
DER JUNGE GOETHE

Epoche – Werk – Wirkung

Von Thorsten Valk

C.H.Beck



Der junge Goethe
Epoche – Werk – Wirkung

Von Thorsten Valk

Verlag C. H. Beck München

Zum Buch

Das Werk des jungen Goethe, zwischen 1765 und 1775 entstanden, fällt in eine von zahlreichen Spannungen geprägte Zeit. Thorsten Valks Buch beleuchtet Goethes Dichtungen aus ideengeschichtlicher und sozialhistorischer Perspektive. Es eröffnet eine Vielzahl unterschiedlicher Zugänge, indem es präzise Textlektüren mit epochengeschichtlichen Horizontbildungen verknüpft und dabei stets den aktuellen Forschungsstand berücksichtigt. Die zentralen Gedichte und Dramen des jungen Goethe werden ebenso analysiert wie der *Werther*, mit dem Goethe gleichsam über Nacht zu einem europäischen Erfolgsschriftsteller aufstieg. Ein besonderes Augenmerk gilt den kunsttheoretischen Schriften, die Goethe als entschiedenen Verfechter der Genieästhetik ausweisen. Die facettenreiche Wirkungsgeschichte des Frühwerks wird anhand der *Werther*-Kontroverse, am Beispiel des *Götz von Berlichingen* und seiner Bühnengeschichte sowie im Blick auf Gedichtvertonungen von Breiskopf bis Schubert verfolgt.

Über den Autor

PD Dr. Thorsten Valk ist Leiter des Referats „Forschung und Bildung“ bei der Klassik Stiftung Weimar und Privatdozent für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Friedrich-Schiller-Universität Jena.

Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte
Herausgegeben von
Wilfried Barner und Gunter E. Grimm

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2012
Umschlaggestaltung: Bruno Schachtner
Umschlagabbildung: Georg Melchior Kraus, Goethe, 1775/76
© Leihgabe der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen,
Klassik Stiftung Weimar, Foto: Jens Hauspurg
ISBN Buch 978 3 406 63854 1
ISBN eBook 978 3 406 63855 8

Die gedruckte Ausgabe dieses Titels erhalten Sie im Buchhandel
sowie versandkostenfrei auf unserer Website
www.chbeck.de.
Dort finden Sie auch unser gesamtes Programm und viele weitere
Informationen.

Inhalt

Vorwort	9
I. Der junge Goethe im Kontext seiner Zeit	
1. Ideengeschichtlicher Kontext	15
1.1. Das autonome Subjekt – die Aufklärung	16
1.2. Emanzipation der Sinnlichkeit – das Rokoko	18
1.3. Das nobilitierte Gefühl – die Empfindsamkeit	21
1.4. Radikalisierte Aufklärung – der Sturm und Drang	23
2. Politischer und soziokultureller Kontext	27
2.1. Deutschlands politische Landkarte – Kleinstaaterei und Territorialabsolutismus	27
2.2. Soziale Hierarchien im Umbruch – der Aufstieg des Bürgertums	32
2.3. Strukturwandel der Öffentlichkeit – die Entstehung des literarischen Marktes	35
3. Kunsttheoretischer Kontext	41
3.1. Der Künstler als gottgleicher Schöpfer – Paradigmen der Genieästhetik	42
3.2. Ursprungsnahe Dichtung – das Konzept der Volkspoesie ..	48
4. Auswahlbibliographie	53
II. Gedichte	
1. Lyrik der Leipziger Jahre	57
1.1. Erotische Rollenspiele – die Gedichtsammlung <i>Annette</i> ...	62
1.2. Neue Töne im Gefolge Klopstocks – <i>Oden an meinen Freund</i>	68
1.3. Vorklänge der modernen Naturlyrik – <i>Neue Lieder</i>	72
2. Lyrik der Straßburger Zeit	76
2.1. Abschied vom Rokoko – <i>Kleine Blumen, kleine Blätter</i> ...	81
2.2. Erschriebenes Erlebnis – <i>Willkommen und Abschied</i>	83
2.3. Inszenierte Unmittelbarkeit – <i>Maifest</i>	86
2.4. Simulierte Simplizität – <i>Heidenröslein</i>	89

6 Inhalt

3.	Goethes Hymnendichtung	94
3.1.	Aufschwung und Absturz des Genies – <i>Wandrer's Sturmlied</i>	97
3.2.	Innerweltliches Schöpfungstum – <i>Mahomets Gesang</i>	103
3.3.	Proklamation des autonomen Subjekts – <i>Prometheus</i>	107
3.4.	Vergöttlichte Natur, vergöttlichter Mensch – <i>Ganymed</i>	113
4.	Auswahlbibliographie	116

III. Dramen

I.	<i>Die Laune des Verliebten</i>	123
I.1.	Goethes Schäferspiel im Kontext der pastoralen Gattungstradition	125
I.2.	Eifersucht und Zwietracht – Goethes Schäferspiel jenseits anakreontischer Heiterkeit	127
I.3.	Exklusive Liebesbindung und erotisch fundierte Geselligkeit	129
2.	<i>Götz von Berlichingen</i>	130
2.1.	Dramenästhetische Innovationen in Goethes historischem Schauspiel	134
2.2.	Der Untergang des alten Reichs	135
2.3.	Verschriftlichung des Rechts	138
2.4.	Das Leitmotiv der eisernen Hand	140
3.	<i>Clavigo</i>	142
3.1.	Die Gattungstradition des Bürgerlichen Trauerspiels	144
3.2.	Clavigo zwischen bürgerlichem und adeligem Wertesystem	147
3.3.	Das Drama des modernen Publizisten	150
4.	<i>Stella</i>	152
4.1.	Die empfindsame Liebeskonzeption auf dem Prüfstand	154
4.2.	Das Beziehungsmodell einer ‚Ménage à trois‘	158
4.3.	Sakralisierung der Liebe	162
5.	<i>Faust</i> . Frühe Fassung	164
5.1.	Von der <i>Historia</i> zu Goethes <i>Faust</i> – Stationen der Stoffgeschichte	166
5.2.	Wissenschaftskritik aus dem Geist des Sturm und Drang – Fausts Auftrittsmonolog	170
5.3.	Spielformen des Spotts – Gelehrtsatire, Universitäts- satire, Ständesatire	174
5.4.	Liebesdrama und Gesellschaftskritik – die Gretchen- Tragödie	179
6.	Auswahlbibliographie	182

IV. Erzählende Literatur und kunsttheoretische Schriften

1.	<i>Die Leiden des jungen Werthers</i>	189
1.1.	Fingierte Authentizität – Werthers Briefe unter romanpoetologischen Aspekten	192
1.2.	Zwischen Himmel und Hölle – Werthers Subjektivismus . .	196
1.3.	Literatur als Palliativ und Droge – Werthers Lektüren	198
1.4.	Künstler ohne Werk – Werther als Dilettant	202
1.5.	Labyrinth der Leidenschaft – Liebesidealismus versus erotisches Begehren	205
1.6.	Melancholie als «Krankheit zum Tode» – Werthers Weg in den Suizid	208
2.	<i>Zum Shakespears Tag</i>	212
3.	<i>Von Deutscher Baukunst</i>	217
3.1.	Goethes Auseinandersetzung mit den architektur- ästhetischen Positionen seiner Zeit	220
3.2.	Der Baumeister als gottgleicher Schöpfer – Aspekte der Genieästhetik	225
4.	Auswahlbibliographie	227

V. Wirkung

1.	Goethes <i>Götz von Berlichingen</i> – ein «schönes Ungeheuer»	231
1.1.	Nationale Dichtung im Zeichen Shakespeares	232
1.2.	Die Diskussion um die Spielbarkeit des <i>Götz</i>	236
1.3.	Die frühe Aufführungsgeschichte des <i>Götz</i>	238
2.	Goethes <i>Werther</i> im Spiegel der zeitgenössischen Kritik . .	241
2.1.	Die <i>Werther</i> -Kontroverse	242
2.2.	Goethes Roman als Apologie des Selbstmords – die Kritik der kirchlichen Orthodoxie	244
2.3.	Werther als Idol – Huldigungen aus dem Geist des Sturm und Drang	245
3.	Die Gedichte des jungen Goethe in Vertonungen von Breitkopf bis Schubert	248
3.1.	Lieder aus dem Geist des Rokoko – Goethes Gedichte in Vertonungen von Breitkopf	248
3.2.	Im Einklang mit Goethes Liedästhetik – Gedicht- vertonungen von Reichardt und Zelter	250
3.3.	Goethes Lyrik im modernen Kunstlied – Beethoven und Schubert	255
4.	Auswahlbibliographie	260

VI. Anhang

1. Zeittafel	263
2. Editionen und übergreifende Darstellungen	276
3. Abkürzungsverzeichnis	278
4. Register	281
Personen	281
Goethes Werke	287

Vorwort

Was der junge Napoleon Bonaparte für die europäische Politik, das ist der junge Goethe für die deutsche Literatur: Repräsentant einer Epochenchwelle und Symbolfigur der anbrechenden Moderne. Wie der korsische General und nachmalige französische Kaiser ab 1796 die territoriale Ordnung auf dem europäischen Kontinent umstößt, Ländergrenzen verschiebt, ja ganze Staaten von der politischen Landkarte verschwinden lässt, so revolutioniert der aus Frankfurt stammende Jurist bereits um 1770 die deutsche Literatur. In allen zentralen Gattungen entwickelt er neue Formen des künstlerischen Ausdrucks, gegen die das Überkommene und von der literarischen Tradition Verbürgte abrupt verblasst. Originalität, Spontaneität und Authentizität: An diesen ästhetischen Parametern, die in Goethes dichterischem Frühwerk erstmals zentrale Bedeutung gewinnen, muss sich im 19. und 20. Jahrhundert fast jedes künstlerische Engagement messen lassen. Beginnt mit Napoleons Feldzügen die Geschichte des heutigen Europa, so hebt mit Dichtungen wie dem *Götz von Berlichingen* und dem *Werther* das Zeitalter der modernen deutschen Literatur an. Napoleon und Goethe stehen am Beginn unserer eigenen Gegenwart.

Goethes Frühwerk, zwischen dem 16. und 26. Lebensjahr entstanden, fällt in eine von zahlreichen Spannungen geprägte Zeit. Ausgelöst werden diese Spannungen durch gesellschaftliche und kulturelle Transformationsprozesse, in deren Gefolge die überkommenen Sozialstrukturen und Glaubenssysteme ihre alten Orientierungsfunktionen verlieren. Die Angriffe auf den Ständestaat und die christliche Orthodoxie unterminieren in wenigen Dekaden einen über Jahrhunderte hinweg stabilen Wertekanon und schaffen zugleich die Voraussetzungen für jene spezifisch moderne Form der Subjektconstitution, die im Werk des jungen Goethe zum ersten Mal konsequent reflektiert wird. Goethes Dichtungen zeigen bereits zwei Jahrzehnte vor dem Ausbruch der Französischen Revolution, welche Folgen der Übergang in eine funktional ausdifferenzierte und weltanschaulich pluralistische Gesellschaft für die Bestimmung der eigenen Person hat. Identität erwächst nicht mehr vornehmlich aus der Teilhabe an einem fest gefügten Sozial- und Glaubenssystem, sondern baut sich zunehmend über mentale Abgrenzung auf. Goethes *Werther* führt diesen Wandel gleichsam exemplarisch vor Augen, wenn er die Exklusivität seines Gefühls gegen die Allgemeinheit des Wissens ausspielt und

die vermeintliche Einzigartigkeit seiner subjektiven Empfindungen zum Fundament selbstbestimmter Individualität erklärt: «Ach was ich weis, kann jeder wissen. – Mein Herz hab ich allein» (FA 8, S. 154).

Der epochengeschichtlich bedeutsame Übergang von einer objektiven zur subjektiven Sinnstiftung steht im Zentrum von Goethes Frühwerk. Dieser Paradigmenwechsel eröffnet dem Einzelnen zwar neue Gestaltungsoptionen, Handlungsspielräume und Entscheidungsvollmachten, führt zugleich aber auch in eine Eigenverantwortung, die sich rasch als Last und Überforderung erweisen kann: insbesondere dann, wenn das Individuum seine ausgeweiteten Handlungsspielräume nicht zu begrenzen vermag und der Fülle unterschiedlicher Gestaltungsoptionen nur unzureichend gewachsen ist. Mit erstaunlicher Scharfsicht diagnostiziert bereits der junge Goethe diese für das moderne Subjektverständnis zentrale Ambivalenz, indem er vor allem solche Figuren in den Mittelpunkt seiner Werke rückt, die sich einerseits vom Wertgefüge tradierter Sozial- und Glaubensordnungen gelöst haben, andererseits jedoch ihre neu gewonnene Freiheit als existentielle Überforderung erfahren. Protagonisten wie Werther, Clavigo und Fernando geben sich als innerlich zerrissene Charaktere zu erkennen, die für ihre Subjektivität keinen adäquaten Referenzrahmen zu schaffen vermögen und folglich von permanent widerstreitenden Lebensentwürfen zerrieben werden. Sie sehen sich zwar zur autonomen Lebensgestaltung ermächtigt, erfahren die mit dieser Ermächtigung einhergehende Verantwortung jedoch immer auch als Bedrohung. Den Zwang, das eigene Leben in eine offene Zukunft hinein zu gestalten, reflektieren Goethes frühe Werke mit äußerster Konsequenz.

Die gesellschaftlichen und kulturellen Transformationsprozesse, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kontinuierlich beschleunigen, führen nicht nur zu einem neuen Subjektbegriff, sondern weisen auch der Dichtung einen neuen Ort zu. Wie das Werk des jungen Goethe eindrucksvoll vor Augen führt, emanzipiert sich die Literatur mehr und mehr von ihren überkommenen Funktionszusammenhängen: Sie dient nicht länger der moralischen Unterweisung oder dem geselligen Amüsement, sondern entwickelt sich zu einem autonomen Reflexionsmedium, das zwar auf außerästhetische Diskurse Bezug nimmt, sich jedoch nicht mehr in deren Dienst stellt. Literatur avanciert zu einem ästhetischen und intellektuellen Experimentierraum, indem sie Fragen aufwirft und soziale oder psychische Konflikte schildert, ohne verbindliche Lösungsvorschläge zu entwickeln. Goethes *Werther* etwa verweigert sich einer klaren moralischen Bewertung des Selbstmordes, was ihm denn auch von vielen Erstlesern heftige Kritik einträgt, da der Suizid im ausgehenden 18. Jahrhundert noch als ein Verbrechen und als schwere Sünde gegen Gott interpretiert wird. Das Drama *Stella* wiederum experimentiert

mit einer das gesellschaftliche Wertesystem verletzenden Liebesphilosophie, ohne aus dieser Schilderung Handlungsmaximen oder Verhaltensgrundsätze abzuleiten, die sich auf die konkrete Lebenswirklichkeit der Rezipienten übertragen lassen. Kurzum: Der junge Goethe formuliert Problemkonstellationen, ohne Lösungen anzubieten, und gestaltet Konflikte, ohne Auswege aufzuzeigen. Sein dichterisches Werk erweist sich als Spiegel einer komplexen und von unauflösbaren Widersprüchen geprägten Lebenswelt. Es verweigert indessen nicht nur allgemeinverbindliche Antworten auf drängende Fragen, sondern zieht zudem auch jene Antworten in Zweifel, die andernorts, etwa im Rahmen moralphilosophischer oder theologischer Diskurse, gegeben werden.

Indem sich die Dichtung des jungen Goethe aus etablierten Funktionszusammenhängen löst, vollzieht sie den Übergang von einer traditionellen Nachahmungsästhetik zur modernen Ausdrucksästhetik sowie die Ablösung eines noch wirkungstheoretisch konturierten Literaturverständnisses durch eine produktionstheoretisch ausgerichtete Poetologie. Wenn Goethe in seiner Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* auf die literarischen Anfänge der Leipziger Studienzeit zurückblickt und in diesem Zusammenhang erklärt, bei allen seinen Dichtungen handle es sich um «Bruchstücke einer großen Konfession», so begründet er die Genese seines literarischen Werks nicht länger mit einer bestimmten Wirkungsabsicht, sondern mit dem Bedürfnis nach dichterischer Selbstaussprache: «Und so begann diejenige Richtung», resümiert Goethe, «von der ich mein ganzes Leben über nicht abweichen konnte, nämlich dasjenige was mich erfreute oder quälte, oder sonst beschäftigte, in ein Bild, ein Gedicht zu verwandeln und darüber mit mir selbst abzuschließen, um sowohl meine Begriffe von den äußeren Dingen zu berichtigen, als mich im Innern deshalb zu beruhigen» (FA 14, S. 309 f.). Goethe betrachtet das literarische Werk als Resonanzraum der Künstlerpsyche und verknüpft es über den pointierten Begriff der «Konfession» mit dem Ritual eines Beichtgesprächs. Die Dichtung behauptet sich als Medium der Selbstaufklärung und Problemartikulation, ohne das Ausgesprochene in dogmatische Setzungen und entsprechende Handlungsappelle zu überführen. Goethe misst dem schöpferischen Vorgang eine höhere Bedeutung bei als dem abgeschlossenen Werk. «O wenn ich ietzt nicht dramas schriebe ich ging zu Grund», bekennt er am 7. März 1775 in einem Brief an Auguste Gräfin zu Stolberg und betont damit den Vorrang des Schreibprozesses gegenüber der Ansprache eines konkreten Publikums (FA 28, S. 436).

Wie lange ist Goethe eigentlich «jung» gewesen? Diese Frage wirft der Titel des vorliegenden Buches auf, da er die Angabe von Jahreszahlen meidet und eine Schaffensphase des Dichters lediglich mit dem knappen

Hinweis auf sein noch jugendliches Alter markiert. Gemeinhin wird als Werkperiode des «jungen Goethe» der Lebensabschnitt bis zur Übersiedelung von Frankfurt nach Weimar bezeichnet. Diese Datierungskonvention hat vor allem editionsgeschichtliche Hintergründe: Bereits 1875 erscheint in Leipzig eine dreibändige Ausgabe, die unter dem Titel «Der junge Goethe» eine repräsentative Auswahl all jener Werke versammelt, die Goethe zwischen 1764 und 1776 verfasst hat. Die vom Leipziger Verleger Salomon Hirzel veröffentlichte und von Michael Bernays eingeleitete Ausgabe versteht sich als ambitionierte Liebhaberedition für ein breites Publikum. Abgelöst wird sie von einer wesentlich umfangreicheren Ausgabe, die der philologische Autodidakt Max Morris von 1909 bis 1912 in sechs Bänden veröffentlicht. Wie Bernays gibt Morris seiner Edition den Titel «Der junge Goethe», doch präsentiert er auch die vor 1764 entstandenen Texte, etwa die sogenannten *Labores juveniles*. Zudem bietet er erstmals jene Texte des jungen Goethe, die durch die Erschließungsarbeiten im 1885 gegründeten Goethe- und Schiller-Archiv ans Tageslicht gekommen sind. Zu ihnen zählen etwa der Gedichtzyklus *Annette* und die frühe Fassung des *Faust*. Mit ihrem Textumfang und ihrem philologischen Anmerkungsapparat ist die Ausgabe von Morris als Meilenstein der frühen Goethephilologie anzusehen. Ab 1963 erarbeitet schließlich Hanna Fischer-Lamberg unter Beibehaltung des von Bernays eingeführten Titels die dritte Edition mit Werken und Briefen des jungen Goethe. Diese Neuausgabe folgt zwar sowohl in ihrer Gesamtanlage als auch im Textbestand weitgehend der Edition von Morris, doch setzt sie neue Maßstäbe: Nach der Liebhaberausgabe von 1875 und der bereits wissenschaftlichen Prinzipien verpflichteten Edition von 1909 bis 1912 entsteht nun erstmals eine historisch-kritische Ausgabe für die germanistische Fachwelt. Auf dieser Edition basiert die vierte und bislang letzte Werkausgabe mit dem Titel «Der junge Goethe», die 1998 erschienen ist. Die vielfältigen Möglichkeiten der digitalen Datenverarbeitung nutzend, präsentiert sich die von Karl Eibl, Fotis Jannidis und Marianne Willems besorgte Edition als typische Hybrid-Ausgabe: Sie besteht aus zwei Bänden und einer CD-ROM, die Goethes Frühwerk über eine Hypertextstruktur mit zeitgenössischen Dokumenten verknüpft und so in seine historischen Kontexte einbettet.

Ein Studien- und Arbeitsbuch, das sich heute dem literarischen Werk des jungen Goethe widmet, hat unterschiedliche und teils gegenläufige Herausforderungen zu meistern: Zunächst muss es der Tatsache Rechnung tragen, dass sich das kulturelle Bildungswissen während der vergangenen Jahrzehnte deutlich verschoben, nicht selten auch verringert hat und folglich neue Herangehensweisen erforderlich geworden sind, um ein Gedicht wie Goethes *Prometheus* mit seiner aus antiken Mythen und

christlichen Glaubenstraditionen gespeisten Bilderwelt angemessen zu erschließen. Muss der vorliegende Band bei der Analyse literarischer und kunsttheoretischer Werke also einerseits den Verlust eines kanonischen Bildungswissens berücksichtigen, so hat er andererseits die Erkenntnisgewinne einer sich permanent weiter verzweigenden Goethe-Forschung aufzugreifen. Während der zurückliegenden Jahre sind die Werke des jungen Goethe nicht nur literarhistorisch, sondern auch kulturgeschichtlich vielfach neu perspektiviert worden. Die Studien zum *Götz von Berlichingen* oder zu *Stella* etwa haben inzwischen einen solchen Differenzierungsgrad erreicht, dass Leserinnen und Leser, die sich den jeweiligen Werken zum ersten Mal mit Hilfe wissenschaftlicher Literatur annähern, rasch die Übersicht zu verlieren drohen. Angesichts der nur noch schwer überschaubaren Vielzahl spezialisierter Beiträge soll der vorliegende Band insbesondere Orientierung stiften: Er eröffnet zentrale Zugänge zu Goethes Frühwerk, indem er präzise Textlektüren mit kulturgeschichtlichen Horizontbildungen verknüpft und dabei den aktuellen Diskussionsstand berücksichtigt, ohne ältere Deutungstraditionen aus dem Blick zu verlieren.

Auch wenn das Studien- und Arbeitsbuch zum jungen Goethe dem Umfang, der intellektuellen Komplexität sowie dem außergewöhnlichen Formenreichtum des zwischen 1765 und 1775 entstandenen Œuvres gerecht zu werden versucht, muss es sich den Realitäten des heutigen Literaturstudiums stellen: Durch den Umbau universitärer Curricula hat sich ein immenser Konzentrationsdruck aufgebaut, der nicht zu ignorieren ist. Angesichts dieser Situation beschränkt sich das vorliegende Buch auf exemplarische Analysen jener literarischen Werke, die ungeachtet aller Reduktionsprozesse im universitären Lehrbetrieb auch weiterhin präsent sind. Die Konzentration auf diese Werke hat freilich zur Folge, dass einige Texte des jungen Goethe ungeachtet ihres besonderen Reizes nicht eigens analysiert und interpretiert werden können: so etwa die Singspiele, die dramatischen Schwänke oder auch jene Liebesgedichte, die während der halbjährigen Verlobung mit der Frankfurter Bankiertochter Anna Elisabeth Schönemann entstanden sind. Anhand einer lebensgeschichtlich ausgerichteten Zeittafel am Ende des Bandes lässt sich der außerordentliche Umfang des zwischen 1765 und 1775 entstandenen Werkes immerhin ansatzweise erfassen.

I. Der junge Goethe im Kontext seiner Zeit

1. Ideengeschichtlicher Kontext

Das Werk des jungen Goethe steht im Schnittpunkt verschiedener geistesgeschichtlicher Strömungen, die von der literaturwissenschaftlichen Forschung immer wieder in ein starres Oppositionsverhältnis gerückt worden sind. So spielte man den pietistisch grundierten Gefühlskult der Empfindsamkeit und den angeblichen Irrationalismus des Sturm und Drang vielfach gegen den Vernunftoptimismus der Aufklärung aus. Auch das Rokoko mit seiner erotisch-frivolen Pointenkunst wurde im Dienste einer scharfen epochengeschichtlichen Profilierung nicht selten gegen die moralphilosophische Programmatik der Aufklärung in Stellung gebracht. Von dieser gleichsam dialektischen Betrachtungsweise ist die literaturwissenschaftliche Forschung seit den siebziger Jahren mehrheitlich abgerückt – zumeist im Dienste einer Akzentuierung ideengeschichtlicher Kontinuitäten. Inzwischen betrachtet man die Aufklärung vornehmlich als eine das gesamte 18. Jahrhundert umspannende Makroepoche, die den Rationalismus der Gottsched-Ära ebenso umfasst wie die Rationalismuskritik des Sturm und Drang. Die Aufklärung erweist sich somit als breites ideengeschichtliches Fundament, auf dem durchaus heterogene Strömungen nebeneinander bestehen können.

Fast alle philosophischen und literarischen Strömungen des 18. Jahrhunderts beziehen sich auf ein aufklärerisches Emanzipationsprogramm, das dem Menschen ein autonomes, also von weltlichen und religiösen Autoritäten gleichermaßen unabhängiges Denkvermögen zuspricht. In der von Immanuel Kant 1784 verfassten Abhandlung «Was ist Aufklärung?» hat dieses Emanzipationsprogramm seine bündige und bis heute gültige Formulierung gefunden: «Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen» (Kant, Bd. 8, S. 35). Da die Aufklärung das Ideal der menschlichen Autonomie vornehmlich im Rekurs auf die Vernunft propagiert, läuft sie Gefahr, den Menschen lediglich als rationales Wesen wahrzunehmen und die sinnlichen wie emotionalen Aspekte seiner Persönlichkeit aus dem Blick zu verlieren. Gegen diese Einseitigkeit opponieren schon früh, vor allem jedoch ab der Mitte des 18. Jahrhunderts verschiedene Strömungen: das literarische Rokoko, die Empfindsamkeit und

nach 1770 der Sturm und Drang. Indem diese Strömungen ein umfassenderes Menschenbild einfordern und gegen eine zunehmend autoritative Geltung beanspruchende Vernunft aufbegehren, brechen sie den von der Frühaufklärung eingeleiteten Prozess freilich nicht ab, sondern setzen ihn vielmehr auf anderer Ebene fort: Wo die Vernunft ihre Fähigkeit zur Selbstkritik verliert und in dogmatischen Setzungen zu erstarren droht, ist das Autonomiepostulat offenkundig gefährdet – der Mensch muss sich folglich nicht nur von allen weltlichen und kirchlichen Autoritäten emanzipieren, sondern auch den einseitigen Herrschaftsanspruch der eigenen Vernunft zurückweisen. Das Rokoko, die Empfindsamkeit und der Sturm und Drang lassen sich in diesem Zusammenhang als alternative Formen der Binnenkritik und als komplementäre Dynamisierungsphasen der Aufklärung verstehen: Während das Rokoko vor allem die Sinnlichkeit des Menschen rehabilitiert und gegen eine rigide Vernunftmoral verteidigt, strebt die Empfindsamkeit einen Ausgleich zwischen Rationalität und Emotionalität an. Die Anhänger des Sturm und Drang verwerfen schließlich auch das empfindsame Ideal einer Balance zwischen Rationalität und Emotionalität, da sie in der Vernunft ein Herrschaftsinstrument sehen, gegen das es sich im Zeichen einer Autonomie des ›ganzen‹ Menschen aufzulehnen gilt.

1.1. Das autonome Subjekt – die Aufklärung

Die Epoche der Aufklärung erstreckt sich über das gesamte 18. Jahrhundert und stößt in weiten Teilen Europas einen Transformationsprozess an, der sich als Formierungsphase der Moderne begreifen lässt. Ungeachtet ihrer heterogenen, mitunter auch gegenläufigen Binnenströmungen verfolgt die Aufklärung ein einheitliches Anliegen: Ihre Anhänger hinterfragen die Legitimität weltlicher und religiöser Institutionen ohne Rücksicht auf deren lange Tradition oder sakralen Nimbus. Alle überkommenen Autoritäten müssen sich vor dem Richterstuhl der Vernunft rechtfertigen. Die vorurteilsfreie Kritik als zentrales Anliegen der Aufklärung prägt das kurz vor 1700 von Pierre Bayle verfasste *Dictionnaire historique et critique* ebenso wie Immanuel Kants erkenntnistheoretisches Hauptwerk: die *Kritik der reinen Vernunft*. In der «Vorrede» zu dieser 1781 erstmals veröffentlichten Schrift konstatiert Kant: «Unser Zeitalter ist das eigentliche Zeitalter der Kritik, der sich alles unterwerfen muß. *Religion* durch ihre *Heiligkeit* und *Gesetzgebung* durch ihre *Majestät* wollen sich gemeinlich derselben entziehen. Aber alsdann erregen sie gerechten Verdacht wider sich und können auf unverstellte Achtung nicht Anspruch machen, die die Vernunft nur demjenigen bewilligt, was ihre freie und öffentliche Prüfung hat aushalten können» (Kant, Bd. 4, S. 9).

Die Forderung nach vorurteilsfreier Prüfung aller überkommenen Autoritäten gehört zum Grundbestand der Aufklärungsphilosophie. Sie eint die überaus vielgestaltigen Binnenströmungen der Epoche und führt zu einer Entfesselung der Kritik in nahezu allen Lebensbereichen. Besonders scharf werden Feudalabsolutismus und christlicher Offenbarungsglaube attackiert, da sie lediglich über Tradition und religiöse Setzungen zu rechtfertigen sind, den Forderungen der Vernunft indessen nicht genügen. Gesellschaftskritik und Religionskritik führen, am frühesten und heftigsten im zentralistisch regierten Frankreich, zu einem Legitimitätsverlust der alten Autoritäten und zu einer Erschütterung des bestehenden politischen Systems. Die Kritik im Geiste der Aufklärung führt schließlich zur Französischen Revolution, in deren Gefolge es zu einer gesellschaftlichen und kulturellen Neuordnung Europas kommt: Die ständisch-feudale Gesellschaftsordnung wird von einer zunehmend kapitalistischen Ordnung abgelöst, deren ökonomische Dynamik zu einer neuen sozialen Mobilität führt und gesellschaftliche Distinktionsmerkmale wie familiäre Herkunft in den Hintergrund treten lässt. Die wichtigste Voraussetzung für diesen weitreichenden Wandel der Gesellschaft bildet die vor allem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts rasch voranschreitende Säkularisierung: Die christliche Religion mit ihren vielfältigen Auswirkungen auf individuelle Lebenspraxis und gesellschaftliches Miteinander wird nicht nur offen kritisiert, sondern zunehmend auch grundsätzlich infrage gestellt. Überdies verlieren die Kirchen als vermeintlich von Gott eingesetzte Institutionen unaufhaltsam an Autorität. Es gelingt ihnen nicht länger, das ständisch organisierte Gesellschaftsgefüge in einen metaphysischen Ordnungsrahmen einzubinden und auf diese Weise zu legitimieren. Ernst Troeltsch hat das Wesen der Aufklärung als Auflösung «der bis dahin herrschenden kirchlich und theologisch bestimmten Kultur» beschrieben, mithin als emanzipatorischen Kampf «gegen die praktische Herrschaft der supranaturalen Offenbarung über das Leben» bezeichnet (Troeltsch, S. 338 f.).

Aus der aufklärerischen Kritik, die sich auf alle Lebensbereiche erstreckt, erwächst das Postulat größtmöglicher Autonomie: Der aufgeklärte Mensch soll in seinem Denken und Handeln nicht den Weisungen eines weltlichen Herrschers oder dem vermuteten Willen eines göttlichen Wesens, sondern allein seiner eigenen Überzeugung folgen, die freilich immer an die selbstgegebenen Gesetze der Vernunft gebunden bleibt, folglich individuelles Anliegen und Gemeinwohl zur Deckung bringt. Das Zeitalter der Aufklärung propagiert keine absolute Autonomie, die unter den Bedingungen irdischer und endlicher Existenz ohnehin nicht zu realisieren ist. Vielmehr strebt sie eine relative, gleichwohl größtmögliche Selbständigkeit an, die insbesondere dann zur Verwirklichung gelangt, wenn ein Mensch Gesetze und Pflichten, derer eine Gesellschaft

bedarf, aus eigener Einsicht bejaht und nicht von äußeren Gewalten zu deren Anerkennung gedrängt oder gar gezwungen wird. In der Forderung nach Autonomie treffen sich alle aufklärerischen Binnenströmungen, so unterschiedlich ihre Profile jenseits dieses grundsätzlichen Postulats auch ausfallen mögen. Immer wieder geht es um die Emanzipation des Menschen von überkommener Fremdbestimmung, im Rationalismus der Frühaufklärung ebenso wie im Sturm und Drang, dessen Vernunftkritik nicht gegen die Aufklärung als solche gerichtet ist, sondern lediglich deren rationalistische Vereinseitigung attackiert. Indem sich die Aufklärung immer wieder auch gegen sich selbst richtet und die eigenen Forderungen infrage stellt, wird sie ihrem Programm einer universalen Kritik und permanenten Neubestimmung gerecht.

Das Autonomiepostulat der Aufklärung bestimmt das Werk des jungen Goethe über alle literarischen Gattungen hinweg. Bereits in seinem Ritterdrama *Götz von Berlichingen* schildert Goethe einen Charakter, der seine Selbständigkeit zu behaupten versucht, indem er seine vom Kaiser garantierten Rechte gegen die machtpolitischen Winkelzüge eines Territorialfürsten verteidigt. Goethe hat Götz als «Selbsthelfer» bezeichnet (FA 14, S. 450) und damit eine Charakterisierung vorgenommen, die auch für andere Figuren der frühen Dichtungen angemessen erscheint: insbesondere für Prometheus, der aus einer theonomen Lebensordnung ausbricht und mit seiner grundsätzlichen Kritik an religiösen Jenseitsorientierungen eine extreme Form menschlicher Autonomie verwirklicht. Eine geradezu blasphemische Zuspitzung erfährt dieser Autonomieanspruch, wenn Goethes Prometheus am Ende der nach ihm benannten Hymne in einer Kontrafaktur des biblischen Schöpfungsberichts sich selbst in den Rang eines göttlichen Wesens erhebt: «Hier sitz' ich, forme Menschen, | Nach meinem Bilde» (FA 1, S. 204). Mit einer gleichsam prometheischen Empörung rebelliert auch der Gelehrte Faust gegen die christliche Religion. Er wehrt sich vor allem gegen die von der traditionellen Theologie verhängten Denkverbote, die sein ungestümer Erkenntnisdrang nicht akzeptieren will. Faust fürchtet weder «Höll' noch Teufel» und durchbricht mit seinem unerschrockenen Erkenntnisstreben alle von der Religion errichteten Denkschranken (FA 7.1, S. 469).

1.2. Emanzipation der Sinnlichkeit – das Rokoko

Das literarische Rokoko markiert eine wichtige Etappe im Emanzipationsprozess des 18. Jahrhunderts, da es einige Forderungen der Frühaufklärung fortschreibt, zugleich jedoch auch gegenläufige Akzente setzt. Angesichts dieser epochengeschichtlichen Konstellation lässt sich

das Rokoko analog zum späteren Sturm und Drang als innerästhetische Dynamisierungsphase der Aufklärung beschreiben. Vor allem mit seiner optimistischen Hinwendung zum Diesseits und seinem unerschütterlichen Vertrauen in die humanisierende Wirkung geselliger Kommunikation gibt sich das Rokoko als Teil der europäischen Aufklärungsbeziehung zu erkennen. Es zielt auf eine natürliche und dem harmonischen Ausgleich verpflichtete Lebensform, während es den Heroismus und das forcierte Pathos des Barock zurückweist. Die Literatur der Rokokodichter ist antipathetisch und antiidealistisch, sie opponiert gegen religiösen Dogmatismus, moralischen Rigorismus und politischen Fanatismus. Indem sie Klarheit und Allgemeinverständlichkeit als poetische Normen etabliert, führt sie die sprachästhetischen Forderungen der Gottsched-Ära weiter. Das literarische Rokoko favorisiert das ungekünstelte Parlando und orientiert sich auch in der Versdichtung am natürlichen Satzbau. Die artifizielle Diktion des Barock ist ihm ebenso suspekt wie der volkstümlich derbe und rohe Ton, der im Sturm und Drang geschätzt wird. Auch die semantischen Dunkelheiten, die Klopstock mit seiner Lyrik in die deutsche Literatursprache einführt, werden von den Anhängern des Rokoko abgelehnt. Bis ins letzte Drittel des 18. Jahrhunderts halten sie am Stilideal des von Gottsched etablierten Aufklärungsklassizismus fest.

Während die Literatur des Rokoko einerseits die ethischen, sozialen und ästhetischen Leitvorstellungen der Frühaufklärung fortschreibt, bezieht sie andererseits gänzlich neue Positionen. Insbesondere Gottscheds Vernunfttrigorisimus provoziert den Widerspruch der Rokokodichter, die die Sinnlichkeit des Subjekts rehabilitieren und damit Korrekturen am einseitig rationalistischen Menschenbild vornehmen. In Abgrenzung vom moralischen Dogmatismus der Frühaufklärung propagieren Autoren wie Gerstenberg und Wieland eine moderate Genussphilosophie, die ihrerseits im Dienste eines übergreifenden Eudaimonismus steht. Antike Autoren wie Anakreon und Epikur fungieren vielfach als Lehrmeister in den Werken der Rokokodichter, die neben der offensiven Bejahung menschlicher Sinnlichkeit auch ein neuartiges Kunstverständnis exponieren. Während ein Autor wie Gottsched die Aufgabe der Literatur vornehmlich in der moralischen Unterweisung seines Publikums sieht und folglich das *docere* dem *delectare* überordnet, betonen Autoren wie Hagedorn, Uz und Gleim die Unterhaltungsfunktion der Dichtung: Kunst soll erfreuen und amüsieren, nicht belehren und erziehen. Indem sich die Literatur durch diese Neubestimmung aus moraldidaktischen Funktionszusammenhängen löst, setzt eine Entwicklung ein, an deren Ende die Autonomieästhetik des Sturm und Drang steht. An die Stelle der sittlichen Unterweisung treten verschiedene Spielformen der erotischen Tändelei, der rationalistisch grundierte Witz weicht dem subver-

siven, moralische Normen suspendierenden Scherz, und die im Dienst der Vernunftphilosophie stehende Satire wird von einer skeptischen, das gültige Wertesystem subtil unterlaufenden Ironie abgelöst.

Das von Frankreich und England ausstrahlende Rokoko prägt die deutsche Kunstentwicklung von etwa 1740 bis 1780. Es beeinflusst nicht nur die Dichtung, sondern vor allem auch Malerei und Architektur. Zu den einflussreichsten Zentren des literarischen Rokoko gehören die bürgerlich geprägten Handelsstädte Hamburg, Halle und Leipzig. Hier formiert sich das Rokoko zunächst als Oppositionsbewegung gegen die streng hierarchisierte Repräsentationskultur des Barock und gegen den einseitigen Vernunftdogmatismus der Frühaufklärung. Den episch-dramatischen Großformen der Barockliteratur begegnen viele Rokokodichter mit einer Vorliebe für Miniaturgattungen: Das galante Epigramm kommt ebenso in Mode wie die kleine Verserzählung und das einaktige Schäferspiel. Der Barockroman mit seinen oftmals extremen Ausmaßen weicht den unterschiedlichen Spielformen des Epyllion, während die großräumigen Opern zugunsten kleiner Singspiele verdrängt werden. Die Präferenz für poetische Kleinformen verbindet sich im Rokoko häufig mit einem ausgeprägten Interesse an Mischgattungen wie der Versprosaerzählung. Mit der offensiven Gattungsmischung opponiert das Rokoko gegen die strenge Gattungspoetik des Barock, die allerdings schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts durch das allmähliche Vordringen experimenteller Mischformen ihre Bedeutung verliert. Die für die Rokokoliteratur so charakteristische Tendenz zum Kleinen spiegelt sich nicht nur in der Bevorzugung von Miniaturformen, sondern auch in der Vorliebe für bestimmte Themen: Statt des offiziellen Staatsaktes, der als pompöses und prunkvolles Ereignis zelebriert wird, dominiert die frivole Geselligkeit in freier Natur, statt der heroischen und auf stoischem Lebensverzicht beruhenden Tat des großen Einzelnen interessiert die heitere, erotische Spiel und sinnlichen Genuss kultivierende Tändelei. An die Stelle von Feldzügen und Militäroperationen treten marginale Belustigungen im Kontext einer arkadischen, ins Niedliche und Zierliche verkleinerten Idyllenlandschaft. Heiterer Weingenuss und fröhliche Tanzlieder verdrängen die politischen und religiösen Großthemen des Barock.

Was kurz vor Mitte des 18. Jahrhunderts mit den Dichtungen des Rokokopoeten Friedrich von Hagedorn als ästhetische Oppositionsbewegung einsetzt, entwickelt sich schon bald zu einem dominierenden Zeitgeschmack, der fast alle zeitgenössischen Autoren prägt: Nicht nur Gleim, Uz, Weiße, Wieland und Gerstenberg gehören zu jenen Autoren, die sich dem Stil des Rokoko verschreiben, sondern auch der junge Lessing und nicht zuletzt Goethe, der während seiner Leipziger Studienjahre erste Erfahrungen als angehender Schriftsteller sammelt. In er-

staunlich kurzer Zeit verinnerlicht Goethe den neuen Stilgestus, so dass er mit seinen ersten Gedichten und seinem Schäferspiel *Die Laune des Verliebten* (1768) im Konzert der literarischen Größen durchaus bestehen kann. In einigen Gedichten der Sammlung *Annette* beherrscht Goethe das erotisch aufgeladene Sprachspiel der Rokokolyrik bereits mit einer Virtuosität, die fast vergessen lässt, dass hier ein Siebzehnjähriger dichtet.

1.3. *Das nobilitierte Gefühl – die Empfindsamkeit*

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts weist der aufklärerische Vernunftdiskurs, vermutlich nicht zuletzt aufgrund seiner politischen Folgenlosigkeit, zunehmend Tendenzen der dogmatischen Verhärtung auf. Der Mensch gerät vielfach nur noch in seiner Eigenschaft als denkendes Wesen in den Blick. Gegen diese verzerrte und einseitige Wahrnehmung des Subjekts richten sich von etwa 1750 an zunehmend Bestrebungen, die eine Aufwertung der menschlichen Emotionalität einfordern. An die Stelle eines hierarchischen Verhältnisses zwischen Vernunft und Gefühl soll eine Balance zwischen den Forderungen der Ratio und den Ansprüchen des Herzens treten. Der Bedeutungsgewinn des Gefühls, dessen ideengeschichtliche Wurzeln im englischen Sensualismus zu suchen sind, prägt ab der Mitte des 18. Jahrhunderts beinahe alle Bereiche des öffentlichen und privaten Lebens: Er zeigt sich nicht nur im Pietismus, der in Abgrenzung zur kirchlichen Orthodoxie eine verinnerlichte Glaubenspraxis propagiert, sondern bestimmt auch die Gefühlskultur der Empfindsamkeit, die in nahezu allen Kunstgattungen, vornehmlich jedoch in der Literatur reflektiert wird. Die gesellschaftlichen Keimzellen der Empfindsamkeit bilden der intime Freundeskreis sowie die Kleinfamilie: Beide Sphären avancieren zu Freistätten des Gefühls, der Empathie und wahrer Menschlichkeit. Die empfindsame Gefühlskultur richtet ihr Augenmerk vor allem auf solche Emotionen, die einen moralischen Wert aufweisen und dadurch die Tugendhaftigkeit des Menschen verbürgen. Gefühle der Freundschaft, der Liebe und des Mitleids disponieren das Subjekt zur seelischen Anteilnahme, motivieren sein karitatives Engagement und fundieren seine Soziabilität. Zudem schützen sie vor den Gefahren einer einseitig rationalen oder ausschließlich triebgesteuerten, mithin von anarchischen Leidenschaften bestimmten Existenzweise. Die Korrelation von empfindsamer Emotionalität und tugendhafter Lebensführung rekurriert unverkennbar auf die von Shaftesbury entwickelte Theorie des ‚moral sense‘ und schließt zugleich an die Tradition der christlichen Nächstenliebe an. Das ausgeprägte Interesse an tugendhaften Gefühlen beruht indessen nicht bloß auf deren moralischer Dignität,

sondern auch auf einem eigentümlichen Lustgewinn, der sich aus ihrem bewussten Erleben schöpfen lässt.

Während die Nobilitierung der menschlichen Emotionalität zunächst im Dienste ihrer Emanzipation von strikter Vernunft Herrschaft steht, etabliert sich mit der Zeit ein forciertes Gefühlskult, in dessen Kontext es vielfach zu sentimentalischen Schwärmereien kommt. Kritische Beobachter dieser Entwicklung wie Johann Heinrich Campe differenzieren daher zwischen einer ‚wahren‘ und einer ‚falschen‘ Empfindsamkeit, wobei letztere vielfach als ‚Empfindelei‘ bezeichnet und mit krankhafter Melancholie in Verbindung gebracht wird. Dass sich die Übergänge zwischen Empfindsamkeit und Empfindelei nicht immer präzise bestimmen lassen, demonstrieren geradezu beispielhaft jene Reaktionen, die Goethes *Werther* unmittelbar nach seinem Erscheinen auslöst: Gilt Werther seinen vornehmlich jugendlichen Anhängern als Muster einer empfindsamen Seele, so verurteilen ihn seine Kritiker als empfindelnden Hypochonder, der schwermütige Gefühlslagen wollüstig auskostet. Zudem führt Goethes *Werther* eindringlich vor Augen, wie sich die literarische Darstellung gefühlsbestimmter Verhaltensmodi mit dem Bemühen um eine Emotionalisierung des Lesepublikums verbindet: Gefühle bestimmen nicht bloß das Thema sowie den Verlauf einer Dichtung, sondern auch ihr Wirkungskalkül. «Ihr könnt seinem Geist und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, und seinem Schicksaale eure Thränen nicht versagen», erklärt der fiktive Herausgeber am Beginn des *Werther* (FA 8, S. 10). Der Anspruch, durch die Schilderung intensiver Stimmungen emotional zu berühren, kennzeichnet die Literatur der Empfindsamkeit von Beginn an. Bereits in den poetologischen Schriften von Bodmer und Breitinger, die kurz vor der Mitte des 18. Jahrhunderts erscheinen, wird das literarische Werk als Ausdruck seelischer Bewegungen und als Generator analoger Empfindungen auf Seiten des Lesers begriffen. Eine erste Umsetzung findet diese neue Wirkungsästhetik im lyrischen Werk Klopstocks, das durch seine fortwährend wechselnden Stimmungsgelände und seine oftmals hermetischen Sprachbilder auf empathische Anteilnahme setzt und damit einen bloß rationalen Nachvollzug unmöglich macht.

Als sozialgeschichtlich relevantes Phänomen gibt sich die Empfindsamkeit vor allem dort zu erkennen, wo sie einen weitreichenden Wandel traditioneller Liebesdiskurse anstößt und zu einer Revision des überkommenen Eheverständnisses führt. Bis ins 18. Jahrhundert ist die Verknüpfung von Liebe und Ehe eine Ausnahme. In der vormodernen Gesellschaft wird eine Ehe nicht geschlossen, um die Liebespartnerschaft zweier Menschen zu verrechtlichen, sondern um den Fortbestand der Familie abzusichern. Innerhalb des Adels spielen auch politische Aspekte eine zentrale Rolle, schließlich sind Heiraten ein probates Mittel der

Bündnispolitik. Nicht selten werden Ehen an Kabinetttischen entschieden, ohne den betroffenen Partnern ein Mitspracherecht zu gewähren (oftmals sind sie noch Kinder, wenn im Dienste des politischen und ökonomischen Prestigegewinns Ehen ausgehandelt werden). Anders als bei Fürsten und aristokratischen Familien sind politische Erwägungen im Bürgertum zwar von geringerer Bedeutung, doch steht die Ehe auch hier unter dem Diktat eines wirtschaftlich motivierten Allianzdenkens. Die Liebe hat ihren Ort außerhalb der Ehe, wie das adelige Mätressenwesen und die Kultur der galanten Liebe vor Augen führen. Liebe wird dabei weitgehend erotisch und gesellschaftlich definiert: Sie beruht auf sinnlicher Erregung und entfaltet sich in amourösen Spielformen. Gegen diese konventionelle Liebes- und Eheauffassung erhebt sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts vor allem in bürgerlichen Kreisen die Forderung, Liebe als ein den ganzen Menschen ausfüllendes Gefühl zu begreifen und die Ehe allein auf dieses Gefühl zu gründen. Die offenkundige Gefahr, die von einem derartigen Eheverständnis ausgeht, versucht man zu bannen, indem man die kurzerhand als tugendhaft deklarierte Liebe mit den Gesetzen der Vernunft koppelt. Eine der Hauptfiguren in Gellerts *Zärtlichen Schwestern* erhebt denn auch ganz in diesem Sinne den Anspruch, «die Liebe vernünftig zu fühlen» (1. Aufzug, 8. Auftritt). Mit dem Fortschreiten der Empfindsamkeit verliert die Idee einer Balance zwischen Gefühl und Vernunft sukzessive an Bedeutung, während das Herz mehr und mehr zur alleinigen Instanz in Liebesangelegenheiten avanciert. Einen Schlusspunkt in dieser Entwicklung markiert Goethes *Werther*, der den Ausgleich zwischen Emotionalität und Rationalität aufkündigt, damit freilich auch das Normengefüge der Empfindsamkeit sprengt und zum Liebesideal des Sturm und Drang überleitet. Werthers von Leidenschaft durchglühte und gegen die Forderungen der Vernunft kultivierte Liebe ist als Fundament für eine dauerhafte Ehe denkbar ungeeignet, was er selbst einsieht und mit der Verlagerung seines Liebesanspruchs in eine postmortale Existenz beantwortet.

1.4. Radikalisierte Aufklärung – der Sturm und Drang

Die literaturwissenschaftliche Forschung hat den Sturm und Drang lange Zeit in eine strikte Opposition zur Aufklärung gerückt und als deren frühen Widerruf profiliert. Das Fundament dieser Gegenüberstellung bildete die aus heutiger Sicht unzutreffende Behauptung, die einseitige Vernunftorientierung der Aufklärung habe in einem dialektischen Umschlag den Irrationalismus des Sturm und Drang hervorgerufen. Von diesem bipolaren Epochenverständnis hat sich die jüngere Literaturwissenschaft weitgehend distanziert, um ein alternatives, vornehmlich die

Kontinuitäten und Gemeinsamkeiten akzentuierendes Beschreibungsmodell zu entwickeln. Diesem Beschreibungsmodell zufolge teilt der Sturm und Drang das emanzipatorische Anliegen der Aufklärung. Die Angriffe auf den Rationalismus von Wolff und Gottsched erweisen sich vor diesem Hintergrund nicht als gegenaufklärerische Polemik, sondern als Binnenkritik einer dynamischen Aufklärungsbewegung. Autoren wie Goethe, Lenz und Klingler verfolgen keine kunsttheoretisch homogene Programmatik und entwickeln keine aus gemeinsamen Grundsätzen resultierende Gruppenidentität. Zwar kommt es zeitweilig zu einem engen Austausch, so etwa während Goethes zweisemestrigem Studienaufenthalt in Straßburg, doch erwachsen aus diesen Verbindungen keine dauerhaften Werkgemeinschaften. Ihr durchgehend jugendliches Alter begreifen die Anhänger des Sturm und Drang als gleichsam zwingende Voraussetzung für jede Form der Erneuerung. Die eigene Jugend gilt ihnen als Garant des Fortschritts, während das Alte und Überkommene generell als doktrinär und reformunfähig verworfen wird. Interessanterweise werden die sezessionistischen Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts diese Frontstellung zwischen Jugend und Alter vielfach wieder aufgreifen, am radikalsten vermutlich der Expressionismus.

Indem die Stürmer und Dränger den Emanzipationsprozess der Aufklärung radikalisieren und die Forderung nach größtmöglicher Autonomie in den Bereich der künstlerischen Praxis überführen, avanciert die Originalität zum neuen Maßstab eines Werks. Die virtuose Nachahmung anerkannter Vorbilder gerät ebenso wie die perfekte Beherrschung tradierter Regeln in Verruf. Künstlerische Potenz gibt sich allein dort zu erkennen, wo etwas völlig Neues und Unvergleichliches entsteht. Die Emanzipation individueller Schöpferkraft von den Vorgaben eines allgemein sanktionierten Regelkanons manifestiert sich am deutlichsten in den polemischen Attacken gegen den französischen Klassizismus und seinen deutschen Propagandisten Gottsched. Die für das Drama verbindliche Lehre von den drei Einheiten wird ebenso rigoros zurückgewiesen wie die Ständeklausel und die mit ihr verbundene Gattungspoetik. Das Nachahmungsgebot gilt als Ausweis schöpferischer Impotenz, während die strikte Themenregulierung sowie die Verpflichtung auf sittliche Unterweisung als illegitime Beschränkungen des künstlerischen Gestaltungsvermögens attackiert werden. Die Idee zu einem Werk darf einzig der autonomen Einbildungskraft des Künstlers entspringen. Die Ablösung der tradierten Nachahmungsästhetik durch eine bis heute weithin gültige Originalitätsästhetik ist ein epochengeschichtlicher Paradigmenwechsel, den die Autoren des Sturm und Drang mit einer außergewöhnlichen Radikalität vollziehen. Am deutlichsten lässt sich die Originalitätsidee in einigen Gedichten Goethes ausmachen, die sich von allen poetischen Regelwerken lösen, um als singuläre Textgebilde wahrgenommen zu werden.

Das Emanzipationsstreben der Aufklärung manifestiert sich nicht nur in der Originalitätsästhetik des Sturm und Drang, sondern auch in der ›Erfindung‹ des Individuums, die der neuen Ästhetik gleichsam zugrunde liegt. Die Würdigung des Einzelsubjekts ist zwar bereits ein Anliegen der Frühaufklärung, steht für sie jedoch nicht im Mittelpunkt des Interesses. Indem der Rationalismus zunächst die Vernunft und deren vorurteilsfreien Gebrauch propagiert, konzentriert er sich auf ein allgemeinmenschliches Vermögen: Die Gesetze der Vernunft sind für alle Menschen gleichermaßen verbindlich, so dass sich aus ihnen keine Individualität ableiten lässt. Diese kann folglich nur in der Emotionalität sowie in den daraus erwachsenden Äußerungen gefunden werden. «Ach was ich weis, kann jeder wissen. – Mein Herz hab ich allein», vermerkt Goethes Werther in seinem Brief vom 9. Mai 1772 (FA 8, S. 154). Da für die Anhänger des Sturm und Drang einzig das Gefühl die Individualität des Subjekts verbürgt, darf es von der Vernunft, die stets eine überindividuelle Geltung beansprucht, nicht einseitig beherrscht werden. Während die Empfindsamkeit das Gefühl erstmals aufwertet und eine Balance zwischen Herz und Ratio anstrebt, dabei jedoch die geadelte Emotion moralischen Normen unterstellt, propagieren Autoren wie der junge Goethe eine Emotionalität, die sich von allen Vorgaben emanzipiert: Erst wenn das Subjekt seine Gefühle aus den Fesseln der Vernunft zu lösen und gegen die Restriktionen des gesellschaftlichen Wertesystems zu behaupten vermöge, gewinne es Individualität. Der Sturm und Drang feiert die Autonomisierung des Gefühls als wesentlichen Schritt im Emanzipationsprozess des Menschen, reflektiert jedoch von Beginn an auch das Gefahrenpotential einer sich absolut setzenden Emotionalität. Vor allem Goethe thematisiert wiederholt die Risiken eines moralisch indifferenten und von sozialen Regulativen losgelösten Gefühlsabsolutismus. Wie sein *Werther* eindringlich vor Augen führt, kann die Verabsolutierung des Gefühls in einen chaotischen Aufruhr anarchischer Affekte umschlagen und damit die angestrebte Selbstbestimmung des Subjekts in ihr Gegenteil verkehren.

Die Autonomisierung des Gefühls verbindet sich im Sturm und Drang oftmals mit einem nachhaltigen Interesse an der Körperlichkeit des Menschen, die in einer rationalisierten Lebenswelt zurückgedrängt werden muss. Hinzu kommt eine ausgeprägte Natursehnsucht, die nicht nur, aber auch auf die fortschreitende Verstädterung im späten 18. Jahrhundert reagiert. Im Rückgriff auf Jean-Jacques Rousseaus kulturkritische Schriften idealisieren Autoren wie Herder und Goethe die unberührte Natur, während sie den zivilisatorischen Fortschritt als unumkehrbares Zerstörungswerk interpretieren. Die unberührte Natur wird ebenso wie die ›Natur‹ des eigenen Körpers zum inspirierenden und die Schöpferkraft des Künstlers stimulierenden Erfahrungs-

raum aufgewertet: Der Dichter müsse die korrumpierende Sphäre des Gesellschaftlichen hinter sich lassen, den Ballast des instrumentellen Wissens abwerfen und mit seinem Körper die schöpferischen Energien der Natur aufnehmen, um sich zu einem «originalen» Künstlertum aufschwingen zu können. Vor dem Hintergrund dieser Natur- und Körperauffassung gewinnen zahlreiche Vorlieben der Stürmer und Dränger eine spezifisch produktionsästhetische Dimension: Wandern, Schlittschuhlaufen und Nacktbaden sind nicht bloß Formen jugendlichen Protests gegen eine prüde und körperfeindliche Gesellschaft, sondern zugleich Versuche, im Geiste Rousseaus neue Erfahrungsbereiche und Inspirationsquellen zu erschließen. Die rousseauistische Natursehnsucht findet ebenso wie die nicht selten lustbetonte Erkundung der eigenen Körperlichkeit einen deutlich vernehmbaren Widerhall in literarischen Werken. Goethes Werther zum Beispiel meidet die Stadt, um sich ihrem angeblich negativen Einfluss zu entziehen, und durchwandert auf ausgedehnten Streifzügen eine ihn stimulierende Frühlinglandschaft. Auf ähnliche Weise sehnt sich auch Faust nach den belebenden Kräften der Natur. Seine kreatürlichen Bedürfnisse, die er lange Zeit unterdrückt hat, brechen eruptiv hervor und führen bereits im Eingangsmonolog des Dramas zu einer völligen Entwertung seiner vorherigen Gelehrtenexistenz.

Trotz der revolutionären Geste, die der Sturm und Drang im Kontext seiner Kultur- und Gesellschaftskritik erkennen lässt, führt der Protest nur punktuell über den künstlerischen Bereich hinaus. Eine politische Wirkung entfalten Autoren wie Lenz und Klinger nicht, obwohl sie die sozialen Umstände ihrer Zeit mit außergewöhnlicher Schärfe anprangern, mithin den überkommenen Feudalstaat attackieren, das Elend der Unterschichten in drastischen Schilderungen vergegenwärtigen und die Benachteiligung der Frau in einer teils repressiven Männergesellschaft vor Augen führen. Indem sich Autoren wie Goethe, Lenz oder Klinger für diese benachteiligten und in ihrem Selbstbestimmungsrecht massiv eingeschränkten Bevölkerungsgruppen engagieren, überführen sie das zunächst auf einen adäquaten Vernunftgebrauch zielende Autonomiepostulat der Aufklärung mit bemerkenswerter Radikalität in den sozialen Bereich. Ihr Protest verhallt indes wirkungslos, was einerseits an der noch unerschütterten Macht des feudalen Herrschaftssystems liegt, andererseits aber auch an ihrer mangelnden Fähigkeit, die kritischen Interventionen in eine gesellschaftspolitische Zukunftsperspektive einzubinden. Die Angriffe auf die bestehenden Verhältnisse führen gerade nicht zu Entwürfen einer künftigen politischen Ordnung, sondern zu einer merkwürdigen Verklärung längst überholter und daher obsoletter Gesellschaftsformen. Die eigentümliche Begeisterung für die Schriften eines Justus Möser, der das mittelalterliche Fehderecht gegen den modernen

Verwaltungsstaat ausspielt, gehört ebenso in diesen Zusammenhang wie das sonderbare Interesse an archaischen Formen des Zusammenlebens, wie sie in den Homerischen Epen oder im Alten Testament geschildert werden. In der Idealisierung solch vormoderner Gesellschaftsformen manifestiert sich das Unvermögen der Stürmer und Dränger, aus der engagierten und scharfsichtigen Kritik an den bestehenden sozialen Verhältnissen eine der historischen Situation adäquate politische Gesamtkonzeption abzuleiten.

2. Politischer und soziokultureller Kontext

Goethes Frühwerk entsteht in einer Zeit, die zunehmend von politischen und gesellschaftlichen Spannungen bestimmt wird. Nach dem Siebenjährigen Krieg, der alle europäischen Großmächte in militärische Auseinandersetzungen verstrickt, ist das Heilige Römische Reich Deutscher Nation nur noch ein Schatten seiner selbst: ein zerfallender, nicht mehr zu regierender Staatenbund. Freilich erweist sich nicht nur die territorialpolitische Zersplitterung Deutschlands als Krisensymptom; auch die ständische Gesellschaftsstruktur gerät während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in eine schwere Legitimationskrise. Insbesondere die Frontstellung zwischen politisch führendem Adel und selbstbewusstem, da wirtschaftlich erfolgreichem Bürgertum markiert für den angehenden Autor Goethe ein soziales Konfliktfeld, dessen Voraussetzungen und Folgen er sowohl im Ritterdrama *Götz von Berlichingen* als auch im Briefroman *Die Leiden des jungen Werthers* reflektiert. Dass diesen beiden Werken ein außerordentlicher Erfolg beschieden ist, verdankt sich ihren neuartigen Ausdrucksformen und dem im 18. Jahrhundert kontinuierlich expandierenden Buchmarkt, der gänzlich neue Leserschichten erschließt und eine bürgerliche Öffentlichkeit entstehen lässt.

2.1. Deutschlands politische Landkarte – Kleinstaaterei und Territorialabsolutismus

Am 3. April 1764 wird der junge Goethe Zeuge eines außergewöhnlichen Politspektakels: In der alten Reichsstadt Frankfurt erheben die deutschen Fürsten den nachmaligen Kaiser Joseph II. zum Römischen König. Während der mehrwöchigen Vorbereitungen dieses Staatsaktes treibt sich der Vierzehnjährige von morgens bis abends in den Straßen seiner Vaterstadt herum, um den prunkvollen Einzug der weltlichen und geistlichen Würdenträger aus nächster Nähe verfolgen zu können.

Goethe ist beeindruckt von der außerordentlichen Prachtentfaltung, mit der die ehrgeizigen Reichsfürsten ihre politischen Machtansprüche unterstreichen. Zurückblickend resümiert er, «daß uns diese roten mit Hermelin ausgeschlagenen Fürstenmäntel, die wir sonst nur auf Gemälden zu sehen gewohnt waren, unter freiem Himmel sehr romantisch vorkamen» (FA 14, S. 207). Durch die Präsenz der zahlreichen Fürsten und Amtsträger in Frankfurt gewinnt der jugendliche Goethe erstmals eine vage Vorstellung vom Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation, das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allerdings nur noch als lockerer Verbund weitgehend souveräner Territorialstaaten existiert. Die aufwendigen Feierlichkeiten anlässlich der Krönung Josephs II. durchschaut Goethe denn auch als pompöse Inszenierung, die mit den politischen Realitäten des ausgehenden 18. Jahrhunderts nicht in Einklang zu bringen ist. Der Sinngehalt des altertümlichen Zeremoniells erweist sich als historisch überholt, was Goethe in seinen zurückblickenden Schilderungen durch eine kontinuierlich zunehmende Mystifizierung der Krönungsfeierlichkeiten vergegenwärtigt. Im fünften Buch seiner Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* erklärt er: «Als nunmehr die Wahlbotschafter, die Erbämter und zuletzt unter dem reichgestickten, von zwölf Schöffen und Ratsherrn getragenen Baldachin, der Kaiser in romantischer Kleidung, zur Linken, etwas hinter ihm, sein Sohn in spanischer Tracht, langsam auf prächtig geschmückten Pferden einherschwebten, war das Auge nicht mehr sich selbst genug. Man hätte gewünscht durch eine Zauberformel die Erscheinung nur einen Augenblick zu fesseln; aber die Herrlichkeit zog unaufhaltsam vorbei» (FA 14, S. 219 f.). Die Krönung Josephs II. erlebt Goethe als exotische Maskerade, die das Zeitalter Karls des Großen heraufbeschwört, ohne darüber hinwegtäuschen zu können, dass die anwesenden Reichsfürsten ihre Partikularinteressen mit schonungsloser Härte durchsetzen. Angesichts dieser nüchternen Realpolitik wirkt der frisch gewählte König wie ein Operettenpotentat, der mit dem weiten Faltenwurf seines neuen Herrschergewandes kämpft und mit der für seinen schmalen Kopf zu großen Krone ringt. «Die Krone, welche man sehr hatte füttern müssen», schreibt Goethe in *Dichtung und Wahrheit*, «stand wie ein übergreifendes Dach vom Kopf ab» (FA 14, S. 223).

Das Heilige Römische Reich Deutscher Nation, dessen längst zerbrochene Einheit mit der Krönung Josephs II. noch einmal insinuiert wird, präsentiert sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als ein weitgehend ausgehöhlt Rechtskonstrukt, das die politischen Entscheidungen der mächtigen Reichsfürsten nur unmaßgeblich beeinflusst. Während im westlichen Europa mit England und Frankreich zwei zunehmend zentralistisch organisierte Staaten entstehen, ist das Deutsche Reich

nicht mehr als ein föderativer Zusammenschluss weitgehend autonomer Territorien. Deutschlands politische Landkarte gleicht im 18. Jahrhundert einem bunten Flickenteppich, der sich aus mehr als dreihundert souveränen Territorialstaaten und einer Fülle halbautonomer Gebiete sowie reichsunmittelbarer Städte zusammensetzt. Die politischen Machtzentren liegen in den großen Territorialstaaten wie Preußen und Österreich, Sachsen und Bayern, die sich im Zuge des Siebenjährigen Krieges (1756–1763) endgültig von der Reichsidee emanzipieren und mit den europäischen Großmächten auf Augenhöhe verhandeln. Das Reich als diffuses Konglomerat selbständiger Staaten besitzt weder in politischer und ökonomischer noch in rechtlicher oder konfessioneller Hinsicht homogene Strukturen. Vor allem fehlt ihm ein Zentrum, wie Germaine de Staël kurz nach 1800 im Rückblick auf ihre Reisen durch Deutschland resümiert: «Das Reich hatte keinen geistigen Mittelpunkt, kein Zentrum der öffentlichen Meinung; es bildete keine in sich zusammengeschlossene Nation: dem Bündel fehlte das haltende Band» (de Staël, S. 56). In Übereinstimmung mit einigen ihrer Zeitgenossen vermag Madame de Staël der deutschen Kleinstaaterei jedoch auch Positives abzugewinnen. So sieht sie etwa in der föderativen Struktur des Reichs eine wesentliche Voraussetzung für intellektuelle und kulturelle Vielfalt: «Diese Zerrissenheit Deutschlands aber, die seiner politischen Kraft verderblich war, war allen möglichen Versuchen, die Genie und Einbildungskraft wagen mochten, äußerst förderlich. Es herrschte in bezug auf literarische und metaphysische Meinungen eine Art milde, friedliche Anarchie, die jedem gestattete, seine individuelle Anschauungsweise vollständig frei zu entwickeln» (de Staël, S. 56 f.).

Die politische Parzellierung Deutschlands hat eine sehr lange, bis ins Spätmittelalter zurückreichende Vorgeschichte. So gelingt es bereits im 13. Jahrhundert weltlichen und geistlichen Fürsten, dem Kaiser als höchstem Repräsentanten des Reichs staatliche Kompetenzen abzutrotzen und der eigenen Landeshoheit einzuverleiben. Zugleich beginnen die Fürsten, mit Hilfe eines effizienten Verwaltungsapparates ihren Herrschaftsanspruch auch gegenüber der landeseigenen Bevölkerung durchzusetzen und Standesprivilegien oder Exklusivrechte einzelner Gruppen zugunsten eines homogenen Rechtsraumes zurückzudrängen – diesen Prozess der inneren Konsolidierung eines Territorialstaates hat Goethe im *Götz von Berlichingen* dargestellt. Neben großflächigen Staaten wie Sachsen oder Bayern etablieren sich sukzessive auch kleinere Fürstentümer, deren weitreichende Autonomie in politischen, wirtschaftlichen und konfessionellen Angelegenheiten spätestens 1648 durch den Westfälischen Frieden kodifiziert wird. Der Kaiser hat nunmehr fast alle Herrschaftsrechte an die Territorialfürsten verloren: Gesetzgebung und Gerichtsbarkeit, Polizeigewalt und Landesverteidigung, Verfügung über