichkeit und Albernheit solcher ganz sinnlichen Bursche sich ergötzt.“ „Das Ideal“, womit Wilhelm „seinen gegenwärtigen Zustand vergleichen konnte“, war ihm „höchst willkommen“, und „der Selbstbetrug, wozu er eine fast unüberwindliche Neigung spürte, ward ihm dadurch außerordentlich erleichtert.“ Das neue Persönlichkeitsideal schien äußerliche Veränderungen zu verlangen. Wilhelm legte deshalb eine phantasievolle Tracht an und ließ sein schönes Haar unbarmherzig abschneiden. Mit den Gefährten ging er nach Prinz Harrys Manier um, beging einige tolle Streiche mit ihnen und genoß das Dasein in der selbstkonstruierten zweiten Wirklichkeit auf recht leichtsinnige Art. (210-211)

Das Bild, das Wilhelm von Hamlet zeichnet, ist ebenso subjektiv wie seine Interpretation der Figur Prinz Harrys. Während der intensiven Beschäftigung mit der Tragödie des Prinzen von Dänemark glaubte Wilhelm „nach und nach mit [seinem] Helden zu einer Person zu werden.“ Um die Gestalt Hamlets besser verstehen zu können, erfindet Wilhelm eine Vorgeschichte, die ihm scheinbar bessere Einsichten in den Charakter des Helden vermittelt. Die endgültige Analyse des

Wesens Hamlets ist offensichtlich zum Teil ein Selbstporträt Wilhelms, der in Umkehrung des üblichen Prozesses eigene Züge auf den Charakter der literarischen Figur überträgt und, wie Goethe das vom typischen Leser erwartete, ändert, auswählt und umformt. Die Eigenschaften, die Wilhelm an Hamlet entdeckt, sind mit nur wenigen Ausnahmen als charakteristische Eigenschaften Wilhelms erkennbar oder dürfen als Züge, die er besitzen möchte, gedeutet werden. Hamlet ist, so glaubt Wilhelm, „angenehm von Gestalt, gesittet von Natur, gefällig von Herzen aus“ und ein Muster der Jugend. Er hätte—ähnlich dilettantisch wie Wilhelm selbst—„bis auf einen gewissen Grad... in Künsten und Wissenschaften das Gute und Schöne erkennen und würdigen gelernt.“ Ihm wäre das Abgeschmackte zuwider gewesen, und Haß keimte höchst selten in seiner „zarten Seele“ auf.

Er war gelassen in seinem Wesen, in seinem Betragen einfach, weder im Müßiggange behaglich, noch allzubegierig nach Beschäftigung... Er besaß mehr Fröhlichkeit der Laune als des Herzens, war ein guter Gesellschafter, nachgiebig, bescheiden, besorgt, und konnte eine Beleidigung vergeben und vergessen; aber niemals konnte er sich mit dem vereinigen, der die Grenzen des Rechten, des Guten, des Anständigen überschritt. (218)

Hamlet ist, so formuliert Wilhelm es an anderer Stelle, „ein schönes, reines, edles, höchst moralisches Wesen, ohne die sinnliche Stärke, die den Helden macht“, und er „geht unter einer Last zugrunde, die [er] weder tragen, noch abwerfen kann.“ (246)

Englische Shakespeare-Forscher haben mit voller Berechtigung dieses Hamlet-Bild abgelehnt: „This shrinking, flower-like youth—how could he possibly have done what we see Hamlet do? ... The Hamlet of the play is a heroic, terrible figure.“⁹ Wilhelm Meister aber war weder heldisch noch „schrecklich“, noch besaß er das schauspielerische Talent, einen solchen Menschen auf der Bühne darzustellen. Er

konnte, so bemerkte Jarno einmal, nur sich selbst spielen und mußte eigene Charakterzüge auf Hamlet übertragen, um in dieser Rolle erfolgreich aufzutreten.

Die Frage, ob es sich bei Wilhelm Meisters Äußerungen zu den Dramen Shakespeares recht eigentlich um Goethes Shakespeares Kritik handelt, ist noch in jüngster Zeit irrtümlich bejaht, andererseits aber schon seit langem mit Recht verneint worden.¹⁰ Auch hier hat Goethe keineswegs versucht, vollständig ernstzunehmende Urteile durch den zwar hellhörigen, jedoch dilettantischen Jüngling aussprechen zu lassen. Bedenkt man Wilhelms Gewohnheit — auf die Goethe inmitten der Shakespeare-Gespräche hinweist — ‚Gehörtes und Gesehenes gedanklich festzuhalten und zu verwenden, dann wird man die Frage stellen müssen, um wessen Shakespeare-Kritik es sich denn eigentlich handelt. Offensichtlich gibt es nicht nur eine Quelle für die theoretischen Äußerungen Meisters. In den Unterhaltungen mit Jarno hörte er manches günstige Urteil, Serlo machte ihn später mit der negativen englischen Kritik dieser Zeit bekannt, und die von Meister benutzte Ausgabe der Dramen, die er in der Übersetzung Wielands las, enthält die kritische Einführung Alexander Popes, die wiederum vorteilhafte Bewertungen vermittelt.

Eine mögliche wichtige Quelle der Shakespeare-Kritik wird im Roman versteckt angedeutet. Es ist eine der charakteristischen Erzähltechniken Goethes, in der beiläufigen Bemerkung einer seiner Figuren eine bedeutsame Anspielung zu verbergen. Einen vielsagenden Hinweis mag der zeitgenössische Leser, der leicht durch Wortreminiszenzen zu bedeutungsvollen Assoziationen angeregt werden konnte, in einer Äußerung Aurelias entdeckt haben. Als Wilhelm ihr seine Gedanken über Shakespeare vorträgt, lobt sie sein Verständnis für die Dichtung und bemerkt: „Wenn man Sie Ihren Shakespeare erklären hört, glaubt man, Sie kämen eben aus dem Rate der Götter und hätten zugehört, wie man sich daselbst beredet.“ (257) Hatte Wilhelm sich vielleicht wirklich bei den Göttern Rat geholt? Götter, das erinnert unmittelbar an Goethes eigene Satire, an *Götter, Helden und Wieland* (1773), in der Wieland vor einem Rat der Götter zur Rechenschaft gezogen

wird, weil er seiner Zeitschrift, dem *Teutschen Merkur*, den Namen eines Gottes gegeben hatte. In dieser bekannten Monatsschrift war im Jahre 1773 ein Aufsatz Wielands, *Der Geist Shakespeares*, erschienen. Wilhelms Urteil über die Dramen des Engländers weist manche Ähnlichkeit mit Wielands Bewertung auf. Beide verteidigen die nur scheinbare Planlosigkeit der Dramen Shakespeares gegen die Angriffe anderer Kritiker; beide versuchen, den Vorwurf, Shakespeares Dramen wären Gebilde ohne künstlerische Einheit, zu entkräften; beide heben die Natürlichkeit der dargestellten Menschen und die tiefe Einsicht des Genius in das Wesen der Menschen aller Klassen hervor; und beide verwenden (wie das schon Voltaire getan hatte) Metaphern der Natur, um zu beweisen, daß die Unordnung der Stücke eine nur scheinbare ist und eigentlich den Gebilden der Natur entspricht.¹¹

Es wird kein Zufall sein, daß zwischen *Wilhelm Meister* und dem August-Heft 1773 des *Teutschen Merkur* eine zweite höchst bedeutsame Verbindung besteht, die auch schon in Goethes Satire *Götter, Helden und Wieland* vorgebildet ist. Immer wenn Meister vor einer wichtigen Entscheidung steht und zwischen zwei Möglichkeiten zu wählen hat, identifiziert er sich mit dem „Jüngling am Scheideweg“, mit Herkules also, der in der griechischen Erzählung des Sophisten Prodikos zwischen Tugend und Wollust wählen mußte und den unbequemen Pfad der Tugend vorzog. Diesen klassischen Stoff hatte Wieland in einer *dramatischen Cantate* bearbeitet, die unter dem Titel *Die Wahl des Herkules* im *Teutschen Merkur* veröffentlicht wurde. Ein ausführlicher „Vorbericht“ enthält die Geschichte des Stoffes und die Analyse seiner verschiedensten Bearbeitungen. In Goethes Satire erhebt der Gott Herkules Einspruch gegen diese „schulmeisterliche“ Darstellung seiner Person in Wielands *Cantate*. „Des Prodikus Herkules, das ist ein Mann“, so urteilt er begeistert; Wielands Herkules aber sei nichts als ein „unbärtiger Sylvio am Scheideweg.“ Diese Kennzeichnung paßt recht eigentlich auch auf den „unbefiederten Kaufmannssohn“ Wilhelm Meister, der sich bisweilen, wie Don Sylvio, nur weniger augenfällig und etwas vernünftiger, in einer zweiten Wirklichkeit seiner eigenen

Schöpfung bewegte und ebenfalls einigen bunten Schmetterlingen, den Idealen seiner Phantasie, nachjagte.

Das entscheidendste Ideal, das Meisters Lebensweg eine zeitlang bestimmte, war, so hat sich schon gezeigt, das Theater. Sein Interesse daran hatte er fälschlich als Berufung zum Schauspieler ausgelegt, und von seinem Wirken hatte er irrträglich vielfältigen und segensreichen Einfluß auf die Umgebung erwartet. Das Theater in der von Wilhelm idealisierten Gestalt hätte noch einem anderen Zweck dienen sollen. Als Bürger—so sah Meister es—war ihm eine „allgemeine... personelle Ausbildung“, scheinbar das Vorrecht des Adels, versagt geblieben. Er hatte aber schon immer eine „unwiderstehliche Neigung“ zu einer „harmonischen Ausbildung“ gehabt. Dazu war der „Trieb,... eine öffentliche Person zu sein, und in einem weitem Kreise zu gefallen und zu wirken, ... täglich unüberwindlicher“ geworden. (292) Eine umfassende Bildung—so hatte Meister geglaubt—sei nur auf dem Theater zu finden, und die Befriedigung seines Triebes—so hatte er gehofft—werde ihm auf der Bühne vergönnt sein. Die enttäuschenden Erfahrungen in dieser Sphäre aber lehrten ihn einsehen, daß seine Vorstellung von der Welt des Theaters ein Bild seiner idealisierenden Phantasie war. Wieder einmal am Scheideweg angelangt, entsagte er der Bühne zugunsten einer anderen Lebensform.

Das persönliche Verhältnis zur Literatur ist nicht nur bei der Darstellung Wilhelms von Bedeutung. Die Art der Lektüre und die Intensität ihrer Einwirkung auf einzelne Leser sind auch bei der Zeichnung anderer Figuren aufschlußreiches Mittel der Charakterisierung. Zwei Frauengestalten des Romans, die Stiftsdame, eine sogenannte schöne Seele, und Therese, die Frau, zu der Wilhelm sich eine zeitlang hingezogen fühlt, haben jede ein andersartiges äußerst bezeichnendes Verhältnis zur Literatur.

Das sechste Buch enthält die *Bekanntnisse einer schönen Seele*. Durch dieses Selbstzeugnis der Stiftsdame lernt Wilhelm eine im wesentlichen nach innen gerichtete egozentrische Lebensform kennen, die er, der sich sooft am Scheideweg

befand, unter gewissen Umständen auch hätte wählen können. Die Stiftsdame ist, so hatte Schiller schon ganz richtig entdeckt, eine religiöse Schwärmerin, und die drei Stadien ihres Daseins sind denen in Werthers Leben vergleichbar. In den ersten Lebensjahren erschaffte sie durch die Lektüre angeregt ihre individuelle zweite Wirklichkeit. Im Alter von acht Jahren— ihr Geschick erinnert an das Anton Reisers—erkrankte das Mädchen; während des langen Krankenlagers wurde „der Grund“ zu ihrer „ganzen Denkart“ gelegt und ihrem Geiste „die ersten Hilfsmittel gereicht“, so daß er sich nach „seiner eigenen Art“ entwickeln konnte. Biblische Geschichten und Bilderbücher, Feenmärchen und Liebesgeschichten, alles das „ward angenommen, und alles faßte Wurzel.“ Phantasievoll dachte sie sich in die Rolle einer begehrten Prinzessin hinein, hatte ein imaginäres Abenteuer mit einem „reizenden kleinen Engel“ und wünschte sich ein Schäfchen, das in Wirklichkeit ein verwunschener Prinz sein sollte. Da ihr Wunsch zu dieser Zeit nicht in Erfüllung ging, suchte sie Trost in anderen Büchern. „Der christliche deutsche Herkules“, die „andächtige Liebesgeschichte“, war ganz nach ihrem Sinne. Die Gewohnheit des Helden, in Not und Verzweiflung Gott vertrauensvoll anzurufen, beeindruckte sie tief, und die im Roman wörtlich wiedergegebenen Gebete ließen verwandte Saiten anklingen. Ihre Neigung zu dem „Unsichtbaren“ wurde dadurch genährt, und Gott sollte—so entschied sie—auch ihr Vertrauter werden. Die intensive Lektüre der Bibel und das eifrige Lesen religiöser Schriften ermöglichten es ihr—so berichtete sie stolz-naiv—, recht viel „von Religion zu schwatzen“, eine Gewohnheit, die sie nur vorübergehend ablegen sollte.

Als junges Mädchen fügte sie sich in freiwilliger Überbetonung der weltlichen Züge einige Jahre lang den Gegebenheiten des gesellschaftlichen Lebens. Enttäuschungen und Schuldgefühl aber führten sie zu ihrem „unsichtbaren Freund“ zurück. Die Schriften der Herrnhuter gerieten in ihre Hände und bedeuteten reiche Nahrung für ihre stets tätige Einbildungskraft. Unter ihrem Einfluß machte sie „große Fortschritte in der Zinzendorfschen Art, zu denken und zu sprechen“, und „tändelte“ so eine zeitlang auf ihre „eigene Art“ fort. In diesen

Jahren lernte sie noch andere geistige Werte kennen, von denen sie sich allerdings nur—so formulierte Goethe es in einem Brief an Schiller—„so viel zueignet, als in ihren Kram taugt.“¹² Die Bekenntnisse dieser „schönen Seele“—und das erinnert an die vergleichbaren Selbstzeugnisse der Ausgewählten und Stillen im Lande—enden mit einem stolzen Selbstlob und der idealisierenden Darstellung ihres vorbildlichen Christentums, die durch den sorgsam eingeflochtenen Hinweis auf die Demut ihrer inneren Haltung keineswegs an Selbstgefälligkeit verliert.

Wilhelm hatte die Bekenntnisse, so stellte er fest, „mit der größten Teilnahme“ und „nicht ohne Wirkung“ auf sein ganzes Leben gelesen. Er war beeindruckt, von der „Reinlichkeit des Daseins“, der „Selbständigkeit ihrer Natur“, und der „Unmöglichkeit, etwas in sich aufzunehmen, was mit der edlen, liebevollen Stimmung nicht harmonisch war.“ (518) Ihm war vollständig entgangen, daß „das Ganze“, wie Goethe es selbst sah, „auf den edelsten Täuschungen und auf der zartesten Verwechslung des Subjektiven und Objektiven“ beruhte.¹³ Die Stiftsdame—das erkannte der schöpferische Leser des achtzehnten Jahrhunderts—war keineswegs eine echte schöne Seele, in der nach Schiller „Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung“ harmonieren.¹⁴

Das Negative an dieser „sogenannten schöne Seele“, so sah es Christian Gottfried Körner, war die „Trockenheit“ und „der Mangel an Humanität“, Folgen ihrer „übersinnlichen Existenz.“¹⁵ Wilhelm von Humboldt war überzeugt, daß es Goethes tatsächliche Absicht gewesen war, „eine nur sehr uneigentlich schön genannte, und mehr kleinliche, eitle und beschränkte Seele“ zu zeichnen, „die nur einige grössere Seiten hat.“ „Das Individuum“ erschien ihm eine höchst „fatale Gestalt“, deren künstlerische Darstellung Goethe allerdings vorzüglich gelungen sei. In einem auf verwandte Seelen zutreffenden allgemeingültigen Urteil bewertete Humboldt bestimmte Wesenszüge der Stiftsdame:

Eine gänzlich isolirte, ewig krankende Einbildungskraft, die mit Kälte und gänzlichem Mangel an

wahrem und tiefem Gefühl begleitet ist, nicht Stärke genug besitzt, um auf eine kühne und grosse Weise zu schwärmen, und nicht Leichtigkeit und Anmuth genug, um schöne Bilder hervorzubringen, ist das Unfruchtbarste, was man sich denken kann, und ein Charakter, der allein auf einer solchen Phantasie beruht, muss nothwendig unangenehm und trocken sein.“¹⁶

Goethe zeigte volles Verständnis für Humboldts Antipathie und schrieb am 27. Mai 1796: „Daß Sie meine Schöne Seele nicht in den Kreis ihrer Affectionen einschließen würden, konnte ich ungefähr voraussehen, bleiben Sie ihren Vettern und Nichten desto gewogener.“¹⁷

Im Gegensatz zur Stiftsdame fehlt es Therese vollständig an Einbildungskraft. Dieser Mangel tritt in ihrem Verhältnis zur Literatur deutlich zutage. Ihre Bibliothek war durch bloßen Zufall zusammengekommen und enthielt nicht Bücher, die sorgfältig aufbewahrt worden waren, sondern lediglich solche, die nicht weggeworfen wurden. Ihr ist unverständlich, daß jemand sich für dichterische Welten begeistern kann. Vor allem zweifelt sie—in deutlicher Anspielung auf die Stiftsdame—den Wert religiöser Schriften an; sie kann nicht begreifen, „wie man hat glauben können, daß Gott durch Bücher und Geschichten zu uns spreche. Wem die Welt nicht unmittelbar eröffnet, was sie für ein Verhältnis zu ihm hat, wem sein Herz nicht sagt, was er sich und andern schuldig ist, der wird es wohl schwerlich aus Büchern erfahren, die eigentlich nur geschickt sind, unsern Irrtümern Namen zu geben.“ (460)

Zwischen Therese, der „vollkommen irdischen Erscheinung“, und der Stiftsdame, „der übersinnlichen Existenz“, steht in bewundernswerter Ausgeglichenheit Natalie, die wirkliche schöne Seele des Romans. Mit ihr verbindet sich Wilhelm und steht am Schluß des Romans in einer „schönen menschlichen Mitte... gleich weit von der Phantasterei und der Philisterhaftigkeit.“¹⁸

In seinem Roman stellte Goethe nicht nur eine Möglichkeit der vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen Literatur und

Leser dar, nämlich die intensive Einwirkung des Schrifttums auf einen einzelnen schwärmerisch veranlagten Menschen, sondern zeichnete fast jeden Einzelzug des Gesamtphänomens in Anlehnung an die tatsächlichen Gegebenheiten nach. In der fiktiven Welt der *Lehrjahre* spielt die Literatur eine umfassende Rolle. Sie ist zum Teil Gesellschaftskunst; Dramen, von Amateuren oder wandernden Schauspielern vorgeführt, und Schriften aller Art, als gemeinsame Lektüre in Freundeskreisen gelesen, dienen der Unterhaltung und Zerstreuung. Vorstellungen und Lektüre führen oft zu Literaturgesprächen; das bedeutendste davon (im siebten Kapitel des fünften Buches) enthält den Austausch von Gedanken über die wesentlichen Unterschiede zwischen Drama und Roman.

Bisweilen hilft die Erinnerung an die in der Literatur dargestellten Ereignisse gegenwärtige Erlebnisse besser zu verstehen oder ein zukünftiges Schicksal vorauszuahnen. Wilhelm beobachtete in einer Gerichtsstube einige Szenen, die ihn an all das erinnerten, „was sonst nur in Romanen und Komödien vorzugehen pflegt.“ Die Stiftsdame stellte sich in Gedanken an die im zeitgenössischen Schrifttum dargestellten Schicksale eine düstere Zukunft vor, der sie nur deshalb entgangen war, weil sie der Welt entsagt hatte. Wie leicht—so „idealisierte“ sie in negativer Richtung—hätte aus ihr ein solches „Ungeheuer“ werden können wie etwa Girard, der Verführer seiner Beichtkinder, wie Cartouche, der Anführer einer berühmtesten Diebesbande, oder Damiens, der einen Mordversuch an König Ludwig XV. unternommen hatte.

Mitunter regt Literatur zu Taten und Handlungen an; im geselligen Kreis der Schauspieler wurde eins der damals beliebten Ritterstücke gemeinsam gelesen. Angefeuert von der „Unabhängigkeit der handelnden Personen“ und nach dem Vorbild des Dramas lärmt und trinkt man eifrig, versetzt sich selbst „lebhaft an den Platz der Helden“ und verspricht sogar, einem zu erwartenden Kind einen guten altdeutschen Namen, etwa Adelbert oder Mechthilde zu geben. (125)

Zu den vielfältigen literarischen Erlebnissen Meisters gesellte sich eine wertvolle Erfahrung, die als ein scherzhafter Betrug begann. Die Aufforderung seines Vaters, unterwegs ein Reise-

tagebuch zu führen, hatte er bisher nicht befolgt. Um jedoch den Wunsch des Vaters zumindest scheinbar zu erfüllen, verfaßte er mit seinem Freund Laertes ein gefälschtes Journal. Zu diesem Zweck holten sie aus der Leihbibliothek alle erreichbaren Reisebeschreibungen, entlehnten ihnen die notwendige sachliche Information und verfaßten mit viel Freude an der Arbeit ein vorbildliches Reisetagebuch. Wilhelm, der bisher fast nur „von Empfindungen und Gedanken, von mancher Erfahrung des Herzens und Geistes sprechen und erzählen konnte“, erwarb durch die Nachgestaltung der Tatsächlichkeiten bisher mangelndes Wissen und wurde zur besseren Beobachtung der Zustände des täglichen Lebens und der empirisch-wirklichen Welt erzogen. (276)

Wie in den älteren Romanen, so wurden auch in den *Lehrjahren* Gedichte und Lieder in den Prosatext eingefügt. Sie sind zumeist künstlerisch beredte Aussage eines Gefühls oder einer Stimmung von Sänger oder Hörer, vertiefen die Empfindungen des Augenblicks oder führen zur Katharsis. Wilhelm, zum Beispiel, lauschte einmal dem Lied des Harfners:

Wer nie sein Brot mit Tränen aß,
Wer nie die kummervollen Nächte
Auf seinem Bette weinend saß,
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte.

Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laßt den Armen schuldig werden,
Dann überlaßt ihr ihn der Pein,
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden.

Diese „wehmütige, herzliche Klage drang tief in die Seele des Hörers, ... die Trauer des Unbekannten schloß sein beklommenes Herz auf; er widerstand nicht dem Mitgefühl und konnte und wollte die Tränen nicht zurückhalten.“ Sänger und Hörer kennen die tröstende Macht der Dichtung, und in einem seltsamen, doch anmutigen Dialog, den Worten Wilhelms und den Liedern des Harfners, werden „alle verwandten Empfindungen rege... und der Einbildungskraft ein weites Feld eröffnet.“ (138)

Manche Figuren auch dieses Romans wollten oder mußten zeitweilig den gesellschaftlichen Kreisen fernbleiben, lebten in ländlicher Einsamkeit und flüchteten in die Welt der Literatur. Die Bibliothek, die Therese geerbt hatte, ist sichtbares Zeichen dieser Gewohnheit. Zuflucht zu den Büchern hatte ihre Mutter genommen. „Schauspiele und Romane waren ihr Leben, solange der Liebhaber treu blieb“; wurde sie aber von einem ihrer Liebhaber verlassen, so kamen geistliche Bücher gleich wieder „in Kredit“. (460) Friedrich, Nataliens Bruder, und Philine, seine Frau, die sich ihrer Umstände wegen nicht in Gesellschaft zeigen mag, vertreiben ihre Zeit auf recht vergnügte Weise. In der Bibliothek des von ihnen gemieteten Rittergutes entdecken sie einen Schatz von Büchern des siebzehnten Jahrhunderts. Es wird ihnen zu langweilig, die umfangreichen Bände einen nach dem andern zu lesen. Sie legen deshalb sämtliche Bücher aufgeschlagen auf einen großen Tisch, die Bibel und Gottfrieds „Chronik der Weltgeschichte“, das *Theatrum Europaeum*—eine einundzwanzigbändige Zeitgeschichte—, die *Acerra philologica*—eine Anthologie klassischer Erzählungen und Anekdoten—, die Schriften Andreas Gryphius’ und noch manches andere Barockbuch. Abwechselnd liest man unvollständige Teile aus jedem der Bücher vor und unterhält sich, so erläutert Friedrich es, wie in guter Gesellschaft, wo kein Thema zu Ende geführt wird und keiner den andern zu Worte kommen läßt; und man „studiert“ nach ähnlichen Prinzipien „auf wahrhaft akademische Weise.“ (558)

Diese Literatur wird Friedrichs Beziehungssystem. Die Darstellung seiner Gewohnheit, das geistige Gut anderer dauernd im Munde zu führen, ist offensichtlich als Parodie auf Wilhelms frühere Neigung und als Satire auf die Marotte der Zeitgenossen gedacht. Scherzhaft wendet Friedrich Sittensprüche auf Umstände des eigenen Lebens an; er überträgt dichterische Konfigurationen auf die Gefährten und ihre Verhältnisse und hat für jede Situation ein passendes Zitat oder „eulenhafte Anspielungen“ zur Hand. Wilhelm wird von ihm einmal ironisch und doch mit berechtigt ernstem Unterton „Held, Heerführer und dramatischer Philosoph“ genannt;

und er vergleicht ihn mit dem „großmütigen Scipio“ und dem „freigebigen Alexander.“ Als durch Friedrichs Förderung die Verbindung zwischen Wilhelm und Natalie zustande kommt, da singt er sein eigenes mit den rhetorischen Mitteln der Dichtung geschmücktes Lob: „Welch einen Kranz verdien' ich? ... und wie werdet ihr mich belohnen? Myrten, Lorbeer, Efeu, Eichenlaub, das frischeste, das ihr finden könnt, windet zusammen; so viel Verdienste habt ihr in mir zu krönen. Natalie ist dein! Ich bin der Zauberer, der diesen Schatz gehoben hat.“ (608) Die Antwort Wilhelms auf diesen poetischen Erguß ist äußerst bezeichnend und beweist seine inzwischen entwickelte Fähigkeit, literarische Werte von tatsächlichen zu unterscheiden. Lakonisch stellt Wilhelm fest: „Er schwärmt, ... und ich gehe.“ Trotz all seiner Verspieltheit aber kennzeichnet Friedrich—in Anlehnung an das geistliche Schrifttum—den Weg Wilhelms mit treffender Prägnanz: „Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis, der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand.“ (610)

Den Helden der älteren Romane ähnlich, wie Bellamonte und Don Sylvio, so war auch Meister, von Dichtung und Schrifttum angeregt, mit idealistischen Plänen in die Welt getreten; die ursprünglichen Hoffnungen und Wünsche aber konnte er nicht wie erwartet erfüllen. Das Leben belehrte ihn eines Besseren, ohne ihm jedoch die Fähigkeit einer einsichtigen Idealisierung zu nehmen; es formte ihn um, führte ihn aus der selbstgeschaffenen zweiten Wirklichkeit in die Welt der tatsächlichen Gegebenheiten und erzog ihn zu einem tätigen Dasein innerhalb der zeitgenössischen Gesellschaft.

Ausblick

In den vorliegenden Studien wurden einige Werke der epischen Literatur behandelt, welche die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Leben dichterisch darstellen. Außer diesen Romanen—so wird schon eine sich auf nur wenige Beispiele stützende vorläufige Untersuchung zeigen—gibt es zahlreiche andere Werke der erzählenden Literatur, in denen Dichtung und Schrifttum entscheidendes Thema, bestimmendes Motiv oder maßgebender Zug der künstlerischen Gestaltung sind. Das Schöpfen aus der Literatur für das eigene Werk ist ein Kunstgriff, den auch die Schriftsteller des neunzehnten und des zwanzigsten Jahrhunderts kennen, und Figuren einer fiktiven Welt, die ein Vorbild für das eigene Leben der Literatur entnehmen, gibt es auch in ihren Romanen.

In der Tradition dieser literarischen Konstante nimmt Goethes *Wilhelm Meister* offensichtlich eine bedeutende Schlüsselstellung ein. Das Werk wurde mit voller Berechtigung als ein Roman betrachtet, der unter anderm auch als eine Anthologie vieler der im achtzehnten Jahrhundert beliebten Motive und Erzähltechniken gelten darf; er wurde ganz richtig als eine Dichtung analysiert, in die der Verfasser, bewußt und sorgfältig wählend, traditionelle Züge übernahm und sie seinen Zwecken auf vorbildlich künstlerische Weise dienstbar machte.¹ Durch seinen Bildungsroman—recht eigentlich die Geschichte einer Umerziehung—führte Goethe nicht nur wegweisende Neuerungen ein, sondern vermittelte

den zukünftigen Generationen künstlerische und thematische Werte der älteren erzählenden Literatur.²

Die Romanliteratur des neunzehnten Jahrhunderts steht zum Teil unter der Einwirkung Goethes. Einerseits galten auch seine Werke manchem Schriftsteller als anregende Vorbilder; andererseits wurden sie durch ihre Wirkung auf dichterische Gestalten und durch das Interesse, das Romanfiguren ihnen entgegenbrachten, von wesentlicher Bedeutung in der fiktiven Welt der späteren Zeit. Einige Romanschriftsteller griffen jedoch—selbst mit der älteren Tradition bekannt—auch unmittelbar auf die Dichtung und das Schrifttum der Vergangenheit zurück und verwerteten Einzelzüge des fremden Geistesgutes zumeist unter Betonung einer der vielen Möglichkeiten seiner Verwendung.

Die Einbeziehung des bereits Vorgeprägten eigener oder fremder Schöpfung entsprach den programmatischen Richtlinien der Romantiker. Anspielungen und Zitate, theoretische Bemerkungen zur Dichtung und Gespräche über die Literatur sind wichtige Bestandteile fast eines jeden ihrer Romane. Mitunter—etwa in den Romanen Brentanos und Jean Pauls—wuchert der entlehnte Schmuck so üppig, als wäre seiner Ausbreitung von der künstlerisch gestaltenden Hand keinen Einhalt geboten worden, so daß die Lektüre dieser Werke ein umfassendes literarisches Wissen voraussetzt. Schriftsteller dieser Generation bedienten sich bei der Gestaltung ihrer fiktiven Welt auch dichterisch vorgebildeter Konfigurationen und Strukturen. So enthält Schlegels Roman *Lucinde* (1799) eine „Allegorie von der Frechheit“, in der in einem höchst bedeutsamen Zusammenhang die Darstellung des Jünglings am Scheideweg in vierfacher Spiegelung variiert wird. Die Allegorie ist offenbar ein Beitrag Schlegels zur Poetik des Romans; sie ist „eine geistige Anschauung des Gegenstandes mit ruhigem, heiteren ganzen Gemüth“, eine Theorie des Romans also, die—so heißt es in einem Brief über diese Dichtungsart—selbst ein Roman sein müßte.³ Die Jünglinge am Scheideweg sind „die echten Romane, vier an der Zahl und unsterblich.“ Ein schöner sinnlicher Jüngling, zuweilen wie ein Schäfer gekleidet, ein stattlicher Ritter, ein meditierender Grieche

und ein verständiger „Elegant“ personifizieren die vier Romanarten, die Schlegel anerkannte, den phantastischen und den sentimental, den philosophischen und den modern-psychologischen Roman. Wie Herkules, so begegnen die Jünglinge den Frauen, unter denen sie die Gefährtin wählen müssen; sie können sich für Frechheit, Delikatesse oder Dezenz, für Sittlichkeit, Bescheidenheit oder für eine schöne Seele entscheiden.

Die Thematik des *Don Quijote* von Cervantes übernahm Jean Paul in seinem Roman *Der Komet* (1820). Es ist die Geschichte des Bürgers Nikolaus Marggraf, eines jungen Mannes, der sich—wie seine literarischen Vorgänger—unter dem Einfluß des Schrifttums in alle möglichen Gestalten hineinversetzen kann und zeitweilig wichtige Rollen spielt. Sein Vater, der Apotheker Marggraf—schon der Name gemahnt an Adel—, nährt die Vermutung, daß sein Sohn Nikolaus eigentlich das illegitime Kind eines Fürsten sei und läßt den Jungen von einem exzentrischen Jesuiten wie einen Prinzen erziehen. Das eifrige Studium des *gothaischen Taschenkalenders* und des genealogischen Verzeichnisses aller regierenden Häuser in Europa sowie die Beschäftigung mit der Wappenkunde sollen den Jungen auf sein zukünftiges Dasein als Fürst eines Landes vorbereiten. Reich mit Phantasie begabt und leicht beeinflusst, macht Nikolaus das Spiel mit. Als junger Mann geht er in die Welt hinaus, um seinen wahren Vater und seine „Dulzinea“ Amanda zu suchen. Das Ideal, das er zu verwirklichen hofft, ist es, als gütiger Landesherr in einem vorbildlichen Staat zur Beglückung der Menschheit zu wirken.

In den Romanen des Jungen Deutschland fand die Polemik der dreißiger Jahre über Philosophie, Religion und Literatur Aufnahme, und das moderne Schrifttum, Bestandteil der dichterisch dargestellten Wirklichkeit, wurde deutlich erkennbar mit einbezogen. Karl Gutzkows Roman *Wally, die Zweiflerin* (1835) spiegelt einige dieser zeitgenössischen Tendenzen wider, und der Verfasser zeichnet die zeitweilige Einwirkung von Ideen und Schriften auf die beiden Hauptfiguren, Wally und Cäsar, aufschlußreich nach. Schon zu Beginn des Romans wird Wally durch ihre Kritik an der zeitgenössischen Literatur

indirekt charakterisiert. Vor ihr auf einem kleinen Tisch liegen die Erzeugnisse der neuesten Literatur. Sie blättert im letzten *Musenalmanach* und verurteilt die Gedichte der schwäbischen Lyriker. Lieber als „Uhland und sein ganzer Bardenhain“ ist ihr Heine. Sie hat gerade den zweiten Band seines *Salons* gekauft, der—so wird man selbst entdecken müssen—einen Beitrag *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* enthält. Es ist bezeichnend, daß Wally die Prosa Heines und die problematischen Schriften des Skeptikers und Zweiflers der zum Teil biedereren und idyllischen Poesie der Schwaben vorzieht. Zu den neuen Büchern gehören auch die Werke einiger Vertreter des Jungen Deutschland, die Wallys Anerkennung jedoch nicht finden; Wienbarg ist ihr zu demokratisch, Laube zu zudringlich, und Mundt scheint immer unverständlicher zu werden. Das letzte Buch, das sie zur Hand nimmt, ist die „Carlsruher Bilderbibel.“ Das „Christenthum auf Velinpapier“ macht einen sonderbar abstoßenden Eindruck auf sie, und „die Kupfer“—so scheint es ihr—dienen eigentlich zu nichts anderem, „als die Aufmerksamkeit noch mehr von dem heiligen Buche abzulenken.“⁴ Sie findet sogar einen Druckfehler und stellt eigentümlich befriedigt fest: „Es ist hübsch, in der Bibel Irrthümer zu entdecken.“ Wenig später schaut Wally meditierend und mit Tränen der Verzweiflung in den Augen auf die Bücher, die „so viel Widersprechendes“ symbolisieren und die Zerrissenheit dieser Zeit verkörpern, an der Wally zugrunde gehen wird.

Cäsar, der eine zeitlang ihr Gefährte und Mentor ist, hatte—so heißt es bei Gutzkow—„die erste Stufenleiter idealischer Schwärmerei“ bereits erstiegen; er ist „nur noch Skeptiker.“ Trotzdem aber hat er eine Vorliebe für das Poetische und spielt gerne romantische Rollen. Als er Wally zum ersten Mal sieht, „gefiel [er] sich darin, an eine alte Sage zu glauben, an die Prinzessin im Walde und sich selbst mit irgend einem Zauber in Verbindung zu bringen.“ (12) Offenbar neigt Cäsar mitunter dazu, literarische Konfigurationen auf das Leben zu übertragen. Eine folgenschwere Episode des Romans ist die von ihm verlangte Nachbildung einer dichterischen Situation. Vor einem vermutlich endgültigen Abschied von Wally erzählt

Cäsar ihr „eine bezaubernde Sage“ aus dem mittelalterlichen Gedicht *Titurel*; der scheidende Held dieses Epos, Tschionatulander, bittet seine Geliebte Sigune um eine letzte Gunst. Der sonst so kühle und skeptische Cäsar spricht in sanften und zärtlichen Worten von der Bitte Tschionatulanders, daß Sigune ihm einen Anblick hinterlasse, „der Wunder wirkte in seiner Tapferkeit und Ausdauer, —daß Sigune—in vollkommener Nacktheit zum vielleicht—ewigen Abschiede sich ihm zeigen möge.“ (120) Im ersten Augenblick ist Wally empört über Cäsars Ansinnen, das Gleiche zu tun. Später aber erkennt sie „den Zauber“ der Situation. „Sie fühlte, daß das wahrhaft Poetische unwiderstehlich ist, daß das Poetische höher steht, als alle Gesetze der Moral und des Herkommens. Sie fühlte auch wie klein man ist, wenn man der Poesie sich widersetzt.“ (124) Am Tage ihrer Hochzeit—sie heiratet jedoch einen andern—erfüllt sie Cäsars Bitte.

Für Wally folgt ein Leben reich an inneren Konflikten und bitteren Enttäuschungen. In schicksalhafter Einsamkeit beginnt sie wieder über das Christentum und die Existenz Gottes zu meditieren. Es geraten Schriften in ihre Hände, die nicht den erhofften Trost bringen, sondern ihre religiösen Zweifel nur noch vertiefen. Sie liest die von Lessing herausgegebenen „Fragmente der Wolfenbüttler Ungenannten“, denen die *Apologie oder Schutzschrift für die Vernünftigen Verehrer Gottes* von Hermann Samuel Reimarus zugrunde liegt. Diese Kritik der Offenbarung und des Christentums beeindruckt Wally, gibt ihr aber nicht die ersehnten Antworten. Sie sucht weiter und vertieft sich in eine Schrift, die Cäsar verfaßt hatte: „Geständnisse über Religion und Christenthum.“ Die Eigenheiten dieser Schrift, Gedankengänge, Struktur und Formulierungen, Ironie, Sarkasmus und Skepsis, erinnern auffällig an Heines *Geschichte der Religion und Philosophie*; es ist deutlich erkennbar, daß Cäsar bei der Abfassung seiner „Geständnisse“ aus Heines Werk Anregung erhalten hat. Die Lektüre dieser Schrift aber treibt Wally nur noch tiefer in die Verzweiflung, und es ist nicht zuletzt unter ihrer Einwirkung, daß sie ihrem Leben ein Ende macht.

Die Ideen und Schriften des Jungen Deutschland wurden

nicht nur in ernstem Zusammenhang in die Literatur einbezogen; sie wurden auch in satirischer Verzerrung in humoristischen Werken nachgezeichnet. Otto Ludwig zum Beispiel stellt in seiner Erzählung *Die Emanzipation der Domestiken* (1843) einen ländlichen Kreis von Menschen dar, der offensichtlich unter der Einwirkung des zeitgenössischen Schrifttums steht. Die Bemerkung eines Besuchers, der das von der Zukunft Erhoffte und für das fernere Leben Geplante „so abenteuerlich“ vor sich sieht „wie ein Kapitel aus Don Quijote“, soll den Leser offensichtlich bei der Interpretation des Erzählten leiten. Der Haushofmeister Xaver Lindenblatt hat die Werke von Mundt, Gutzkow und George Sand gelesen, und zuletzt sind anscheinend die philosophischen Schriften Hegels und Fichtes in seine Hände geraten. Unter dem Einfluß all dieser Literatur, die der ungeschulte Verwalter nur unvollständig verstanden hat, plant er eine umfassende Reform unter den Dienstboten, ein Unternehmen, daß seiner Ansicht nach fraglos durch die „mächtige Berührung des Weltgeistes“ gefördert und von seiner angeblich eigenen Erkenntnis, daß der Mensch nicht nur einen Verstand, sondern zwei—einen rechten und einen linken—habe, bestimmt werden soll. Lindenblatt ist nicht der einzige, der fremde philosophische Gedanken seiner Mentalität anpaßt und sie als eigenes Geistesgut vorträgt oder Menschen und Umwelt nach literarischen Ideen formen und gestalten möchte. Die salbungsvollen Monologe des Geistlichen eines benachbarten Dorfes und die philosophischen Reflexionen des Hausarztes lassen erkennen, daß beide bestimmte Ideen und Formulierungen aus denselben Quellen geschöpft haben wie der Haushofmeister. Allerdings verweben sie das Fremde weniger auffällig und subtiler als Lindenblatt mit ihren eigenen Gedanken. Ludwigs relativ gütige Persiflage des Jungen Deutschland ist gewiß als Kritik ihrer Ideen ernstzunehmen; seine Satire sollte jedoch solche Menschen treffen, die durch Mangel an Einsicht und Verständnis fremde Werte verfälschen und sie in fast grotesker Verzerrung auf das Leben übertragen möchten.

Die deutschen Bildungsromane der fünfziger Jahre, die in der Nachfolge Goethes gedeutet werden dürfen, stellen jeweils

den Werdegang eines jungen Menschen dar, der unter vielfältigen Lebenserfahrungen heranwächst und sich unter mannigfaltigem Einfluß zur reifen Persönlichkeit entwickelt. In all diesen Romanen ist das Verhältnis vor allem des Jugendlichen zur Literatur von entscheidender Bedeutung für seinen Lebensweg. Heinrich Lee, der Held des Romans *Der Grüne Heinrich* (1854) von Gottfried Keller, erfährt im jugendlichen Alter eine ähnliche Wirkung der Literatur auf sein Leben wie manche Figur des achtzehnten Jahrhunderts. Von den zahlreichen Episoden, die diese Feststellung bestätigen, sollen zwei der bedeutsamsten als Beispiele dienen. Von einem Freund wird der junge Heinrich in ein „lesebeflissenes Haus“ eingeführt, in dem die Mädchen eine Unzahl schlechter Romane zusammengetragen hatten. Sittenbeschreibungen und „Verführungsgeschichten“ waren ihre liebste Lektüre, bei der sie sich „von ihren teilnehmenden Liebhabern sattsam küssen und liebkosen“ ließen.⁵ Die Knaben des Kreises zogen jedoch die derben Ritterromane der Jahrhundertwende vor. In ausführlicher Darstellung beschreibt Heinrich die üblen Folgen der Lektüre in diesem Haus, verbuhlte Mädchen, eine „Herde“ unehelicher Kinder, einen vergnügungssüchtigen Sohn, der als Glücksspieler und Betrüger ins Gefängnis gerät. Und doch, so reflektiert der Erzähler, ist das alles „nur die verwischte Spur eines edlern Herzensbedürfnisses und das heiße Suchen nach einer schöneren Wirklichkeit.“ (205) Heinrich selbst gerät zeitweilig unter den Einfluß der Romane: „Die unzweideutige Genugtuung, welche in diesen groben Dichtungen waltete, war meinen angeregten Gefühlen wohlthätig und gab ihnen Gestalten und Namen.“ In Anlehnung an die Literatur erdichtet auch er angeblich eigene Abenteuer und sieht sich bald „in ein ungeheures Lügennetz verwoben und verstrickt.“ (197) Im Gegensatz zu den Figuren des achtzehnten Jahrhunderts ist Lee sich der Unwahrheit seiner phantastischen Erfindungen voll bewußt; trotzdem aber treibt er das Fiktionsspiel weiter. Er erzählt dem Gefährten von seiner vornehmen Geliebten und einer mit Gold und Silber gefüllten Kiste, die im elterlichen Haus stehe. Der Freund verlangt Beweise. Heinrich, der nicht als Lügner gelten möchte,

bestiehlt seine Mutter, kauft mit ihren Silbermünzen Schmuck für die imaginäre Geliebte und schleicht unter Aufsicht des andern in ein vornehmes Haus der Vorstadt, um dem Mädchen die Geschenke zu überbringen. Heinrich gibt jedoch bald das Fiktionsspiel auf—es endet mit einer Schlägerei zwischen den Gefährten; sein erster Erfolg als Dieb aber ermutigt ihn später, sich auf gleiche Art mehr Geld zu verschaffen.

Einige Jahre danach wird Heinrich mit besserer Literatur bekannt, und ihre Einwirkung ist positiver Natur. Die Lektüre der Schriften Geßners und Sulzers bestärken ihn in seiner Neigung zur Malerei; und ein Roman Jean Pauls bringt ihn seinem Gott näher. Das Bildungserlebnis von größter Bedeutung vermitteln ihm die Werke Goethes. Ein Trödler hatte die fünfzig Bändchen ins Haus gebracht und hoffte, Heinrich zum Kauf bewegen zu können. Dreißig Tage lang—in der zweiten Fassung des Romans heißt es symbolisch deutbar: „vierzig Tage lang“—liegt er fast ununterbrochen auf einem „Lotterbettchen“ und liest die meisten der Werke Goethes zweimal. Da die Mutter—offenbar von der intensiven Lektüre des Sohnes beängstigt—den Kauf nicht erlaubt, holt der Trödler die Bücher wieder ab, und da war es, „als ob eine Schar glänzender und singender Geister die Stube verließen.“ Bald aber stellt Heinrich fest, daß der Eindruck, den diese Literatur auf ihn gemacht hat, ein bleibender und günstiger ist, der sein Verhalten und seine Anschauungen vermutlich in alle Zukunft hinein positiv beeinflussen wird.

In Adalbert Stifters Roman *Der Nachsommer* (1857) und im Leben seines Helden Heinrich Drendorf spielt das Schrifttum ebenfalls eine Rolle. Das Verhältnis Drendorfs zur schönen Literatur ist jedoch ganz anderer Art als das Werthers, Meisters oder Lees. In den frühen Jahren seines Lebens steht der Jugendliche unter Aufsicht und Leitung eines fürsorglichen Vaters und eines lebensweisen Mentors. Vom Vater zum Wissenschaftler bestimmt und von Natur aus zu diesem Beruf geeignet, wird Drendorf trotz aller scheinbaren Freiheit der Entwicklung fast systematisch ausgebildet. Seine erste Lektüre sind wissenschaftliche Schriften; und es ist bezeichnend, daß er selbst, als sich ihm die Wahl bietet, diese Art

der Literatur vorzieht und Werke der Dichtung mit Geringschätzung übergeht. In einem fremden Haus entdeckt er ein Gestell mit Büchern: „Es waren aber bloß beinahe lauter Dichter“, so stellt er offensichtlich enttäuscht fest. „Ich fand Bände von Herder, Lessing, Goethe, Schiller. Übersetzungen Shakespeares von Schlegel und Tieck, einen griechischen Odysseus, dann aber auch“—und das klingt erfreut—, „etwas aus Ritters Erdbeschreibung, aus Johannes Müllers Geschichte der Menschheit und aus Alexander und Wilhelm von Humboldt.“ Er legt die Dichter beiseite und liest in Humboldts „Reise in die Äquinoktialländer.“⁶ Kühl und sachlich, mitunter pedantisch ist und bleibt das Verhältnis Drendorfs zur Dichtung. Nur gelegentlich, wenn zu viele seiner naturwissenschaftlichen Fragen unbeantwortet bleiben, „flüchtet“ auch er zu den Dichtern; dann liest er „in den Werken eines Mannes, der nicht Fragen löste, sondern Gedanken und Gefühle gab, die wie eine Lösung in holder Umhüllung waren und wie ein Glück aussahen.“ Er hat „mannigfaltige solcher Männer“, hält es aber nicht für notwendig, sie zu identifizieren. Es gefallen ihm vor allem—und das erinnert an die Lehrdichtung der Aufklärung—, „die Männer, ...welche die Dinge und die Begebenheiten mit klaren Augen angeschaut hatten und sie in einem sicheren Maße in dem Rahmen ihrer eigenen inneren Größe vorführten“ oder die durch ihre „schöne Sittenkraft“ tief auf ihn wirkten. Unter dem Einfluß gerade dieser Dichtung verspürt Drendorf einmal die Sehnsucht „nach einer unbestimmten, unbekanntem, glücklichen Zukunft.“ (415) Wenig später lauscht er aufmerksam einem langen Monolog seines Mentors über den Wert der Dichtung und das segensreiche Wirken der Dichter. Wie Reiser und Meister wird auch er mit Shakespeares Werken bekannt, berichtet aber nur, daß er sie in seinem „Zimmer zur Lesung für diesen Winter zurechtlegte.“ Er interessiert sich etwa noch für Calderon und „nimmt ihn vor.“ Die literarischen Erlebnisse machen keinen tieferen Eindruck auf Drendorf. Seine Beziehungen zur schönen Literatur werden nicht zu einem innigen Verhältnis, und es ist unvorstellbar, daß er sich unter ihrer Einwirkung jemals in eine zweite Wirklichkeit hineinversetzen könnte. Ihm scheint

Dichtung lediglich Geistesgut, das der Gebildete sich anzueignen hat und dessen Besitztum er mit bescheidenem Stolz enthüllen darf. Eine solche Einstellung des Icherzählers erklärt auch die häufige respektvolle Erwähnung von Büchern und seine Achtung vor sorgfältig zusammengetragenen Privatbibliotheken, die mitunter sogar nach der äußeren Erscheinung bewertet werden. Diese Darstellung Stifters war keineswegs ironisch gemeint und darf nicht als Kritik an der Gesellschaft seiner Zeit aufgefaßt oder etwa als Satire auf einen ihrer typischen Vertreter, den Bildungsphilister, gedeutet werden.

Solche Absichten können hingegen in den Werken Theodor Fontanes entdeckt werden. Die fiktive Welt seiner Romane gibt ein wirklichkeitsnahes zum Teil kritisch gezeichnetes Bild insbesondere der zeitgenössischen Gesellschaft Berlins und der Mark Brandenburg. In der dichterisch gestalteten Welt spielt die Literatur die gleiche Rolle wie in der empirischen Wirklichkeit, deren Gegebenheiten Fontane aufmerksam beobachtet und sorgfältig nachgebildet hat. Die Menschen der Romane Fontanes besuchen das Theater, bewerten die Vorstellungen und beteiligen sich an den Kontroversen um das moderne Drama; sie kommen in literarischen Klubs oder „Kränzchen“ zusammen, feiern die Gedenktage der Dichter, tragen ihre eigenen oft bescheidenen Erzeugnisse vor oder widmen den literarischen Größen Lese- und Diskussionsabende. Auch dem Gebildeten dieser Kreise dient die Literatur als Beziehungssystem, auf das er vielsagend verweist und anspielt, das vor allem aber Quelle für Zitate ist, die er zumeist treffend ins Gespräch einzuflechten vermag, die ihn—so beabsichtigte Fontane es—durch eine bezeichnende Auswahl und eine aufschlußreiche Vorliebe für bestimmte Dichter, ihre Ideen und Formulierungen charakterisieren. Die Achtung der Halbgebildeten und Bildungsphilister vor dem allgemein anerkannten Geistesgut veranlaßt auch sie, sich in ihren Gesprächen—oft allerdings unpassend oder falsch zitierend—auf die Aussagen der Autoritäten zu stützen. Die für Fontanes Romane charakteristischen Tischgespräche und gesellschaftlichen Konversationen sind beredte

Zeugnisse der echten oder affektierten Beziehungen dieser Menschen zur älteren Dichtung und zum Schrifttum der Zeit.

In den Romanen des zwanzigsten Jahrhunderts spielt die Literatur in den einzelnen fiktiven Welten eine äußerst unterschiedliche Rolle, und es hängt von dem Milieu und der Erziehung der Romanfiguren ab, welcher Art ihr Verhältnis zur Dichtung ist. Im Dasein der Menschen, die in ärmlichen, deprimierenden Verhältnissen existieren, ist oft—so läßt eine Szene in Heinrich Bölls Roman *Und sagte kein einziges Wort* vermuten—das gedruckte Wort auf einem Geldschein von größerer Bedeutung als philosophische oder dichterische Formulierungen. Moderne Schlagermusik tritt an die Stelle der Dichtung, und die symbolisch deutbaren Zeilen eines Negerliedes, „der heisere Sang eines Niggers, der alles durchdringt“, berührt als einziges das Herz der leidenden Heldin des Romans. Gute Literatur und die Zeit, die man zu ihrer Lektüre brauchte, sind ein Luxus, den sich höchstens der satte, zufriedene Bürger erlauben kann. Zur Unterhaltung wird allenfalls die Zeitung gelesen oder höchstens ein leichter Roman aus der Leihbibliothek. Man weiß etwa noch, wer Rilke, Kafka oder Dante war, steht aber denen, die sich mit ihrer Dichtung näher befassen, so fern, als lebten sie in einer anderen Sphäre.

Romane, in denen die Welt der Mittelklasse oder das Leben eines gebildeten Einzelgängers dargestellt wird, erfassen fast stets auch das weit vertrautere Verhältnis der Menschen dieser Gesellschaftsschicht zu Schrifttum und Dichtung. In diesen fiktiven Welten gehen die vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Leben mitunter noch weit über das im achtzehnten Jahrhundert übliche Maß hinaus. Das gilt insbesondere für die Romane Thomas Manns. Die Lektüre seiner Werke verlangt einen wahrlich schöpferischen Leser; sie bedürfen trotz der vielen Untersuchungen, die bereits vorgenommen wurden, noch mancher Auslegung, ehe alle, auch die verborgensten Anspielungen und die entferntesten Beziehungen geklärt sind.⁷ Sein Roman *Der Zauberberg* ist mit Recht in der Tradition *Wilhelm Meisters* interpretiert worden. Wie Goethe, so bedient auch Thomas Mann sich traditioneller Werte bei der Gestaltung seines Romans und ergänzt sie durch

künstlerische Neuerungen. Eine höchst bedeutsame Episode des Romans erinnert an die musikalisch-poetische Zwiesprache Meisters mit dem Harfner; sie weist aber gleichzeitig auf eins der modernen Phänomene unseres technischen Zeitalters voraus. „Der Alte“, so hieß es bei Goethe, „erbaute... seinen Gast, indem er durch bekannte und unbekannte Lieder und Stellen nahe und ferne Gefühle, wachende und schlummernde, angenehme und schmerzliche Empfindungen in eine Zirkulation brachte, von der in dem gegenwärtigen Zustande unsers Freundes das Beste zu hoffen war.“ (WM, 139)

Hans Castorp, Held des Romans von Thomas Mann, hat auf dem Berghof Erlebnisse, die in ihren wesentlichen Zügen mit dieser Erfahrung Wilhelms identisch sind. In einem Schweizer Sanatorium des frühen zwanzigsten Jahrhunderts wäre ein wandernder Harfner freilich eine allzu anachronistische Erscheinung gewesen. „Der Alte“, der hier die Erlebnisse—wenn auch indirekt—vermittelt, ist Hofrat Behrens, der ärztliche Leiter des Lungen-Sanatoriums. In einer Zeit des „großen Stumpfsinnes“, ein Zustand, dem auch Hans verfällt, kaufte Behrens zur Unterhaltung der Patienten ein Grammophon, „ein strömendes Füllhorn heiteren und seelenschweren künstlerischen Genusses.“⁸ Durch diese Errungenschaft—so formuliert es Mann—„erlöste“ er Castorp vom Kartentisch und führte ihn „einer anderen, edleren, wenn auch im Grunde nicht weniger seltsamen Leidenschaft in die Arme.“ Behrens, deutlich im Sinne des Verfassers, empfahl die Schallplatten, als wären sie Lektüre: „Das treusinnig Musikalische in neuzeitlich-mechanischer Gestalt. Die deutsche Seele up to date. Da haben Sie“ —und er wies auf ein Wandschränkchen—„die Literatur!“ Er wählte eins der „stummgelaltvollen Zauberbücher“ aus und spielte die erste Platte. Während die andern Patienten mit oberflächlichem Entzücken zuhörten, wurde Hans unwiderstehlich in den Bann der musikalisch untermalten fiktiven Welten gezogen. „In ihm hieß es: ‚Halt! Achtung! Epoche! Das kam zu mir.‘“ Ihm bedeutete der Inhalt des Wandschränkchens ein „verwirrendes Eroberungsgebiet schöner Möglichkeiten“; des Nachts träumte er von dem Zauberkasten, übernahm bald die Rolle

des Verwalters und trug wie der besorgte Besitzer einer Kostbarkeit den Schlüssel des Schränkchens stets bei sich. Oft saß er mit gefalteten Händen allein vor seinem „matt-schwarzen Tempelchen“ und musizierte bis tief in die Nacht.

Unter den einhundertvierundvierzig Platten besitzen fünf seine besondere Vorliebe; da war der letzte Akt der Oper *Aida* von Verdi, das Orchesterstück *L'Après-midi d'un Faune* von Debussy, ein Teil des zweiten Aktes der Oper *Carmen* von Bizet, das Gebet Valentins aus der Faust-Oper von Gounod und Schuberts *Lindenbaum*. Die einzelnen Werke dieser Musik-Dichtung haben für Hans Castorp eine ähnliche Bedeutung wie die Literatur für die Helden der älteren Romane. Sie ergänzen und erweitern seine tatsächliche Lebenserfahrung und vermitteln ihm „schöne Möglichkeiten“, die ihm in der empirischen Wirklichkeit versagt blieben. Das kurze Liebesverhältnis Castorps mit Clawdia Chauchat hatte mit ihrer vorläufigen Abreise geendet, und in der Nacht ihres einzigen Zusammenseins hatte Hans von ihr die Versicherung erhalten, daß sie wiederkommen werde. Sie kehrt zurück, allerdings als die Gefährtin Peeperkorns. Es hindert Hans jedoch nichts daran—vor allem nach dem Tode Peeperkorns und einem erneuten Abschied von Clawdia—, sich ihre Rückkehr zu ihm auszumalen. Eine solche Möglichkeit wird in der Schlußszene *Aidas* künstlerisch gestaltet. Aus Liebe zu einer Frau hatte Radames „Ehre und Leben verwirkt.“ Hans selbst hatte Clawdia zuliebe—so sagte er—sich „dem Prinzip der Unvernunft, dem genialen Prinzip der Krankheit unterstellt“ und hatte hier oben getreu auf sie gewartet. In *Aida* geht die Frau zur Stätte des Todes, um gemeinsam mit dem Geliebten zu sterben. Diese Szene hat es Hans „in tiefster Seele angetan.“ Seine Sympathie für diese Situation und seine vertrauliche Anteilnahme wuchsen, je öfter er die Platten laufen ließ. Dem zärtlich-verzweifelten „No, no! troppo sei bella“ des Radames „war doch das Entzücken endgültiger Vereinigung mit derjenigen anzumerken, die er nie wiederzusehen gemeint hatte, und dieses Entzücken, diese Dankbarkeit ihm deutlich nachzufühlen, bedurfte es für Hans Castorp keines Aufgebotes an Einbildungskraft.“ Die Oper vermittelt ihm eine Erfahrung,

die zwar außerhalb des tatsächlich Erlebten liegt, aber keineswegs jenseits des Möglichen.

Das zweite Stück, „ein raffiniertes Idyll“, war „klüglich danach angetan, die Seele in Traum zu spinnen.“ Unter der Einwirkung des Orchesterstückes von Debussy träumte Hans sich in das sorglose idyllische Dasein eines Fauns hinein, der auf einer mit bunten Sternenblumen besäten Wiese seine Schalmelies blies. Als Radames, mit dem Hans sich identifizierte, wäre es sein Schicksal gewesen, um Liebe und Ehre willen zu sterben. Als Faun erlebte er die Antithese der pflichtbewußten Haltung. „Es war die Liederlichkeit mit bestem Gewissen, die wunschbildhafte Apotheose all und jeder Verneinung des abendländischen Aktivitätskommandos, und die davon ausgehende Beschwichtigung machte dem nächtlichen Musikanten die Platte vor vielen wert.“

Bizets Oper *Carmen* vermittelte Hans ebenfalls „schöne Möglichkeiten“, seine tatsächlichen Erfahrungen phantasievoll zu ergänzen. Schon bei der ersten Begegnung hatte Clawdia ihn an Carmen erinnert; später—in einem Gespräch mit Peepkorn—identifizierte er sich mit dem pflichtvergebenen und von seiner Geliebten betrogenen Don José. In der Oper—so berichtet Hans—endete die Geschichte damit, daß Carmen mit einem Matador davon lief und daß „der kleine Soldat... sie vor dem Zirkus mit einem Messer erstach.“ In diesem Augenblick ist Hans sich seiner Identifizierung mit José noch nicht voll bewußt. Er wundert sich, daß ihm in dieser Stunde die eigentlich „ziemlich beziehungslose Geschichte“ einfällt. Peepkorn erkennt jedoch die Konfiguration, die Hans auf das Leben zu übertragen scheint, und fühlt sich in die Rolle des Matadors versetzt. Als das Wort „Messer“ fällt, verändert er seine Lage im Bett und rückt beiseite. Er bittet Hans um Verzeihung für das Unrecht, das er ihm angetan hat. Unter andern Umständen wäre er bereit, ihm mit der Waffe in der Hand Genugtuung zu geben. Alter und Unpäßlichkeit aber verbieten es jetzt. Später, in nächtlichen Stunden, lauscht Hans dem „Instrumentalzauber“ des zweiten Aktes „in achtsamer Sympathie“ und unter intensiver Einfühlung in „den Schmerz, die Sehnsucht, die verlorene

Zärtlichkeit [und] die süße Verzweiflung des kleinen Soldaten.“

Die vierte Platte, das *Gebet* Valentins, ist Hans deshalb so lieb, weil hier „jemand Erz-Sympathisches“ auftritt, den er mit einem vertrauten Namen nennt. In seiner Vorstellung ist dieser Sänger sein Vetter Joachim, der zum Dienst am Vaterland das Sanatorium verlassen hatte und nun, nach seinem Tode, wohl wie ein Bruder um Gottes Schutz für Hans bitten wird. Dieser Gedanke rührte Hans „in tiefster Seele“, und er lauschte besonders den letzten Zeilen mit ernster Ergriffenheit.

Das letzte Stück, das Hans oft spielte, war Schuberts *Lindenbaum*, ein Lied, dessen Schönheit „dem Zuhörer auf ungeahnte Weise ans Herz griff.“ Das vertraute „Am Brunnen vor dem Tore“ ist ihm aber viel mehr, als bloß ein „holdes Heimwehlied.“ Das Lied ist—und hier klingt eine Formulierung Goethes mit—„ein geistiger, das heißt ein bedeutender Gegenstand..., [der] über sich hinausweist“; es ist „Ausdruck und Exponent eines Geistig-Allgemeineren..., einer ganzen Gefühls- und Gesinnungswelt.“ In subjektiver Deutung sieht Hans in dem Lied vom Lindenbaum das Sinnbild des Todes; es gewährt ihm Zutritt zu einem Reich verbotener Liebe, der Liebe zum Tod. So wie die Helden der älteren fiktiven Welten bei Grabgesängen und *Nachtgedanken* über Tod und Vergänglichkeit meditierten, so wurde dem Patienten des Berghofs die „geistige... Sympathie mit dem Tode“ vermittelt, wenn er in Nacht und Einsamkeit mit gefalteten Händen den Klängen und Worten des Schubert-Liedes lauschte.

Unter dem Zauber der Musik und der Dichtung erschließen sich Hans noch andere „schöne Möglichkeiten“, die seine begrenzten tatsächlichen Erfahrungen erweitern, Gefühle und Stimmungen vermitteln oder vertiefen und letzten Endes sogar seine Entscheidungen beeinflussen.⁹

Die nicht nur musikalischen, sondern zum Teil auch literarischen Erlebnisse dieses Helden des zwanzigsten Jahrhunderts wurden nicht mehr durch die Lektüre des gedruckten Textes vermittelt, sondern durch das technisch reproduzierte akustische Wort. Das ist in dem zum Teil der Tradition verbundenen Bildungsroman ein äußerst moderner Zug. Er weist—vom Verfasser mehr oder weniger beabsichtigt—auf

eine Zeit voraus, in der mechanisch vervielfältigte „Tondichtungen“ aller Art den Äther füllen, in der alle möglichen „fiktiven Welten“ durch den Weltraum gesendet werden, auf Bildschirmen erscheinen und von einem empfänglichen Publikum bisweilen begierig aufgenommen werden; sie haben mitunter nicht weniger Einfluß auf den einzelnen Teilnehmer an dieser Erfahrung oder auf bestimmte Kreise der Gesellschaft als die Romane des achtzehnten Jahrhunderts; und das teilweise intensive Interesse an diesen „dichterischen Welten“ läßt erkennen, daß auch der Mensch dieser Zeit mitunter—wie Keller es formuliert hatte—auf der Suche nach einer schöneren Wirklichkeit ist.

Anmerkungen

ERSTER TEIL

ZWEITES KAPITEL

Kritik und Theorie des Romans im frühen achtzehnten Jahrhundert

- ¹ Huets *Traité* und die deutsche Übersetzung Happels sind inzwischen (1966) in einem Faksimiledruck in der *Sammlung Metzler* erschienen; ein aufschlußreiches Nachwort von Hans Hinterhäuser begleitet die Ausgabe.
- ² Die Zitate entstammen der Ausgabe von 1698 (Zürich).
- ³ Gottfried Wilhelm Leibniz, „Monathlicher Auszug aus allerhand neu herausgegebenen, nützlichen und artigen Büchern“ (VI, Dez. 1700). In: *Leibniz's Deutsche Schriften*, hrsg. v. G. F. Guhrauer (Berlin, 1838), S. 409.
- ⁴ Eduard Bodemann, „Leibnizens Briefwechsel mit dem Herzoge Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel“, *Zeitschrift des historischen Vereins für Niedersachsen*, L (Hannover, 1888), 73-224.
- ⁵ Die Zitate entstammen der Ausgabe von 1704 (Nürnberg).
- ⁶ In einem Aufsatz von Martin Sommerfeld, „Romantheorie und Romantypus der deutschen Aufklärung“, der 1926 in der *Deutschen Vierteljahrsschrift* (IV) erschien, heißt es auf Seite 464, daß Gottscheds *Critische Dichtkunst* „in ihren ersten drei Auflagen diese Gattung vollständig unberücksichtigt läßt.“ Diese irriige Feststellung wurde oft unkritisch übernommen und hat sich lange in der Sonderforschung als autoritäre Aussage erhalten.
- ⁷ Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (Leipzig, 1730), S. 137-140; S. 545.
- ⁸ Vgl. Eintrag „Natürliches Schreiben“ in Gottscheds *Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste* (Leipzig, 1760), Spalte 1155.

- ⁹ Vgl. das Kapitel „Von den Charactern in dem prosaischen Gedichte von der Syrischen Aramena“, S. 548-570.
- ¹⁰ *Der Mahler der Sitten*, hrsg. v. Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger (Zürich, 1746), I, 10. Blatt, S. 101-120.
- ¹¹ Umfassender als es hier geschehen kann, habe ich diese Probleme in einem früheren Aufsatz behandelt. Vgl. „Historiographie und historischer Roman: Kritik und Theorie im 18. Jahrhundert“, *Modern Language Notes*, LXXIX (1964), 337-362.
- ¹² Die Zitate entstammen der Ausgabe von 1734 (Amsterdam).

DRITTES KAPITEL Die Wochenschriften und der Roman

- ¹ *Der Patriot* (Hamburg, [1724] 1765), I, 47.
- ² *Die Vernünftigen Tadlerinnen* (Hamburg, [1725-1726] 1748), S. 45.
- ³ ebd., S. 200-201.
- ⁴ *Der Biedermann* (Leipzig, 1728), 63. Blatt, 49-52; 65. Blatt, 57-60; 67. Blatt, 65-68; 69. Blatt, 73-75.
- ⁵ *Die Matrone* (Hamburg [1729] o.D.), II, 188.
- ⁶ *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, a.a.O., S. 230.
- ⁷ *Der Biedermann*, (Leipzig, 1729), 88. Blatt, 149-152.
- ⁸ *Die Matrone*, a.a.O., S. 31-32.
- ⁹ *Die Vernünftigen Tadlerinnen*, a.a.O., S. 181.
- ¹⁰ ebd., S. 17.

VIERTES KAPITEL Der französische Roman

- ¹ Gotthold Ephraim Lessing, *Sämtliche Schriften*, hrsg. v. Karl Lachmann, X (Stuttgart, 1893), 95.
- ² Johann Wolfgang Goethe, *Werke*, hrsg. v. Erich Trunz, 6. Aufl., I (Hamburg, 1962), 318.
- ³ Johann Wolfgang Goethe, *Werke, Briefe und Gespräche*, hrsg. v. Ernst Beutler, XXIV (Zürich, 1948), 140.
- ⁴ Vgl. die Formulierungen Erich Auerbachs in *Mimesis* (Bern, 1946), S. 495.
- ⁵ Der vierte Teil des Romans enthält dieses Gespräch.
- ⁶ Den modernen kritischen Ausgaben der Romane Marivaux', Editions Garnier, sind jeweils sorgfältig zusammengestellte zeitgenössische Urteile über die Romane beigelegt, die als Grundlage der vorliegenden Übersicht gedient haben. Vgl. Marivaux, *La Vie de Mariane*, hrsg. v. Frédéric Deloffre (Paris, o.D.), „Accueil et Echos“, S. LVX-LXXXII; und Marivaux, *Le Paysan parvenu*, hrsg. v. Frédéric Deloffre (Paris, o.D.), „Accueil et jugements contemporains“, S. XXXIII-LXV.

- ⁷ Pierre Carlet de Marivaux, *Der glücklich gewordene Bauer* (Magdeburg, 1736), Vw.
⁸ Lessing, *Schriften* (Lachmann), a.a.O., V (Stuttgart, 1890), 201-202.
⁹ Albrecht von Haller, *Sammlung kleiner Hallerischer Schriften* (Bern, 1756); I, 299.
¹⁰ Justus Möser, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Werner Kohlschmidt, 1. Abtl., I (Oldenburg, 1944), 147.
¹¹ *Neuer Zeitungen von Gelehrten Sachen* (Leipzig, 1741), S. 146-147.
¹² Zitiert nach Hugo Friedrich, *Abbé Prévost in Deutschland* (Heidelberg, 1929), S. 48.
¹³ *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit* (Leipzig, 1756), S. 531-552.

FÜNFTES KAPITEL
 Der englische Roman

- ¹ *The Correspondence of Samuel Richardson*, hrsg. v. Laetitia Barbauld (London, 1804), I, liii.
² ebd., I, lix.
³ Samuel Richardson, *Clarissa Harlowe or the History of a Young Lady* (1748), hrsg. v. Ethel M. M. McKenna (London, 1902), IX, 307-330.
⁴ *The Spectator*, 16. April 1711, hrsg. v. Donald F. Bond (Oxford, 1967), S. 168-173.
⁵ Vgl. Alan Dugald McKillop, *Samuel Richardson—Printer and Novelist* (Chapel Hill, 1936), S. 130.
⁶ Zitiert nach Austin Dobson, *Henry Fielding* (New York, 1900), S. 155.
⁷ *The Gentleman's Magazine* (London, 1753), XXIII, 511-513.
⁸ *The Monthly Review* (London, 1754), S. 70-71.
⁹ Henry Fielding, *The History of the Adventures of Joseph Andrews and his Friend Mr. Abraham Adams* (1742), hrsg. v. Howard Mumford Jones (New York, 1939), S. xxiv.
¹⁰ ebd., S. xxx.
¹¹ ebd., S. xxxi; vgl. auch S. 215-221.
¹² Henry Fielding, *The History of Tom Jones—A Foundling* (1749), hrsg. v. George Sherburn (New York, 1950), S. 448.
¹³ John Dryden, *Works*, hrsg. v. Sir Walter Scott (London, 1821), XIII, 257.
¹⁴ Anthony Ashley Cooper, third Earl of Shaftesbury, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (o.O., [1711] 1737), III, 262.
¹⁵ Alexander Pope, *Selected Works*, hrsg. v. Louis Kronenberger (New York, 1951), S. 113.
¹⁶ Barthold Heinrich Brockes, *Irdisches Vergnügen in Gott* (Hamburg, 1721-1748), IX, 554ff.
¹⁷ Albrecht von Haller, *Sammlung kleiner Hallerischer Schriften*, a.a.O.,

- „Beurtheilung der berühmten Geschichte der Clarissa“, S. 293-315.
- ¹⁸ *Neuer Zeitungen von Gelehrten Sachen* (Leipzig, 1754), S. 736.
- ¹⁹ Zitiert nach Gustav Waniek, *Gottsched und die deutsche Literatur seiner Zeit* (Leipzig, 1897), S. 675.
- ²⁰ Albrecht von Haller, *Tagebuch seiner Beobachtungen über Schriftsteller und über sich selbst*; „Richardson und Fielding“, [1749] (Bern, 1787), I, 159-62.
- ²¹ *Der Teutsche Merkur*, hrsg. von Christoph Martin Wieland (Weimar 1779), Zweytes Vierteljahr, S. 183. In dieser Bewertung wird betont, daß die besonderen Vorzüge Fieldings schon lange in Deutschland bekannt sind.

SECHSTES KAPITEL

Kritik und Theorie des Romans in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts

- ¹ Lessing, *Schriften* (Lachmann), a.a.O., IV (Stuttgart, 1889), 5-44; 195-199; 285-383; V (Stuttgart, 1890), 9-20; 143-222; 374-455.
- ² ebd., V (Stuttgart, 1890), 164.
- ³ ebd., V (Stuttgart, 1890), 196.
- ⁴ ebd., VII (Stuttgart, 1891), 75.
- ⁵ ebd., V (Stuttgart, 1890), 399.
- ⁶ ebd., VIII (Stuttgart, 1892), 167.
- ⁷ Moses Mendelssohn, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. G. B. Mendelssohn (Leipzig, 1843), III, 449.
- ⁸ ebd., IV, 2. Abt., 260-283.
- ⁹ ebd., IV, 2. Abt., 311-318.
- ¹⁰ ebd., IV, 1. Abt., 579-582.
- ¹¹ ebd., IV, 2. Abt., 141-158.
- ¹² Sophie von La Roche, *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, 1771, hrsg. v. Fritz Brüggemann. In: *Deutsche Literatur... in Entwicklungsreihen*, Reihe 14, Aufklärung, XIV (Leipzig, 1938), Vorrede des Herausgebers der Erstausgabe, S. 19.
- ¹³ Christoph Martin Wieland, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Wilhelm Kurrelmeyer, 1. Abteilung—*Werke*, XIV (Berlin, 1928), 26-73.
- ¹⁴ Christoph Martin Wieland, *Ausgewählte Briefe an verschiedene Freunde* (Zürich, 1815), I, 195.
- ¹⁵ ebd., II, 123.
- ¹⁶ Christoph Martin Wieland, *Werke*, hrsg. v. Fritz Martini und Hans Werner Seiffert (München, 1964), I, 761.
- ¹⁷ ebd., S. 510.
- ¹⁸ ebd., S. 375.
- ¹⁹ *Allgemeine deutsche Bibliothek*, hrsg. v. Friedrich Nicolai, IV (Berlin und Stettin, 1768), 1. Stück, 190-211.
- ²⁰ Wieland, *Schriften* (Kurrelmeyer), 1. Abteilung—*Werke*, VI (Berlin, 1937), 13-14.

- ²¹ ebd., XIV (Berlin, 1928), 61.
- ²² Christian Garve, *Sammlung einiger Abhandlungen aus der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste* (Leipzig, 1779), S. 253-439.
- ²³ Friedrich von Blanckenburg, *Versuch über den Roman* (Leipzig und Liegnitz, 1774), Faksimileausgabe, hrsg. v. Eberhard Lämmert, Stuttgart, 1965, S. 249.
- ²⁴ Johann Gottfried Herder, *Sämmtliche Werke*, hrsg. v. Bernhard Suphan, IV (Berlin, 1878), 225.
- ²⁵ ebd., XXV, 320.
- ²⁶ ebd., VIII, 422.
- ²⁷ ebd., XVIII, 109.
- ²⁸ Friedrich Schiller, *Werke* (Nationalausgabe), XX, 1. Teil, hrsg. v. Benno von Wiese (Weimar, 1962), 462.
- ²⁹ ebd., XVI, hrsg. v. Hans Heinrich Borchardt (Weimar, 1954), 45.
- ³⁰ ebd., S. 7.
- ³¹ ebd., S. 3.
- ³² ebd., XX, 1. Teil, S. 146.
- ³³ ebd., S. 458.
- ³⁴ ebd., S. 460.
- ³⁵ Goethe, *Werke, Briefe und Gespräche* (Beutler), XX (Zürich, 1950), 47ff.
- ³⁶ Friedrich Schlegel, „Fragmente.“ In: *Athenaeum*, I (Berlin, 1798 und Fotomechanischer Nachdruck, Darmstadt, 1960), 214.
- ³⁷ ebd., S. 205.
- ³⁸ ebd., S. 323ff.
- ³⁹ ebd., S. 333.
- ⁴⁰ Novalis, *Schriften*, hrsg. v. Paul Kluckhohn (Leipzig, 1929), III, S. 313.
- ⁴¹ Friedrich Schlegel, *Sämmtliche Werke*, X (Wien, 1825), 188ff.
- ⁴² ebd., II (Wien, 1822), 333ff.
- ⁴³ Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke* (Jubiläums-Ausgabe) (Stuttgart und Berlin, 1902), IV, hrsg. v. Eduard von der Hellen, 172.
- ⁴⁴ ebd., XXIV, hrsg. v. Richard M. Meyer, 172.
- ⁴⁵ ebd., XXXVIII, hrsg. v. Oskar Walzel, 255.
- ⁴⁶ ebd., XXXVII, hrsg. v. Oskar Walzel, 224ff.
- ⁴⁷ Hans Gerhard Gräf, *Goethe über seine Dichtungen* (Frankfurt, 1902), 1. Teil, II, 638.
- ⁴⁸ Goethe, *Werke, Briefe und Gespräche* (Beutler), XXII (Zürich, 1949), 606.
- ⁴⁹ Goethe, *Werke* (Jubiläums-Ausgabe), I, hrsg. v. Eduard von der Hellen, 198.
- ⁵⁰ ebd., XXIII, hrsg. v. Richard M. Meyer, 167.
- ⁵¹ Goethe, *Werke, Briefe und Gespräche* (Beutler), XXII, 527.
- ⁵² ebd., XXIV, 547.

⁵³ Goethe, *Werke* (Jubiläums-Ausgabe) XXIV, 170.

⁵⁴ ebd., S. 20.

SIEBENTES KAPITEL
Der Roman in Schrifttum und Dichtung

- ¹ *Briefe der Frau Louise Adelgunde Victorie Gottsched* (Dresden, 1771), I, 5, 9, 278; II, 57, 148, 267; III, 47.
- ² *Briefwechsel zwischen Gleim und Ramler*, hrsg. und erläutert v. Carl Schüddekopf. In: Bibliothek des literarischen Vereins Stuttgart, CCXLII (Tübingen, 1906), 267-268.
- ³ *Herders Briefe an Johann Georg Hamann*, hrsg. v. Otto Hoffmann (Berlin, 1889), S. 24-78.
- ⁴ *Aus Herders Nachlaß, Ungedruckte Briefe*, hrsg. v. Heinrich Düntzer und Ferdinand Gottfried v. Herder, III, *Herders Briefwechsel mit seiner Braut*, April 1771 bis April 1773 (Frankfurt, 1857), 48, 57, 67, 125, 142, 144, 151.
- ⁵ *Briefe von und an J. M. R. Lenz*, gesammelt und hrsg. v. Karl Freye und Wolfgang Stammeler (Leipzig, 1918), I, 18, 21, 31, 32, 47.
- ⁶ Johann Heinrich Jung (genannt Stilling), *Sämmtliche Werke*, I, *Stilling's Lebensgeschichte* (Stuttgart, 1841), 83-85, 86, 139, 141, 176, 178.
- ⁷ Karl Ernst Freiherr von Reitzenstein, „Lotte bey Werthers Grabe.“ Zitiert nach Johann Wilhelm Appell, *Werther und seine Zeit*, 4. Aufl. (Oldenburg, 1896), S. 77.
- ⁸ ebd., S. 81.
- ⁹ Jacob Michael Reinhold Lenz, *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Franz Blei (Leipzig, 1907), I, 109.
- ¹⁰ Novalis, *Schriften* (Kluckhohn), I, 323.
- ¹¹ Goethe, *Werke* (Trunz), 6. Aufl., I (Hamburg, 1962), 380.
- ¹² Johann Nikolaus Götz, *Vermischte Gedichte* (Mannheim, 1785), 2. Teil, S. 61.
- ¹³ Goethe, *Werke* (Jubiläums-Ausgabe), III, hrsg. v. Eduard von der Hellen, 59.
- ¹⁴ *Sturm und Drang*, I, *Kritische Schriften*. Plan und Auswahl v. Erich Loewenthal (Heidelberg, o.D.), 755.
- ¹⁵ Lenz, *Schriften* (Blei), I, 338.
- ¹⁶ ebd., III, 74.
- ¹⁷ Heinrich Leopold Wagner, *Die Kindermörderin*. In: *Sturm und Drang in Auswahl*, hrsg. v. Karl Hoppe (Leipzig, o.D.), S. 215.
- ¹⁸ Friedrich Maximilian Klingler, *Das leidende Weib*. In: *Dramatische Jugendwerke*, hrsg. v. Hans Berendt und Kurt Wolff (Leipzig, 1921), I, 141-227.
- ¹⁹ Goethe, *Werke* (Jubiläums-Ausgabe), VII, hrsg. v. Albert Köster, 225-278.

ZWEITER TEIL

ACHTES KAPITEL

Wilhelm Ehrenfried Neugebauer,
Der teutsche Don Quichotte

- ¹ (Breßlau und Leipzig, 1753). Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe (Seitenzahl in Klammern) zitiert.

NEUNTES KAPITEL

Johann Karl August Musäus,
Grandison der Zweite

- ¹ (Eisenach, 1760). Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe (Seitenzahl in Klammern) zitiert.
² Johann Karl August Musäus, *Der deutsche Grandison — auch eine Familiengeschichte* (Eisenach, 1781), I. Teil. Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe (Seitenzahl in Klammern) zitiert.

ZEHNTES KAPITEL

Christoph Martin Wieland,
*Der Sieg der Natur über die Schwärmererei
oder Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*

- ¹ Wieland, *Werke* (Martini und Seiffert), I. Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe (Seitenzahl in Klammern) zitiert.
² Johann Christoph Adelung, *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart* (Leipzig, 1780), 4. Teil, Spalte 333-334.
³ Vgl. Guy Stern, „Saint or Hypocrite? A Study of Wieland's 'Jacinte Episode'“, *The Germanic Review* XXIX (1954), 96-101. In seiner Analyse hat Stern ganz richtig erkannt, daß die eingeschobene „Geschichte der Hyacinthe“ (später Jacinte) ein wesentlicher Bestandteil des Romans ist und nicht, wie vielfach geurteilt wurde, ein störender Fremdkörper. Allerdings glaubt Stern, daß es sich dabei um eine Satire auf Richardsons *Pamela* handelt. Er geht in seiner Untersuchung weder auf das Phänomen der zweiten Wirklichkeit ein, noch stellt er die bedeutsame Verbindung mit der „Geschichte des Prinzen Biribinker“ her.
⁴ *Allgemeine deutsche Bibliothek*, hrsg. v. Friedrich Nicolai, I (Berlin und Stettin, 1765), 2. Stück, 97-107.
⁵ Christoph Martin Wieland, *Sämmtliche Werke*, hrsg. v. J. G. Gruber (Leipzig, 1824), VI, 2. Teil, 97.
⁶ Auf gewisse Anachronismen, die etwa einer Auslegung wie dieser anzuhaften scheinen, hat der Erzähler selbst im Kapitel, das der

„Geschichte des Prinzen Biribinker“ folgt, hingewiesen. Da heißt es: „Der geneigte Leser wird hier einen ziemlichen Anachronismus bemerken, der, zum Unglück, nicht der einzige in diesem Werk ist.“ (345)

- ⁷ Christoph Martin Wieland, *Sämmtliche Werke* (Leipzig, 1794), IV, 24.

ELFTES KAPITEL

Johann Pezzl,

Ulrich von Unkenbach und seine Steckenpferde

- ¹ Erster Teil (Wien, 1800) und zweiter Teil (Wien, 1802). Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe (Seitenzahl in Klammern) zitiert.
² Wieland, *Schriften* (Kurrelmeyer), 1. Abt., XIV (Berlin, 1928), 68.

ZWÖLFTES KAPITEL

Johann Wolfgang Goethe,

Die Leiden des jungen Werthers

- ¹ *Goethes Briefe*, hrsg. v. Karl Richard Mandelkow, I (Hamburg, 1962), 161.
² Goethe, *Werke* (Trunz), 6. Aufl. VI, (Hamburg, 1965). Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe (Seitenzahl in Klammern) zitiert.
³ Goethe, *Werke* (Jubiläums-Ausgabe), XXIV, hrsg. v. Richard M. Meyer, 163.
⁴ A. Kestner, *Goethe und Werther; Briefe Goethe's meistens aus seiner Jugendzeit* (Stuttgart und Tübingen, 1854), S. 87-88, S. 106ff.
⁵ Diese Aussage fehlt in der ersten Fassung des Romans.
⁶ In der ersten Ausgabe fehlt die später eingeschobene folgende Ergänzung: „Ich erinnerte mich sogleich an die herrliche Ode, die ihr in Gedanken lag.“ Es ist üblich zu vermuten, daß diese Anspielung der Ode „Frühlingsfeier“ gilt.
⁷ Herder, *Werke* (Suphan), XXIX, 349.
⁸ Lessing, *Schriften* (Lachmann), II, 449.
⁹ Oliver Goldsmith, *The Deserted Village*. In: *Collected Works*, hrsg. v. Arthur Friedman (Oxford, 1966), IV, 287-288.
¹⁰ Eine vielbeachtete deutsche Übersetzung erschien 1756 in Hannover.
¹¹ *Goethes Gespräche*, hrsg. v. Woldemar Freiherr von Biedermann. IV (Leipzig, 1889), S. 26f.
¹² Hans Gerhard Gräf, *Goethe über seine Dichtungen* (Frankfurt, 1902), 1. Teil, II, 500.

DREIZEHNTES KAPITEL
Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser*

- ¹ (Berlin, 1785-90). In: Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, hrsg. v. Ludwig Geiger. Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe (Seitenzahl in Klammern) zitiert.
- ² *Gnothi Sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte*, hrsg. v. Karl Philipp Moritz (Berlin, 1783-1793).
- ³ Alexander Pope, *Selected Works*, hrsg. v. Louis Kronenberger (New York, 1951), S. 107.
- ⁴ Herder, *Werke* (Suphan), VIII, 183.
- ⁵ Oliver Goldsmith, *The Traveller*. In: *Collected Works*, a.a.O., S. 249-250.

VIERZEHNTE KAPITEL
Johann Wolfgang Goethe,
Wilhelm Meisters Lehrjahre

- ¹ *Goethes Briefe* (Mandelkow), II (Hamburg, 1964), 34.
- ² ebd., S. 252
- ³ Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*, hrsg. v. d. deutschen Akademie der Wissenschaften, bearbeitet von Renate Fischer-Lamberg (Berlin, 1957), 28. Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe zitiert (Seitenzahl in Klammern). Für die Zitate aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre* wurde die Ausgabe der *Werke* (Trunz), 6. Aufl. (Hamburg, 1965), benutzt (Seitenzahl in Klammern).
- ⁴ Goethe, *Werke, Briefe und Gespräche* (Beutler), XX, 208.
- ⁵ In einer Untersuchung dieses Briefes glaubt Felix Scholz feststellen zu dürfen, man könne sich schwer dem Bekenntnis entziehen, „daß diese Zeit der ersten Weimarer Jahre die glücklichste Epoche des Goethischen Prosa-Stils gewesen ist.“ Er übersieht dabei, daß es sich in diesem Brief nicht um Goethes, sondern um Wilhelm Meisters Stil handelt. Vgl. „Der Brief Wilhelm Meisters an Mariane.“ In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1928, hrsg. v. Ernst Beutler (Frankfurt, 1928), S. 104-124.
- ⁶ Goethe, *Werke, Briefe und Gespräche* (Beutler), XX, 205.
- ⁷ Hans Gerhard Gräf, *Goethe über seine Dichtungen* (Frankfurt, 1902), 1. Teil, II, 757.
- ⁸ Herder, *Werke* (Suphan), IV, 278ff.
- ⁹ Andrew Cecil Bradley, *Shakespearean Tragedy* ([1904] New York, 1959), S. 89.
- ¹⁰ Vgl. Friedrich Gundolf, *Shakespeare und der deutsche Geist* [1920], 11. Aufl. (München und Düsseldorf, 1959), S. 277. Hier heißt es: „Man darf deshalb die Reden über den Hamlet nicht außerhalb des Romans betrachten als eine selbständige ‚Erklärung‘ des Hamlet:“

sie gehören zur Komposition, zur Handlung und sind durchaus abgestimmt und bezogen auf ihre Umgebung." René Wellek hingegen betrachtet die Hamletkritik als Goethes literarische Anschauungen und maßgeblich für Goethes eigene Auffassung. Vgl. *A History of Modern Criticism* (New Haven, 1955), I, 205.

- ¹¹ *Der Teutsche Merkur*, hrsg. v. Christoph Martin Wieland, III, 2. Stück (Weimar, August 1773), 127-167.
- ¹² Goethe, *Werke, Briefe und Gespräche* (Beutler), XX, 100.
- ¹³ ebd., S. 69.
- ¹⁴ Friedrich Schiller, *Werke* (Nationalausgabe), XX, 288.
- ¹⁵ *Schillers Briefwechsel mit Körner*, hrsg. v. Karl Goedeke, 2. Aufl., 1. Teil (Leipzig, 1878), 3. Buch, S. 224.
- ¹⁶ Hans Gerhard Gräf, *Goethe über seine Dichtungen*, a.a.O., S. 791.
- ¹⁷ ebd., S. 803.
- ¹⁸ Goethe, *Werke, Briefe und Gespräche* (Beutler), XX, 193.

AUSBLICK

- ¹ In seinen Vorlesungen über Goethes Wilhelm Meister und in einem Vortrag „Goethe's Wilhelm Meister, Image, Configuration and Meaning“ (1966 vor der „Philological Association der Johns Hopkins University“) wies Harold Jantz u. a. auf Goethes Übernahme traditioneller Themen, Motive und Konfigurationen hin. Vgl. auch den Aufsatz von Jantz „Kontrafaktur, Montage, Parodie: Tradition und symbolische Erweiterung.“ In: *Tradition und Ursprünglichkeit* (Bern, 1966), S. 53-65.
- ² Goethes Roman als Vermittler bedürfte noch einer sorgfältigen Untersuchung, in der alle thematischen und künstlerischen Züge unter diesen Gesichtspunkten berücksichtigt werden müßten.
- ³ Schlegel, *Athenaeum*, III, 125.
- ⁴ Karl Gutzkow, *Wally, die Zweiflerin* [1835]. In: Deutsche Neudrucke, hrsg. v. Jost Schillemeit (Göttingen, 1965).
- ⁵ Gottfried Keller, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Jonas Fränkel. XVI (Erlenbach-Zürich und München, 1936), 196-205.
- ⁶ Adalbert Stifter, *Werke*, hrsg. v. I. E. Walter (Salzburg, o. J.), II, 268.
- ⁷ In einem von mir geleiteten Seminar über Thomas Manns *Doktor Faustus* zum Beispiel entdeckten die Teilnehmer in ihren Untersuchungen bedeutsame andernorts noch nicht behandelte Beziehungen zur europäischen Literatur.
- ⁸ Thomas Mann, *Der Zauberberg* (Stockholm, 1954), S. 906-930.
- ⁹ Vgl. Charles E. Passage, „Hans Castorp's Musical Incantation.“ In: *The Germanic Review*, XXXVIII (1963), 238-256. Im Gegensatz zu meiner Deutung glaubt Passage u. a., daß die Personalkonfiguration Radames und Aida auf Hans Castorp und Joachim Ziemßen zu übertragen sei.

Literaturverzeichnis

I. QUELLEN

- Adelung, Johann Christoph. *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart*. Leipzig, 4 Bde. 1774 und 1780.
- Allgemeine deutsche Bibliothek*, hrsg. von Friedrich Nicolai. Berlin und Stettin, 1765 und 1768.
- Athenaeum*, hrsg. von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. 3 Bde. Berlin, 1798. Fotomechanischer Nachdruck, Darmstadt, 1960.
- d'Aulnoy [Gräfin Marie Catherine Jumelle de Berneville]. *Historie des Hypolitus Grafen von Douglas*. Berlin, 1744.
- Aus Herders Nachlaß, Ungedruckte Briefe*, hrsg. von Heinrich Düntzer und Ferdinand Gottfried von Herder. 3 Bde. Frankfurt, 1857.
- Beyträge Zur Critischen Historie Der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit*. Leipzig, 1732ff.
- Der Biedermann*. Leipzig, 1728-1729.
- Blanckenburg, Friedrich von. *Versuch über den Roman*. Leipzig und Liegnitz, 1774. Faksimileausgabe, hrsg. von Eberhard Lämmert, Stuttgart, 1965.
- Bodmer, Johann Jacob. *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähde Der Dichter*. Zürich, 1741.
- Boileau, Nicolas. *Dialogue des Héros de romans* (1710), hrsg. von Thomas Frederick Crane. Boston, 1902.
- Böll, Heinrich. *Und sagte kein einziges Wort*. Köln, 1953.
- Briefe der Frau Louise Adelgunde Victorie Gottsched*. Dresden, 3 Bde. 1771.
- Briefe von und an J. M. R. Lenz*, gesammelt und hrsg. von Karl Freye und Wolfgang Stammler. 2 Bde. Leipzig, 1918.
- Briefwechsel zwischen Gleim und Ramler*, hrsg. und erläutert von Carl Schüddekopf. Bibliothek des literarischen Vereins Stuttgart. CCXLII, Tübingen, 1906.

- Brockes, Barthold Heinrich. *Irdisches Vergnügen in Gott*. 9 Bde. Hamburg, 1721-1748.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605). Barcelona, 1950.
- Cooper, Anthony Ashley, third Earl of Shaftesbury. *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (1711). 3 Bde. o.O., 1737.
- Crébillon, Claude Prosper Jolyot de. *Collection des œuvres de M. de Crébillon, fils*. 14 Bde. London und Paris, 1777.
- Dryden, John. *Works*, hrsg. von Sir Walter Scott. 18 Bde. London, 1821.
- Fielding, Henry. *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews* (1741), hrsg. von Brian W. Downs. Cambridge, 1930.
- *The History of the Adventures of Joseph Andrews and his Friend Mr. Abraham Adams* (1742), hrsg. von Howard Mumford Jones. New York, 1939.
- *The History of Tom Jones—A Foundling* (1749), hrsg. von Georg Sherburn. New York, 1950.
- Garve, Christian. *Sammlung einiger Abhandlungen aus der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste*. Leipzig, 1779.
- The Gentleman's Magazine*. London, 1753.
- Gnothi Sauton oder Magazin zur Erfahrungsseelenkunde als ein Lesebuch für Gelehrte und Ungelehrte*, hrsg. von Karl Philipp Moritz. Berlin, 1783-1793.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Die Leiden des jungen Werthers*, hrsg. von Max Morris. In: *Der junge Goethe*. Leipzig, 1910.
- *Sämtliche Werke* (Jubiläums-Ausgabe). 40 Bde. Stuttgart und Berlin, 1902.
- *Werke*, hrsg. von Erich Trunz. 6. Aufl., 14 Bde. Hamburg, 1962ff.
- *Werke, Briefe und Gespräche*, hrsg. von Ernst Beutler. 24 Bde. Zürich, 1948ff.
- *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung* (1777ff.), hrsg. von der deutschen Akademie der Wissenschaften, bearb. von Renate Fischer-Lamberg. Berlin, 1957.
- Goethes Briefe*, hrsg. von Karl Robert Mandelkow. 4 Bde. Hamburg, 1962ff.
- Goethes Gespräche*, hrsg. von Woldemar Freiherr von Biedermann. 5 Bde. Leipzig, 1889.
- Goldsmith, Oliver. *Collected Works*, hrsg. von Arthur Friedman. 5 Bde. Oxford, 1966.
- Gottsched, Johann Christoph. *Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste*. Leipzig, 1760.
- *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*. Leipzig, 1730 und 1751.
- Götz, Johann Nikolaus. *Vermischte Gedichte*. Mannheim, 1785.

- Gutzkow, Karl. *Wally, die Zweiflerin* (1835), hrsg. von Jost Schillemeit. Göttingen, 1965.
- Haller, Albrecht von. *Sammlung kleiner Hallerischer Schriften*. 3 Bde. Bern, 1756.
- *Tagebuch seiner Beobachtungen über Schriftsteller und über sich selbst*. 2 Bde. (1749). Bern, 1787.
- Heidegger, Gotthard. *Mythoscopia Romantica: oder Discours Von den so benannten Romans*. Zürich, 1698.
- Heine, Heinrich. *Sämmtliche Werke*, hrsg. von Paul Beyer u. a. 12 Bde. Leipzig, o. D.
- Herder, Johann Gottfried. *Sämmtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan. 33 Bde. Berlin, 1877ff.
- Herders Briefe an Johann Georg Hamann*, hrsg. von Otto Hoffmann. Berlin, 1889.
- Huet, Pierre Daniel. *Traité de l'origine des romans* (1670). 6. Aufl. Paris, 1685.
- Jean Paul Richter. *Der Komet* (1820), hrsg. von Norbert Miller. München, 1963.
- Jung, Johann Heinrich [genannt Stilling]. *Sämmtliche Werke*. 12 Bde. Stuttgart, 1841.
- Keller, Gottfried. *Sämmtliche Werke*, hrsg. von Jonas Fränkel. 22 Bde. Erlenbach-Zürich und München, Bern und Leipzig [seit 1931], 1926ff.
- Kestner, A. *Goethe und Werther; Briefe Goethe's meistens aus seiner Jugendzeit*. Stuttgart und Tübingen, 1854.
- Klinger, Friedrich Maximilian. *Das leidende Weib. Dramatische Jugendwerke*, hrsg. von Hans Berendt und Kurt Wolff. 3 Bde. Leipzig, 1921.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb. *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Karl August Schleiden. München, 1954.
- La Roche, Sophie von. *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771-1772), hrsg. von Fritz Brüggemann. Deutsche Literatur... in Entwicklungsreihen, Reihe 14, Aufklärung. 14. Bd. Leipzig, 1938.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. „Monathlicher Auszug aus allerhand neu herausgegebenen, nützlichen und artigen Büchern.“ *Leibnitz's Deutsche Schriften*, hrsg. von G. F. Guhrauer. Berlin, 1838.
- Lenglet-Dufresnoy, Nicolas. *De l'Usage des Romans*. Amsterdam, 1734.
- Lenz, Jacob Michael Reinhold. *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Franz Blei. 5 Bde. Leipzig, 1907.
- Lesage, Alain René. *Le Diable boiteux* (1707). Paris, 1726.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Sämmtliche Schriften*, hrsg. von Karl Lachmann. 23 Bde. Stuttgart, 1886-1910.
- Ludwig, Otto. *Werke*, hrsg. von Paul Merker. 6 Bde. München und Leipzig, 1912.
- Der Mahler der Sitten*, hrsg. von Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger. Zürich, 1746.

- Mann, Thomas. *Der Zauberberg*. Stockholm, 1954.
- Marivaux [Pierre Carlet de Chamblain de]. *Le Paysan parvenu* (1734), hrsg. von Frédéric Deloffre. Paris, o.D.
- *La Vie de Mariane* (1728), hrsg. von Frédéric Deloffre. Paris, o.D.
- *Der glücklich gewordene Bauer*. Magdeburg, 1736.
- Die Matrone*. Hamburg, 1728-1729.
- Mendelssohn, Moses. *Gesammelte Schriften*, hrsg. von G. B. Mendelssohn. 7 Bde. Leipzig, 1843.
- Miller, Johann Martin. *Sieewart. Eine Klostergeschichte* (1776). 2. Aufl., 3 Bde. Leipzig, 1777.
- The Monthly Review*. London, 1754.
- Moritz, Karl Philipp. *Anton Reiser, Ein psychologischer Roman* (Berlin, 1785/90). Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, hrsg. von Ludwig Geiger. Bd. 23. Heilbronn, 1886.
- Möser, Justus. *Sämtliche Werke*, hrsg. von Werner Kohlschmidt. 14 Bde. Oldenburg/Berlin, 1944.
- Musäus, Johann Karl August. *Der deutsche Grandison—auch eine Familiengeschichte*. Eisenach, 1781.
- *Grandison der Zweite, Oder Geschichte des Herrn von N****. Eisenach, 1760.
- *Physiognomische Reisen voran ein physiognomisches Tagebuch*. Altenburg, 1778-1779.
- Neuer Zeitungen von Gelehrten Sachen*. Leipzig, 1741 und 1754.
- Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit*. Leipzig, 1756.
- Neugebauer, Wilhelm Ehrenfried. *Der teutsche Don Quichotte, Oder die Begebenheiten des Marggraf von Bellamonte*. Breßlau und Leipzig, 1753.
- Novalis [Friedrich von Hardenberg]. *Schriften*, hrsg. von Paul Kluckhohn. 4 Bde. Leipzig, 1929.
- Omeis, Magnus Daniel. *Gründliche Anleitung zur Teutschen accuraten Reim- und Dicht-Kunst*. Nürnberg, 1704.
- Der Patriot* [hrsg. von Michael Richey, Barthold Heinrich Brockes u. a.]. (1724-1726). Hamburg, 1765.
- Pezzl, Johann. *Ulrich von Unkenbach und seine Steckenpferde*. Wien, 1800 und 1802.
- Pope, Alexander. *Selected Works*, hrsg. von Louis Kronenberger. New York, 1951.
- Prévost, Antoine François. *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1731), hrsg. von Jules Janin. Paris, 1858.
- *Histoire de M. Cleveland, Fils Naturel de Cromwel, Ecrite par Lui-Même, Et Traduite de L'Anglais* (1732-1739). Paris, 1810.
- Richardson, Samuel. *Clarissa Harlowe or the History of a Young Lady* (1748), hrsg. von Ethel M. M. McKenna. London, 1902.
- *The History of Sir Charles Grandison* (1753), hrsg. von Mary Howitt. London und New York, 1873.
- *Geschichte des Herrn Carl Grandison*. Leipzig, 1754-1770.

- *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740). Facsimile Ausgabe der Edition von 1769, Berwyn, 1929.
- *Pamela, oder Die belohnte Tugend*. Leipzig und Liegnitz, 1742.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (1761), hrsg. von René Pomeau. Paris, 1960.
- Schiller, Friedrich. *Werke* (Nationalausgabe). Weimar, 1943ff.
- Schillers Briefwechsel mit Körner*, hrsg. von Karl Goedeke. Leipzig, 1878.
- Schlegel, Friedrich. *Sämmtliche Werke*. 10 Bde. Wien, 1822ff.
- Shakespeare, William. *The Works of William Shakespeare*, hrsg. von William Aldis Wright. 3. Aufl., 9 Bde. London, 1891.
- The Spectator* (1711), hrsg. von Donald F. Bond. Oxford, 1967.
- Sterne, Laurence. *A Sentimental Journey through France and Italy*. London, 1768.
- *The Life and Opinions of Tristram Shandy* (1759-1767), hrsg. von Bergen Evans. New York, 1952.
- Stifter, Adalbert. *Werke*, hrsg. von I. E. Walter. 2 Bde. Salzburg, o. J.
- Stockhausen, Johann Christoph. *Critischer Entwurf einer auserlesenen Bibliothek für den Liebhaber der Philosophie und schönen Wissenschaften*. Berlin, 1752.
- Sturm und Drang, I, Kritische Schriften*. Plan und Auswahl von Erich Loewenthal. Heidelberg, o. D.
- Der Teutsche Merkur*, hrsg. von Christoph Martin Wieland. Weimar, 1773ff.
- Die Vernünftigen Tadlerinnen*, hrsg. von Johann Christoph Gottsched, (1725-1726). Hamburg, 1748.
- Wagner, Heinrich Leopold. *Die Kindermörderin. Sturm und Drang in Auswahl*, hrsg. von Karl Hoppe. Leipzig, o. D.
- Wieland, Christoph Martin. *Ausgewählte Briefe an verschiedene Freunde*. 4 Bde. Zürich, 1815.
- *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Wilhelm Kurrelmeyer. Berlin, 1909ff.
- *Sämmtliche Werke*. 39 Bde. Leipzig, 1794.
- *Sämmtliche Werke*, hrsg. von J. G. Gruber. 53 Bde. Leipzig, 1824.
- *Werke*, hrsg. von Fritz Martini und Hans Werner Seiffert. 5 Bde. München, 1964ff.
- Young, Edward. *The Complaint, or Night-Thoughts on Life, Death, and Immortality* (1742-1745). London, 1765.

II. SEKUNDÄRLITERATUR (Auswahl)

- Appell, Johann Wilhelm. *Werther und seine Zeit*. 4. Aufl. Oldenburg, 1896.
- Atkins, Stuart Pratt. *The Testament of Werther in Poetry and Drama*. Cambridge, 1949.

- Auerbach, Erich. *Mimesis*. Bern, 1946.
- Barbauld, Laetitia, Hrsg. *The Correspondence of Samuel Richardson*. 6 Bde. London, 1804.
- Berger, Tjard W. *Don Quixote in Deutschland und sein Einfluß auf den deutschen Roman*. Diss. Heidelberg, 1908.
- Blanchard, Frederic T. *Fielding the Novelist*. London, 1927.
- Bodemann, Eduard. „Leibnizens Briefwechsel mit dem Herzoge Anton Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel.“ *Zeitschrift des historischen Vereins für Niedersachsen*, L (Hannover, 1888), 73-224.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago und London, 1961.
- Bradley, Andrew Cecil. *Shakespearean Tragedy* (1904). New York, 1959.
- Brüggemann, Fritz. *Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment*. Jena, 1909.
- Bühler, Charlotte. *Kindheit und Jugend*. Leipzig, 1928.
- Catholy, Eckehard. *Karl Philipp Moritz und die Ursprünge der deutschen Theaterleidenschaft*. Tübingen, 1962.
- Dobson, Austin. *Henry Fielding*. New York, 1900.
- Ehrenzeller, Hans. *Studien zur Romanvorrede von Grimmelshausen bis Jean Paul*. *Basler Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, Heft XVI (Bern, 1955).
- Feise, Ernst. „Lessings *Emilia Galotti* und Goethes *Werther*.“ *Modern Philology*, XV (1917), 65-82.
- Friedemann, Käte. *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig, 1910.
- Friedrich, Hugo. *Abbé Prévost in Deutschland*. *Beiträge zur neueren Literaturgeschichte*, Heft XII (Heidelberg, 1929).
- Gräf, Hans Gerhard. *Goethe über seine Dichtungen*. 9 Bde. Frankfurt, 1902.
- Gundolf, Friedrich. *Shakespeare und der deutsche Geist* (1920). 11. Aufl. München und Düsseldorf, 1959.
- Jantz, Harold. „Kontrafaktur, Montage, Parodie: Tradition und symbolische Erweiterung.“ *Tradition und Ursprünglichkeit*, hrsg. von Werner Kohlschmidt. Bern, 1966.
- Kayser, Wolfgang. *Entstehung und Krise des modernen Romans*. Stuttgart, 1954.
- Kurth, Lieselotte E. „Historiographie und historischer Roman: Kritik und Theorie im 18. Jahrhundert.“ *Modern Language Notes*, LXXIX (1964), 337-362.
- „Wilhelm Ehrenfried Neugebauer—Der teutsche Don Quichotte, Oder die Begebenheiten des Marggraf von Bellamonte / Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Romans im 18. Jahrhundert.“ *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, IX (Stuttgart, 1965).
- Levy, Siegmund. „Goethe und Oliver Goldsmith,“ *Goethe-Jahrbuch*, VI (Frankfurt, 1885), 281-298.
- May, Georges. *Le Dilemme du Roman au XVIII^e Siècle*. New Haven/Paris, 1963.
- McKillop, Alan Dugald. *Samuel Richardson—Printer and Novelist*.

- Chapel Hill, 1936.
- Meyer, Hermann. *Das Zitat in der Erzählkunst*. Stuttgart, 1961.
- Michelsen, Peter. *Laurence Sterne und der deutsche Roman des 18. Jahrhunderts*. Palaestra, CCXXXII (Göttingen, 1962).
- Pascal, Roy. *Shakespeare in Germany*. Cambridge, 1937.
- Passage, Charles E. „Hans Castorp's Musical Incantation." *The Germanic Review*, XXXVIII (1963), 238-256.
- Reis, Hans. *Goethes Romane*. Bern, 1963.
- Scholz, Felix. „Der Brief Wilhelm Meisters an Mariane." *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1928* (Frankfurt, 1928), S. 104-129.
- Schücking, Levin L. *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*. 3. Aufl. Bonn und München, 1961.
- Sengle, Friedrich. *Wieland*. Stuttgart, 1949.
- Sommerfeld, Martin. „Romantheorie und Romantypus der deutschen Aufklärung," *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IV (Stuttgart, 1926), 459-490.
- Stern, Guy. „Saint or Hypocrite? A Study of Wieland's 'Jacinte Episode,'" *The Germanic Review*, XXIX (1954), 96-101.
- Viëtor, Karl. *Goethe*. Bern, 1949.
- Waniek, Gustav. *Gottsched und die deutsche Literatur seiner Zeit*. Leipzig, 1897.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. Berkeley und Los Angeles, 1957.
- Wellek, René. *A History of Modern Criticism 1750-1950. I, The Later Eighteenth Century*. New Haven, 1955.

Register

Außer dem Namen des Verfassers sind einzelne Titel dann aufgeführt, wenn mehrere Werke eines Schriftstellers bedeutsam erwähnt werden oder ein bestimmtes Werk von größerer Wichtigkeit ist. Wo es sich um gelegentliche Hinweise auf nur ein Werk eines Schriftstellers handelt, wird nur der Name des Verfassers angegeben. Für die behandelten Romane (Original und Übersetzung) wird jeweils der übliche Kurztitel angeführt.

- Abelin, Johann Philipp, 231
Acerra philologica, s. Lauberg
Addison, Joseph, 53, 98
Albertus Magnus, 155
Alexander der Große, 98, 232
Allgemeine deutsche Bibliothek,
74f., 95, 138
Amadis, 102, 120, 124
Amphion, 155
Anton Ulrich, Herzog von
 Braunschweig, 16, 20ff., 35
 Aramena, 13, 19-22, 30
 Octavia, 13, 29, 30, 33
Apulejus, Lucius, 71f.
Ariosto, Ludovico, 30
Aristides, 98
Aristoteles, 10, 14, 15, 155
Arnold, Gottfried, 104, 188
Aulnoy, Marie Catherine
 Jumelle de Berneville, 38,
 118, 119, 121, 123
Bahrdt, Karl Friedrich, 165
Barclay, John, 13, 30
Basedow, Johann Bernhard,
 165
Beck, Jakob Sigismund, 166f.
Behmeno (pseud.), 35
Bizet, Georges, 245, 246
Blanckenburg, Friedrich von,
 79-82
Bodmer, Johann Jacob, 19-23
Bohse, August (gen. Talander),
 28, 30, 35, 124
Boileau, Nicolas, 11
Böll, Heinrich
 Und sagte kein einziges Wort,
 243
Brentano, Clemens, 234
Brockes, Barthold Heinrich, 60
Brutus, 101

- Buchholtz, Andreas Heinrich,
16, 23, 30, 105, 226
- Büchner, Georg, 103f.
- Byron, George Gordon, 37
- Calderon de la Barca, Pedro,
241
- Caligula, 24
- Canitz, Friedrich Rudolf von, 35
- Cartouche, Louis Dominique,
229
- Cäsar, 98
- Catull, 160
- Celander, s. Woltereck
- Cervantes Saavedra, Miguel de
Don Quijote, 16, 28, 38, 66, 91,
103, 117, 119, 121, 122, 125,
129, 145, 146, 155, 170, 235,
238
- Cibber, Colley, 53
- Cicero, 98
- Cooper, Anthony Ashley, s.
Shaftesbury
- Corneille, Pierre, 219
- Crébillon, Claude Prosper
Jolyot de, 39, 41, 42
- Cyrus, 75f.
- Damiens, Robert François, 229
- Dante Alighieri, 243
- Das Neueste aus der anmuthigen
Gelehrsamkeit*, 48
- Debussy, Claude, 245, 246
- Defoe, Daniel
Robinson Crusoe, 39, 103, 132f.
- Der Biedermann*, 28, 31f.
- Der Patriot*, 27, 31
- Desfontaines, Pierre François,
47
- Diderot, Denis, 82
- Die Deutsche Schaubühne*, 211
- Die Matrone*, 29ff., 33f.
- Die schöne Magelone*, 104
- Die schöne Melusine*, 104, 124
- Die Vernünftigen Tadlerinnen*,
27, 30f., 34f.
- Die vier Heymonskinder*, 104
- Dryden, John, 59
- Eckermann, Johann Peter, 37,
96
- Euripides, 68, 98
- Fassmann, David, 35
- Fénelon, François de Salignac
de la Mothe
Télémaque, 16, 28, 30, 98, 189
- Fichte, Johann Gottlieb, 167,
238
- Fielding, Henry, 40, 52, 54, 56-
59, 63, 64, 66, 73, 81, 83, 103,
110
- Amelia*, 99
- Joseph Andrews*, 39, 52, 56f.
- Shamela*, 52
- Tom Jones*, 39, 55, 58, 63, 75f.,
99, 196
- Flachsland, Caroline, 100ff.
- Fontane, Theodor, 242f.
- Freytag, Gotthilf, 47f.
- Furetière, Antoine, 11
- Garve, Christian, 78f., 80, 82,
216
- Gellert, Christian Fürchtegott
Die Betschwester, 110
- Leben der schwedischen Gräfin
von G. ****, 40
- Gentleman's Magazine, The*, 55,
60
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm,
106
- Geßner, Salomon, 101, 240
- Girard, Jean Baptiste, 229
- Gleim, Johann Wilhelm, 99f.
- Goethe, Johann Wolfgang, 4, 7,
36f., 86-96, 100, 102, 107f.,
109, 112, 161, 169-172, 173,
174, 175, 182f., 204f., 206,
209, 210, 211f., 215, 216, 217,
220, 222, 223f., 227ff., 233f.,
238f., 240, 241, 243f., 247
- Der Triumph der Empfind-
samkeit*, 112f.

- Dichtung und Wahrheit*, 95,
 103, 171
Epistel, 94
Götter, Helden und Wieland,
 223f.
Götz von Berlichingen, 161
Werther, 3, 86, 93, 94, 95f.,
 106ff., 110, 112, 113, 139,
 162, 163f., 169-183, 184,
 185, 193, 195, 202, 203, 204,
 205, 211, 226, 240
Wilhelm Meisters Lehrjahre, 3,
 87-92, 204-232, 233f., 240,
 241, 243f.
*Wilhelm Meisters Theatra-
 lische Sendung*, 205-208,
 215
Xenien, 92
 Goldoni, Carlo, 110
 Goldsmith, Oliver, 171, 180
The Deserted Village, 171, 179f.
The Traveller, 171, 179, 202
The Vicar of Wakefield, 102,
 199f.
 Gottfried, Johann Ludwig, s.
 Abelin
 Gottsched, Johann Christoph,
 15-19, 20, 27, 28, 63, 98, 193,
 211, 217
 Gottsched, Luise Adelgunde,
 98f.
 Götz, Johann Nikolaus, 108f.
 Gounod, Charles, 245, 247
 Gray, Thomas, 171, 181
 Gregorii, Johann Gottfried (gen.
 Melissantes), 35, 124
 Gryphius, Andreas, 231
 Guarini, Battista, 30, 209, 211
 Guevara, Antonio de, 40
 Gutzkow, Karl, 238
Wally, die Zweiflerin, 235-237
 Guyon, Jeanne Marie Bouvier
 de la Mothe, 184, 186, 188

 Hagedorn, Friedrich von, 196
 Haller, Albrecht von, 45f., 60-
 63
 Hamann, Johann Georg d. Ält.,
 29f.
 Hamann, Johann Georg, 69f.,
 100
 Happel, Eduard, 10
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
 238
 Heidegger, Gotthard, 11ff., 18,
 22f.
 Heine, Heinrich, 236f.
 Heliodor, 16, 18
 Herder, Johann Gottfried, 82ff.,
 89, 100ff., 106, 175, 200f., 220,
 241
 Herkules, 224, 234f.
 Hill, Aaron, 51, 53, 54
 Home, Henry, 82
 Homer, 18, 72, 105, 125, 126,
 147, 154f., 170, 173f., 175,
 202, 241
 Horaz, 8f., 11, 19, 55, 66, 98, 123
 Huet, Pierre Daniel, 10f.
 Humboldt, Alexander von, 241
 Humboldt, Wilhelm von, 87,
 227f., 241
 Hunold, Christian Friedrich
 (gen. Menantes), 28, 34, 35

 Iffland, August Wilhelm, 199f.

 Jacobi, Friedrich Heinrich, 217
 Jean Paul, s. Richter
 Jerusalem, Karl Wilhelm, 172,
 177
 Jung, Johann Heinrich (gen.
 Stilling), 104f.

 Kafka, Franz, 243
Kaiser Octavianus, 104
 Kant, Immanuel, 166f.
 Keller, Gottfried, 239, 248
Der Grüne Heinrich, 239f.
 Kleist, Ewald von, 164
 Klinger, Friedrich Maximilian,
 161

- Das leidende Weib*, 111, 161
Sturm und Drang, 161
Die Zwillinge, 196f.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb,
 86, 101f., 105f., 155, 164, 171,
 174f., 180, 216
- Körner, Christian Gottfried, 227
- Krüger, Bartholomäus, 104
- La Bruyère, Jean de, 33
- La Calprenède, Gautier de, 127,
 141
- La Fayette, Marie-Madeleine,
 38, 46
- La Roche, Sophie, 71, 100f., 111
- Laube, Heinrich, 236
- Lauremberg, Peter, 189, 231
- Lavater, Johann Kaspar, 139,
 166
- Lehms, Georg Christian (gen.
 Pallidor), 34
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, 7,
 13f., 15, 20
- Lenglet-Dufresnoy, Nicolas, 24f.
- Lenz, Jacob Michael Reinhold,
 102ff., 107, 161
Der Hofmeister, 110
Die Soldaten, 111
- Lesage, Alain René, 40
- Lessing, Gotthold Ephraim, 36,
 45, 65-68, 69, 71, 72, 80, 101,
 157, 217, 237, 241
Der junge Gelehrte, 110
Emilia Galotti, 172, 177f.
Minna von Barnhelm, 112
- Lindau, (Vorn. unbek.), 103
- Loën, Johann Michael von, 39
- Lohenstein, Daniel Caspar von,
 15, 16, 18, 19, 23, 30, 35, 109
- Longus, 16, 28, 68, 99
- Ludwig XV., 229
- Ludwig, Otto, 238
*Die Emanzipation der Dome-
 stiken*, 238
- Lukan, 160
- Lukian, 30, 71
- Mann, Thomas, 234
Der Zauberberg, 243-247
- Marivaux, Pierre Carlet de
 Chamblain de, 39, 40, 41-46,
 110, 119, 120, 121
La Vie de Mariane, 42ff., 45,
 118, 119, 121, 123, 151
Le Paysan parvenu, 41f., 43f.,
 45
- Meletaon, s. Rost
- Melissantes, s. Gregorii
- Menantes, s. Hunold
- Mendelssohn, Moses, 68-71, 72,
 172, 185
- Mercier, Louis-Sébastien, 110
- Merkur, 30
- Miller, Johann Martin, 163f.
*Beiträge zur Geschichte der
 Zärtlichkeit*, 163
*Sieewart. Eine Klosterge-
 schichte*, 94, 112f., 139, 162f.
- Molière, Jean Baptiste Poquelin,
 44
Monthly Review, The, 55
- Moritz, Karl Philipp, 184f.,
 199ff, 200f., 204, 206
Anton Reiser, 184-203, 204,
 205, 206, 207, 209, 220, 226,
 241
Gnothi Sauton, 185, 200
- Möser, Justus, 46
- Mosheim, Johann Lorenz von,
 35
- Müller, Johann Gottwerth, 139
- Müller, Johannes, 241
- Mundt, Theodor, 236, 238
- Musäus, Johann Karl August,
 129, 138, 139
Der deutsche Grandison, 131-
 139
Grandison der Zweite, 129-132,
 135, 138
Physiognomische Reisen, 139
- Musenalmanach*, 236
- Nero, 29

- Neuer Zeitungen von Gelehrten Sachen*, 63
 Neugebauer, Wilhelm Ehrenfried, 66, 118
Der teutsche Don Quichotte, 117-128, 145, 149, 169, 170, 232
 Neukirch, Benjamin, 28
 Novalis, Friedrich Frhr. von Hardenberg, 91, 107
- Octavia, 29
 Oeser, Friederike, 109
 Omeis, Magnus Daniel, 14f.
 Ossian, 101, 162, 171, 173, 175ff., 180
 Ovid, 32, 145, 160
- Pallidor, s. Lehms
 Persius, 59
 Petrarca, Francesco, 112
 Pezzl, Johann, 158, 167f.
Ulrich von Unkenbach, 158-168
 Plutarch, 59, 98
 Pope, Alexander, 51f., 59, 200, 223
 Porcia, 101
Pour et Contre, 47, 50
 Prévost, Antoine François, 39, 40, 46-48, 50, 123
Histoire de M. Cleveland, 118, 121
Le Doyen de Killerine, 123
Manon Lescaut, 46-48
Mémoires d'un homme de qualité, 46
 Prodikos, 224
 Proserpina, 30
- Racine, Jean, 219
 Ramler, Karl Wilhelm, 99f.
 Ramsay, Andrew Michael, 28
 Reimarus, Hermann Samuel, 237
 Reinhold, Karl Leonhard, 167
- Reitz, Johann Heinrich, 104
 Reitzenstein, Karl Ernst Frhr. von, 106
 Richardson, Samuel, 18, 40, 50-56, 59-63, 67, 68f., 70, 73, 81, 82, 83, 129, 133, 139
Clarissa, 39, 50, 52-55, 60-63, 66, 68f., 77, 81, 83, 85f., 99f., 105f., 108, 110, 112, 133, 151
Grandison, 50, 55f., 62f., 67, 70f., 72, 77, 81, 83, 85, 109, 110, 111f., 130f., 134-138, 151
Pamela, 39, 50, 51f., 56, 59f., 85, 99, 110, 111, 133, 151
 Richter, Johann Paul Friedrich, 41, 234, 235, 240
Der Komet, 235
 Rilke, Rainer Maria, 243
 Ritter, Carl, 241
 Rost, Johann Leonhard (gen. Meletaon), 28, 124
 Rousseau, Jean-Jacques, 68ff., 75, 159
Émile, 101
Julie ou la Nouvelle Héloïse, 68ff., 100f., 111, 112, 113
- Salomon, 155
 Salzmann, Johann Daniel, 102, 103
 Sand, George, 238
 Schiller, Friedrich, 84-89, 90, 215, 226, 227, 241
Der Geisterseher, 85
Der Verbrecher aus verlorener Ehre, 85
Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet, 84
Eine grossmütige Handlung, 85
Ueber naive und sentimentalische Dichtung, 86
 Schlegel, August Wilhelm, 5, 241

- Schlegel, Friedrich, 89-92
Lucinde, 234f.
- Schnabel, Johann Gottfried, 189f.
- Schröter, Christian, 19
- Schubert, Franz, 245, 247
- Schummel, Johann Gottlieb, 197
- Scipio, 232
- Scudéry, Madeleine de, 11, 13, 23
Clelia, 22f., 30, 141
Cyrus, 30, 141
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Earl of, 59, 71
- Shakespeare, William, 36, 71, 72f., 81, 126, 171, 194, 195, 200, 203, 205, 210, 220-224, 241
Hamlet, 171, 181, 194, 217f., 221ff.
Henry IV, 73, 221
Julius Cäsar, 72
King Lear, 156, 194
Macbeth, 194
Romeo and Juliet, 101, 112
- Smollett, Tobias, 65
- Sorel, Charles, 11
- Sotades, 149
- Stein, Charlotte von, 204
- Sterne, Laurence, 74, 196
A Sentimental Journey, 100, 196
Tristram Shandy, 100
- Stifter, Adalbert, 240, 242
Der Nachsommer, 240ff.
- Stockhausen, Johann Christoph, 37-40
- Sulzer, Johann Georg, 240
- Swift, Jonathan, 28, 164
- Talander, s. Bosche
- Tasso, Torquato, 211
- Tausend und eine Nacht*, 189
- Terenz, 155
- Terrasson, Jean, 28
- Theatrum Europaeum*, s. Abelin
- Theophrastus, 33
- Thomson, James, 99
- Tibull, 160
- Tieck, Ludwig, 241
- Uhland, Ludwig, 236
- Verdi, Guiseppe, 245f.
- Vergil, 18, 75, 125, 126, 155
- Voltaire, François-Marie Arouet, 220, 224
- Wagner, Heinrich Leopold, 109f., 161
Die Kindermörderin, 111, 161
- Wendt, Christoph Gottlieb, 33
- Wieland, Christoph Martin, 67f., 71-77, 112, 141, 151, 153f., 155, 157, 158, 168, 194, 223f.
Agathon, 72, 73-76, 81, 157
Clementina von Porretta, 70ff., 72, 110
Der Geist Shakespeares, 224
Der neue Amadis, 154
Die Wahl des Herkules, 224
Don Sylvio, 115, 141-157, 158, 169, 170, 224, 232
Lady Johanna Gray, 67f., 72
*Unterredungen mit dem Pfarrer von ****, 76f., 78
- Wienbarg, Ludolf, 236
- Wolff, Christian, 193f.
- Wolfram von Eschenbach, 237
- Woltereck, Christoph (gen. Celandier), 33, 34, 35
- Xenophon, 75f.
- Young, Edward, 53
The Complaint, or Night-Thoughts, 99, 171, 180, 193, 216, 247
- Ziegler und Kliphausen, Heinrich Anshelm von
Die Asiatische Banise, 16f., 18, 19, 29, 30, 35, 102, 105, 109, 110, 123f., 189
- Zimmermann, Johann Georg, 72
- Zinzendorf, Nikolaus Ludwig von, 226

