

# Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730-1980)

Mit Beiträgen von Klaus L. Berghahn,  
Russell A. Berman, Peter Uwe Hohendahl,  
Jochen Schulte-Sasse und  
Bernhard Zimmermann

Herausgegeben von Peter Uwe Hohendahl

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung  
Stuttgart

# Inhaltsverzeichnis

Einleitung (Peter Uwe Hohendahl) .....	1
<b>Von der klassizistischen zur klassischen Literaturkritik</b>	
<i>(Klaus L. Berghahn)</i> .....	10
Das Zeitalter der Kritik und die Entstehung einer literarischen Öffentlichkeit .....	13
Von der rhetorischen zur rationalistischen Kritik .....	21
Die Geschmacksdebatte des 18. Jahrhunderts und ihre Folgen für die Literaturkritik .....	29
Lessing als Kritiker und Polemiker .....	38
Die Berliner Spätaufklärung und die Widersprüche der literarischen Öffentlichkeit .....	48
Die Literaturkritik des Sturm und Drang .....	53
Die Literaturkritik der Weimarer Klassik: Autonome Kritik und schöne Öffentlichkeit .....	59
<b>Der Begriff der Literaturkritik in der Romantik</b>	
<i>(Jochen Schulte-Sasse)</i> .....	76
Kunst und Kritik in der Romantik – Rückzug in die Esoterik einer ästhetizistischen Praxis? .....	76
Drei mögliche Alternativen: linksaufklärerische, linksliberal-system- theoretische und dekonstruktiv-anarchistische Deutungen romantischer Zivilisationskritik .....	83
Die Zivilisationskritik der Romantik und die funktionale Autonomisierung der Kunst .....	87
Die funktionale Ausdifferenzierung des Ästhetischen am Ende des 18. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für den Wandel des Kritikbegriffs ...	96
Der Kritikbegriff im Kontext romantischer Kunsttheorie .....	99
Die Verkümmerng des kritischen Potentials romantischer Kritik .....	124

<b>Literaturkritik in der Epoche des Liberalismus</b>	
<i>(Peter Uwe Hohendahl)</i> .....	129
Produktion und Distribution .....	131
Öffentlichkeit und Publikum .....	134
Die Institution Literaturkritik .....	139
Der Liberalismus und die Reaktion (1815-1835) .....	158
Kritik als Philosophie und Wissenschaft (1837-1848) .....	175
Zwischen Revolution und Reichsgründung (1849-1870) .....	187
 <b>Literaturkritik zwischen Reichsgründung und 1933</b>	
<i>(Russell A. Berman)</i> .....	205
Literaturkritik um 1870 .....	207
Subjektivierung der Literaturkritik: Der Feuilletonismus .....	210
Feuilletonismus und Kurswechsel .....	217
Naturalistische Literaturkritik .....	219
Berliner Naturalismus .....	224
Ästhetisierung der Literaturkritik: Alfred Kerr .....	227
Literaturkritik und Arbeiterbewegung .....	234
Der politische Anspruch der linksbürgerlichen Intelligenz .....	248
Der Kritiker und sein Adressat .....	252
Völkische Literaturkritik .....	255
Das Publikum als Kritiker: Bertolt Brecht .....	261
Literaturkritik als Selbstkritik der Literaten; Walter Benjamin .....	265
 <b>Entwicklung der deutschen Literaturkritik von 1933 bis zur Gegenwart</b>	
<i>(Bernhard Zimmermann)</i> .....	275
Literarisches Leben und Literaturkritik im NS-Staat .....	277
Antifaschistische Literaturkritik im Exil .....	285
Literaturkritische Entwicklungen von 1945 bis zur Gegenwart .....	300
Literaturkritik in der DDR .....	321
 <i>Anmerkungen</i> .....	 339
 <i>Namenregister</i> .....	 370

### Die Literaturkritik des Sturm und Drang

Mit der Literaturkritik des Sturm und Drang könnte man es sich leicht machen, indem man sich Lessings Meinung anschließt, daß diese Generation die Kritik verdächtig mache, ja sie im Namen des Genies abschaffen wolle. [233] Diese Kritikfeindlichkeit, die sich auf einen emphatischen Geniekult stützte, machte den Dichter zum selbstherrlichen Gesetzgeber der Kunst und degradierte den Kritiker zum kongenialen Ausleger der Werke. Gegen diese Gefahr setzte sich Lessing zur Wehr, weil sie die Kontrollfunktion der Kritik außer Kraft zu setzen drohte. Doch sollte man den Gegensatz zwischen Aufklärung und beginnender Geniebewegung nicht zu sehr dramatisieren, denn sonst landet man leicht wieder bei jenem bekannten Schematismus, der den Irrationalismus gegen den Rationalismus ausspielt, was dem geschichtlichen Prozeß in keiner Weise entspricht. Vieles, was so kritikfeindlich klingt, richtet sich immer noch gegen den französischen Klassizismus oder einen dogmatischen Aristotelismus. Außerdem bestätigten sich Lessings Befürchtungen keineswegs, und von einer Abschaffung der Kritik kann keine Rede sein, höchstens von einem Paradigmawechsel. Stellenweise setzte sie Tendenzen der Aufklärung auch fort und verschärfte sie.

Die Literaturkritik des Sturm und Drang läßt sich nicht mehr unter einer einheitlichen Perspektive darstellen, dazu ist sie zu vielstimmig und in sich zu widersprüchlich. Betrachtet man sie ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der Geniebewegung [234], so übersieht man zu leicht ihre plebejisch-volkstümlichen und politischen Tendenzen. Auch ein Verständnis dieser Epoche, das sich zu einseitig am Selbstverständnis dieser Generation und ihrer poetischen Selbstaussagen orien-

tiert, unterschätzt die Kontinuität der Aufklärung und die Komplexität der Epoche.

Kontinuität und Paradigmawechsel in der Literaturkritik lassen sich am deutlichsten bei Herder beobachten, genauer an dessen Fragmenten-Sammlung *Über die neuere Deutsche Litteratur* (1767), die er im Untertitel als »eine Beilage zu den Briefen, die neueste Literatur betreffend« bezeichnet. Darin exzerpiert er wichtige Stellen der Literaturbriefe, kommentiert und kritisiert sie. Es ist die Fortsetzung eines Literaturgesprächs, das nun von Herder in seinem Sinne vollendet wird. In diesen Fragmenten werden schon alle Themen angesprochen, die im Sturm und Drang wichtig werden und die die Literaturkritik der nächsten zwei Jahrzehnte prägen. Drei Aspekte sollen im folgenden herausgehoben werden: Herders Kritikverständnis, sein Geschmacksbegriff und die neue Kategorie der Volkstümlichkeit.

»Der erste Kunstrichter war nichts mehr, als ein Leser von Empfindung und Geschmack.« [235] Grundlage der Kritik ist auch für ihn die sensualistische Wirkungsästhetik. Auch wenn er diesen naiven Zustand der Kritik distanzierend in ein »goldenes Zeitalter« verlegt, so spricht er doch aus der Perspektive der Aufklärung, als man sich »statt zu lernen, was andere gedacht, selbst zum Denken erhob.« [236] Auf der nächsten Stufe der Entwicklung, erklären die Philosophen den Eindruck, den das Schöne auf uns macht: »So ward aus dem Mann von Gefühl ein Philosoph.« [237] Der moderne Kritiker hat zwar seine ursprüngliche Naivität verloren, ist auch nicht mehr selbst schöpferisch, aber als Kenner und Beobachter der Literatur kann er prüfen, lehren und verbessern. Der »eigentliche Kunstrichter« dient dem Leser, dem Schriftsteller und der Literatur: »Dem Leser erst Diener, denn Vertrauter, denn Arzt. Dem Schriftsteller erst Diener, denn Freund, denn Richter; und der ganzen Litteratur entweder als Schmelzer, oder als Handlanger, oder als Baumeister selbst.« [238] Diese Stelle und Herders weiterer Kommentar machen sowohl auf die Kontinuität wie die Erweiterung der Aufklärungskritik aufmerksam. Wie in der Aufklärung schreibt der Kritiker für den Leser, den er zum richtigen Lesen anleitet und dessen Geschmack er bildet. Offenbar war auch zu Herders Zeit das Publikum noch unreif, wußte nicht zu lesen oder hatte einen verdorbenen Geschmack. Der Kritiker fungiert als Beauftragter des unmündigen Publikums, das seine Wünsche noch nicht zu artikulieren weiß. Kritik stellt erst die notwendige Publizität her, welche die Voraussetzung für eine Verbesserung des kulturellen und staatlichen Lebens bildet.

Auffälliger und zentraler ist das Interesse, das Herder dem Kritiker in seinem Verhältnis zum Schriftsteller widmet, schon deshalb weil er ihm offensichtlich mehr als Diener und Freund denn als Kritiker begegnet. Das steht im offenen Widerspruch zur Frühaufklärung, denn im Unterschied zu Gottsched will Herder weder poetischer Lehr- noch Zuchtmeister der Dichter sein; er will nicht »wider« sondern »beständig mit und statt seines Autors denken.« [239] Das wäre auch Lessing kaum in den Sinn gekommen, denn er wollte kritisieren und sein Urteil überzeugend begründen, nicht aber – wie Herder – »sich in den Gedankenkreis seines Schriftstellers versetzen und aus seinem Geist lesen.« [240] Lessing kritisierte vom Standpunkt des Lesers und einer kritisch geprüften Gattungspoetik, Herders »wahrer Kunstrichter« soll den Eindruck des Kunstwerks nachempfinden

und seinen Geist ergründen. Der Kritiker wird zum verstehenden Deuter des Kunstwerks und zum Advokaten des Künstlers. Das ist eine bedeutende Akzentverschiebung innerhalb der Wirkungsästhetik: Der Kritiker ist nicht mehr primär Sprecher des Publikums, dessen Empfindungen er allgemein mitteilbar macht, sondern er versenkt sich nachempfindend in das Werk und versucht, das Genie und das Ideal seiner Absicht zu verstehen: »Die beste Art einen Autor zu beurtheilen, ist sein eigener Plan: dieser ist zu prüfen, zu bessern und auszumalen.« [241] Die einführende und möglicherweise kongeniale Erkenntnis des Kunstwerks und seiner Entstehungsbedingungen ist für Herder wichtiger als richterliche Kritik. Bei aller Verehrung der »Literaturbriefe« und Lessings waren ihm deren Art von Kritik zu tadelnd, zu polemisch und zu zergliedernd – »allein zur Erweckung der Genies trägt dieses Zergliedern nichts bei.« [242] Herders positive und schöpferische Kritik will die Originalität eines Werkes dem gleichgestimmten Leser nahebringen. Er ist Erklärer und Prophet des Genies, dessen Schöpfungen er poetisch preist.

Shakespeare ist für diese enthusiastische Kritik das ideale Paradigma. Herder macht sich zu seinem »Ausleger und Rhapsodisten« [243] und entsprechend mischen sich intuitive Einsicht mit schwärmerischer Apotheose: »Mir ist, wenn ich ihn lese, Theater, Akteur, Koulisse verschwunden! Lauter einzelne im Sturm der Zeiten wehende Blätter aus dem Buch der Begebenheiten, der Vorsehung, der Welt! – einzelne Gepräge der Völker, Stände, Seelen! alle die verschiedenartigsten und abgetrenntesten Maschinen, alle – was wir in der Hand des Weltschöpfers sind – unwissende, blinde Werkzeuge zum Ganzen Eines theatralischen Bildes, Einer Größe habenden Begebenheit, die nur der Dichter überschaut.« [244] Hier wird nicht mehr kritisiert, sondern offenbart. Herder verdoppelt das Kunstwerk, indem er es deutend poetisiert und es wie Orakelsprüche deutet. Hymnischer noch ist Goethe in seiner Rede »Zum Schäkespeares Tag« (1771). Hier wird wirklich ein Genie durch ein Genie entzündet. Goethes Aneignung ist kongeniale Selbstfindung. Aber das ist keine Kritik mehr, sondern säkularisierte Heiligenverehrung.

Herders Shakespeare-Essay ist noch unter einem anderen Gesichtspunkt von Interesse. Dieser handelt keineswegs ausschließlich über den großen Briten, sondern ist im Grunde eine vergleichende Studie über das »Griechische und Nordische Drama.« [245] Zwar fühlt sich Herder Shakespeare näher als den Griechen, aber ihn interessiert auch die historische Frage nach der Genese und Verwandlung der dramatischen Gattung. Daß dabei auch eine Menge Klassizismuskritik, vor allem gegen das französische Drama (»Puppe, Nachbild, Affe«), transportiert wird, sei nur am Rande vermerkt. Bei seinem Vergleich bewährt sich wieder die historisch-genetische Methode, welche die Verschiedenheit der Formen aus den spezifischen Entstehungsbedingungen der Epoche erklärt, ohne poetologische Gattungsnormen abzuleiten, die für die Kritik verbindlich wären. Diese Betrachtungsweise hat auch Folgen für das Geschmacksproblem, das sich für Herder nur als ein historisches Problem begreifen läßt. Daß ihm der rationalistische Geschmack des Verstandes mit seinem Regeldogmatismus fremd sein mußte, versteht sich nach allem Bisherigen fast von selbst. Die theoretischen Erklärungsversuche, die den Geschmack anthropologisch oder a priori begründen, sind ihm zu abstrakt. Statt

den Geschmack als allgemeines Prinzip zu erklären, betrachtet er ihn als ein historisches Phänomen, dessen »Materialien und Zwecke zu allen Zeiten anders« sind. [246] Blüte und Verfall des Geschmacks hängen davon ab, wie frei sich ein Genie in seiner Nationalkultur entfalten kann. Die klassische griechische und römische Kultur bieten Beispiele dafür, daß politische Freiheit und Blüte des Geschmacks Hand in Hand gehen. Der gesunkene Geschmack der Gegenwart weist auf einen Mangel freier Produktivität. Wer ihn verbessern will, »muß auf seine Veranlassungen wirken« [247], also politische Freiheit und Nationalgefühl erst einmal schaffen. Daher sei der gute Geschmack in Deutschland, meint Herder, »nur immer auf der Oberfläche der Nation gewesen« [248], konnte noch gar nicht zu seiner Blüte gelangen. In der Geschmacksdebatte des 18. Jahrhunderts sind das ungewöhnliche und neue Gedanken, die über die rein ästhetischen Argumente hinausgehen. Denn gefragt wird bei Herder nicht mehr nach dem idealen Geschmack oder nach den Bedingungen der Möglichkeit des Geschmacks, sondern nach seinen politisch-historischen Voraussetzungen in der jeweiligen Epoche. Damit eröffnen sich neue Perspektiven, die über Kants Lösung des Geschmacksproblems hinausweisen.

Herders Kunstbetrachtung, wie man seine Art der Kritik im Unterschied zu jener der Aufklärung nennen könnte, wirkte richtungweisend für jenen Kreis von Gleichgesinnten, der sich 1770/71 in Straßburg zusammenfand. Als ihre Programmschrift werden meist die »fliegenden Blätter« *Von deutscher Art und Kunst* (1773) betrachtet; ebenso wichtig aber dürfte ihr kritisches Organ, die *Frankfurter Gelehrten Anzeigen*, sein, besonders der berühmte Jahrgang von 1772, der nicht weniger als 400 Rezensionen enthält. [249] Sie können als repräsentativ für die Kritik jener bürgerlichen Avantgarde gelten. So jedenfalls sieht es Goethe, der rückblickend in den »Annalen« (1815) schreibt: »Die Rezensionen in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen von 1772 geben einen vollständigen Begriff von dem damaligen Zustand unserer Gesellschaft und Persönlichkeit. Ein unbedingtes Bestreben, alle Begrenzungen zu durchbrechen, ist bemerkbar.« [250] Das gilt sicher nicht für alle Rezensionen, die nach Art der Gelehrten Anzeigen eben auch wissenschaftlich, gründlich und sachlich waren, aber für viele Besprechungen, die kunsttheoretischen oder belletristischen Neuerscheinungen gewidmet waren. In ihnen macht sich ein neuer Ton bemerkbar, der antisppekulativ und antiakademisch also entsprechend respektlos und temperamentvoll ist. So beginnt Goethes Sulzer-Rezension (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771) mit der anticlassizistischen Volte: »Sehr bequem ins Französische zu übersetzen, könnte auch wohl aus dem Französischen übersetzt sein.« [251] Sulzers Grundsätze der schönen Künste seien für niemand nütze, »als für den Schüler, der Elementa sucht, und für den ganz leichten Dilettante nach der Mode.« [252] Auch daß Sulzer »in hergebrachter Weise von Natur auf Kunst« schließe, stört Goethe; mehr noch die Verharmlosung des »unbestimmten Principiums: Nachahmung der Natur« zu einer »Verschönerung der Dinge.« Gegen solche Idyllisierung der Natur setzt Goethe das Große, Ungeheure und Gewalttätige der Natur – ihre »Kraft«, deren »Widerspiel« die Kunst sei. [253] Er will ihm weder in das »Empyrium transzendenter Tugend-Schöne« folgen, noch von einer

»Theorie der Sinnlichkeit« etwas wissen. Ihn interessiert nur der »wahre Einfluß der Kunst auf Herz und Sinn« und was das Genie vermag. Daß bei solch neuen Maßstäben auch Geßners *Idyllen* (1772) nicht mehr genügen, ist kaum erstaunlich. [254] Goethe gibt sich bei seinem ersten literarisch-kritischen Auftritt durchaus selbstbewußt und manchmal auch rücksichtslos polemisch, wie in der Jacobi-Kritik, die in ihrer Kürze vernichtend ist: »Herr Jacobi und sein gutes Herz; das gute Herz und Herr Jacobi; die ein großer Teil des Publikums mit uns von Herzen satt ist.« [255]

Herder, den viele für den Kopf des Unternehmens und den Verfasser der schärfsten Rezensionen hielten, besprach nur Neuerscheinungen der beginnenden Geschichtswissenschaft (Schlözer, Michaelis), in denen er seine organische Auffassung der Geschichte gegen die Zunft polemisch vertrat. Von theologischen Auseinandersetzungen hielt er sich fern. Doch gerade auf diesem Gebiet erregten die *FGA* größtes Aufsehen und riefen mit ihrer Kritik des religiösen Fanatismus und der Intoleranz den orthodoxen Klerus auf den Plan. Wieder einmal ging es um den Hauptpastor Goeze aus Hamburg, dessen *Erbauliche Betrachtungen über das Leben Jesu auf Erden* (1772), die obendrein noch dem Frankfurter Magistrat gewidmet waren, in den *FGA* eine höhnische Schelte erhielten. [256] Daraufhin schritt der Frankfurter Senat ein, drohte mit einem Prozeß und erreichte schließlich, daß in den *FGA* keine theologischen Werke mehr rezensiert wurden. »Unsere Spektakels mit den Pfaffen werden täglich größer«, berichtet Goethe an Kestner, »sie prostituieren sich immer mehr und wir encherieren darauf.« [257] Hier zeigten sich wieder einmal, wie wenig später in Lessings Streit mit Goeze, die Grenzen öffentlicher Diskussion. Aufklärung als Herstellung einer kritisch-rationalen Öffentlichkeit war in Deutschland höchstens auf dem philosophischen und literarischen Sektor möglich; sobald das kirchliche Dogma oder die Orthodoxie angegriffen wurden, schritt der Staat ein, da sich auch die staatliche Autorität indirekt angegriffen fühlte. Diese Grenze zur politischen Öffentlichkeit konnte im 18. Jahrhundert kein Schriftsteller ungestraft überschreiten.

Doch ließen die »Frankfurter« keine Gelegenheit ungenutzt, um auch nach dem Verbot Staat und Religion indirekt zu kritisieren. So in einer Rezension einer anonym erschienenen Satire *An meine Landsleute* (1772). Darin macht ein König sich zum Sprecher eines aufgeklärten Absolutismus, indem er seinen Mitregenten beweist, »daß ein unterrichtetes Volk gehorsamer sey, als ein dummes, weil es sein Verhältnis mit dem Staat besser verstünde.« [258] Der Geistlichkeit wird der Vorwurf gemacht, daß sie »das Volk gern in Unwissenheit und Dummheit« lasse und »dem geraden Menschenverstand alle Auswege« verbaue. Der Despot aber wird kritisiert, da er nicht überlege, »daß Religion, Politik und Gesetzgebung viel einfacher seyn, viel andere Zwecke haben müssen, als sie bey uns sind und haben, wenn man das Volk klug machen will.« [259] Hier verschärft die Kritik die Satire noch, indem sie sie aktualisiert.

Was in dieser wie in vielen Rezensionen der *FGA* anklingt, ist das Interesse dieser Schriftsteller für das Volk, sei es für seine Poesie oder für seine berechtigten Ansprüche auf Bildung. Hans Mayer sieht gerade darin die eigentliche Tendenz der



Literaturkritik im Sturm und Drang: »Man kann in gewissem Sinne sagen, daß sich im deutschen Sturm und Drang die bürgerliche Befreiungsbewegung zur allgemein plebejischen Emanzipation erweitert, wobei der Begriff ›Volk‹ immer mehr an die Stelle des Begriffs ›Bürger‹ tritt.« [260] Die volkstümlich-plebejische Richtung des Sturm und Drang, die von Herder, Bürger, Lenz und Schubart vertreten wurde, suchte im Anschluß an Rousseau die Maßstäbe der Kritik im Volk. Volkstümlichkeit wird nun zu einer Kategorie der Literaturkritik, und zwar in jenem doppelten Sinne: »Was die Eigentümlichkeit eines Volkes ausmacht, also seinen Nationalcharakter. Die Übereinstimmung mit dem Wesen, der Auffassung, dem Gefühl des unverbildeten, naiven Volkes, seinen unteren Schichten.« [261] Die Maßstäbe für Poesie und Kritik sollten sich nicht mehr ausschließlich am Geschmack einer kleinen Bildungselite orientieren, sondern sich auch nach dem Gefühl und der Fassungskraft des einfachen Volkes richten, um so eine homogene, nationale Kultur zu schaffen, die in der Vergangenheit wurzelt und einen literarischen Gemeinsinn in der Gegenwart entwickelt. Wenn der Kritiker sich zum Sprecher der literarischen Empfindungen und Bedürfnisse des Volkes macht, sich auf Volkspoesie und Volkstümlichkeit beruft, so wird damit der Kunstrichter als Sprecher einer literarischen Elite verabschiedet.

Dieser emphatische Volkstümlichkeitsbegriff ist von Herders Gedanken zur Volkspoesie nicht zu trennen, wie er sie in seinem Aufsatz »Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker« (1773) niederlegte. Auch wenn Herder zur Legitimation der Volksdichtung weit in die Geschichte zurückgreift, so ist sein Verständnis von Volkstümlichkeit doch nicht mit jenem odiosen Volkstumsbegriff zu verwechseln, wie ihn alle Völkischen seit Turnvater Jahn verwendeten. Die Aufwertung der Volkspoesie und der Volkstümlichkeit hatte für Herder gesellschaftliche und ästhetische Gründe, die mit seinem Verständnis der eigenen Gegenwart zusammenhängen. Wie Rousseau empfindet er die gesellschaftlichen Verhältnisse als naturwidrig, einschränkend und »künstlich«. Die »polierte« Gesellschaft mit all ihren Konventionen erstickt das Natürliche und Charakteristische eines Volkes. In der Volkspoesie findet er noch jene Zeugnisse des naiven und unverbildeten Gefühls, die er in der Gegenwart vergeblich sucht. Im Volkslied, dessen Begriff bei Herder sehr weit gefaßt ist [262], ist noch jene natürliche Originalität aufbewahrt, die er in der regelmäßigen Buchpoesie vermißt. Herder trug damit nicht nur zur Wiederentdeckung einer fast vergessenen Tradition bei, er weckte mit seinem Enthusiasmus auch die schöpferischen Kräfte der jungen Generation. Über Herders Einfluß während der Straßburger Zeit berichtet Goethe: »Die Volkspoesie [...], die ältesten Urkunden als Poesie gaben das Zeugnis, daß die Dichtkunst überhaupt eine Welt und Völkergabe sei, nicht ein Privaterbteil einiger feinen, gebildeten Männer.« [263]

Für Bürger, der Herders Ossian-Aufsatz mit Begeisterung gelesen hatte [264], wurde Volkstümlichkeit »die Achse, worum meine ganze Poetik sich drehet.« [265] All seine theoretischen und künstlerischen Arbeiten sind bestimmt von dem poetischen »Glaubensbekenntnis«, mit dem der Aufsatz »Von der Popularität der Poesie« (1784) abbricht: »Alle Poesie soll volksmäßig sein, denn das ist das Siegel ihrer

Vollkommenheit.« [266] Er möchte für alle Stände schreiben, in Hütte und Palast gelesen werden, aber immer wieder schlägt seine Volkstümlichkeitstendenz durch, die eigentlich sich an die Kleinbürger, Handwerker und Bauern richtet: »Und diese (die Poesie) sollte nicht für das Volk, nur für einige Pfefferkrämer sein? Ha! als ob nicht alle Menschen – Menschen wären.« [267] Wie Herder sucht er das Vorbild für seine Dichtung in der Volkspoesie, während er gegen die Gelehrtentichtung mit all ihren formalen Konventionen polemisiert: »Steigt herab von den Gipfeln eurer wolkigen Gelahrtheit und verlangt nicht, daß wir vielen, die wir auf Erden wohnen, zu euch wenigen hinaufklettern sollen.« [268] Bürger will sich am Geschmack und der Fassungskraft der einfachen Menschen orientieren, für die er als »Volksdichter« schreibt. Diese plebejisch-volkstümliche Tendenz sprengt den Rahmen des rein Literarischen, da er gegen die politische und kulturelle Repression von Oben die Forderungen des Volkes geltend macht. Auch wenn das Gleichheitspostulat bei Bürger nur theoretisch formuliert ist, so wird sein Protest gegen alle Bildungsprivilegien doch deutlich vernehmbar. Hier wird für die Poesie bereits eingefordert, was politisch bald auf der Tagesordnung steht.

In Frankreich führte die Revolution zu Ende, was mit den Waffen der Kritik begonnen hatte, während sich in Deutschland die republikanisch gesinnten Kräfte nicht einmal in der literarischen Öffentlichkeit durchsetzen konnten. Dafür sorgten im politisch zersplitterten Deutschland präventive gegenrevolutionäre Maßnahmen, welche die Zensur verschärfen und die sich in der Ästhetik sublimieren. Unter dem Druck der herrschenden Verhältnisse wandelt sich nach 1789 auch die Funktion der Kritik: Sie verliert ihren bürgerlich-aufklärerischen Impetus, löst sich aus allen lebenspraktischen Bezügen und wird ästhetisch-immanent. Damit beginnt die »Kunstperiode«, deren Kritik neue Maßstäbe aufstellt, die für die bürgerliche Kritik richtungsweisend werden.

#### Die Literaturkritik der Weimarer Klassik: Autonome Kritik und schöne Öffentlichkeit

Als Schiller die erweiterte Neuauflage von Bürgers Gedichten 1791 besprach [269], war der Elan des Sturm und Drang längst gebrochen und Schiller selbst hatte sich dieser Bewegung schon lange entfremdet. Sein politischer und philosophischer Standpunkt hatte sich derart verändert, daß er Bürgers theoriefeindlicher und plebejischer Haltung skeptisch, wenn nicht ablehnend gegenüberstand. Die Schonungslosigkeit der Besprechung wird oft noch beschwichtigend als »radikale Absage an seine eigenen jugendlichen Anfänge« gedeutet. [270] Das mag durchaus mitschwingen, auch wenn sich diese psychologisierende Erklärung nur auf einen Satz der Rezension berufen kann. [271] Doch wird eine solch marginale Perspektive der paradigmatischen Bedeutung des Textes nicht gerecht, der als ein »Wendepunkt in der Auffassung von der Literatur und ihrer Funktion« bezeichnet wurde. [272] Was Schiller von Bürger trennt, sind weniger persönliche Ressenti-

ments als objektive Tendenzen der Zeit, die Bürger nicht sehen konnte oder wollte. Die Gegensätze, die sich in dieser Kontroverse zu personalisieren scheinen, haben ihren Grund in einer historischen Zeitenwende, deren Symbol die Französische Revolution ist. Schiller gibt in seiner Rezension, die in nuce schon sein ästhetisches Erziehungsprogramm enthält, deutliche Hinweise auf die Tendenzen, die sein Zeitalter bestimmen und die sich in der klassischen Literaturtheorie und Kritik niederschlagen. [273]

Schillers kulturkritische Analyse der eigenen Epoche und des literarischen Marktes ist, wie fragmentarisch auch immer, weitaus philosophischer und skeptischer als Bürgers naive Volkstümlichkeitskonzeption. Einleitend weist er auf die Gefahren »unseres philosophierenden Zeitalters« hin, das die Poesie fast überflüssig erscheinen lasse, und auf die Folgen des »Fortschritts wissenschaftlicher Kultur«, der die Totalität des Menschen bedrohe. [274] Nimmt man, drittens, noch den »Kulturunterschied« hinzu, wie er »jetzt zwischen der *Auswahl* einer Nation und der *Masse* derselben« besteht (V, 973), so kann man ermessen, daß dies nicht nur für die Lyrik schlechte Zeiten sind. Doch schlägt Schillers Kulturkritik nicht in Kulturpessimismus um, vielmehr gewinnt er aus der Negation die Schwungkraft für seine ästhetischen Forderungen. So ist die philosophische Weltdeutung im Zeichen Kants nicht nur eine Herausforderung für die Poesie, sondern ihr verdankt er auch die Grundlagen seiner ästhetischen Theorie, die ihm erst die Möglichkeit eröffnet, die Kulturkrise mit ästhetisch-utopischen Entwürfen zu beantworten. [275] Angesichts der Selbstentfremdung des Menschen durch einseitige Entwicklung der Vernunft auf Kosten der Natur »ist es die Dichtkunst beinahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt [. . .] welche gleichsam den *ganzen Menschen* in uns wieder herstellt.« (V, 971) Doch werden diese beiden bedeutenden Tendenzen der Zeit hier nur gestreift, während Schiller beim Strukturwandel des literarischen Marktes und seinen Folgen für Kunst und Kritik ausführlicher verweilt.

Schiller, der als freier Schriftsteller die Gesetze des literarischen Marktes zur Genüge kannte, beurteilt die Desintegration des Publikums realistischer als Bürger. Dessen emphatisches Volkstümlichkeitsideal, womit jener das literarische Schisma von unten zu überwinden hoffte, weist Schiller als unzeitgemäß zurück: »Unsre Welt ist die homerische nicht mehr, wo alle Glieder der Gesellschaft im Empfinden und Meinen ungefähr *dieselbe* Stufe einnahmen.« (V, 973) Für Schiller läßt sich durch ein Beschwören jener Volkstümlichkeit die kulturelle Einheit nicht wiederherstellen. Will der Dichter jedoch auf Volkstümlichkeit nicht verzichten, so hat er »bloß zwischen dem *Allerleichtesten* und dem *Allerschwersten* die Wahl; entweder sich ausschließlich der Fassungskraft des großen Haufens zu bequemen und auf den Beifall der gebildeten Klasse Verzicht zu tun – oder den ungeheuren Abstand, der zwischen beiden sich befindet, durch die Größe seiner Kunst aufzuheben.« (V, 973) Jenes will Bürger, dieses fordert Schiller, der dem »eklen Geschmack des Kenners« genügen möchte, »ohne dadurch dem großen Haufen ungenießbar zu sein.« (V, 974) Schon an dieser Stelle dürfte deutlich sein, für welche Gruppe und von welchem Standpunkt Schiller spricht. Der Kritiker ist nicht mehr Sprecher

eines allgemeinen Publikums und schon gar nicht des Volkes, sondern einer literarischen Elite. Diese soll sich jedoch nicht elitär abschließen, vielmehr soll sie sich als »Wortführer der Volksgefühle« zum Volk herablassen, um es »scherzend und spielend zu sich hinaufzuziehen«, so daß das getrennte Publikum am Ende wieder vereint ist. Dementsprechend deutet Schiller auch die Volkstümlichkeit: Sie ist im Unterschied zu Bürger nicht das »Siegel der Vollkommenheit«, eher eine glückliche Zugabe der Dichtung. Für Schiller bedeutet nämlich die »Vollkommenheit eines Gedichtes die erste unerläßliche Bedingung«, die »einen von der verschiedenen Fassungskraft seiner Leser durchaus unabhängigen absoluten, innern Wert« besitzt. (V, 975) Das scheint eine nur graduelle Korrektur Bürgers zu sein, wonach die Forderungen der Kunst eben höher stehen als Volkstümlichkeit. Doch ergeben sich daraus für die Literaturkritik weitreichende Folgerungen: Die Kritik wird von der Rezeption abgekoppelt. Das Kunstwerk hat einen absoluten Wert, der unabhängig von der Fassungskraft der Leser existiert. Die Kritik prüft nur, ob ein Werk den »höchsten Forderungen der Kunst« entspricht, nicht ob es allgemein gefällt. Die Kunst wird autonom, und der Kritiker verteidigt sie gegenüber einem nivellierenden Publikumsgeschmack.

Darüber hinaus enthält die Rezension einen Katalog von Kriterien, die unbestreitbar Folgen für die Geschichte der Kritik hatten. Vor diesen neuen Maßstäben der klassischen Ästhetik kann Bürgers Lyrik nicht bestehen. Dieser Teil der Kritik beginnt mit dem ebenso berühmten wie mißverständlichen Satz: »Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine *Individualität*.« (V, 972) Was beim ersten Lesen nicht mehr als eine Binsenwahrheit zu sein scheint, ist weitaus mehr. In dem Satz steckt, wie kryptisch auch immer, schon das klassische Individualitäts- und Bildungsideal. Denn es genügt nach Schiller nicht mehr, als Dichter einfach seine ungeschliffene Genialität und subjektive Erlebnisse zur Schau zu stellen; der Dichter muß sie »veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschheit hinaufläutern« (ebd.), ehe er hoffen kann, andere Menschen, d. h. Gebildete, für seine Gedichte zu interessieren. »Veredeln« heißt für Schiller zunächst einmal: das Streben nach sittlicher und geistiger Vollkommenheit; andererseits schwingt auch noch das alteuropäische Bildungsideal des *vir bonus*, später des vollendeten Hof- und Weltmannes mit, der zum Redner/Dichter besonders taugt [276]; schließlich kann es auch bedeuten, »das Individuelle und Lokale zum Allgemeinen zu erheben.« (V, 979) Hier schlägt die ethische Qualität in eine ästhetische um, denn das ästhetische Wechselwort für Veredelung lautet Idealisierung. Der Künstler veredelt das Wirkliche zur Schönheit, »Idealisierung ist eine der ersten Erfordernisse des Dichters.« (ebd.)

Idealisierung hat heute im allgemeinen wie ästhetischen Sinn einen schlechten Klang. Verzerrt durch die Geschichte der bürgerlichen Gesellschaft, versteht man sie als Flucht aus der Wirklichkeit, als Schönfärberei oder Verschleierung, kurz: sie ist ideologieverdächtig. Für Schiller hingegen war Idealisierung neben dem ästhetischen Schein konstitutiv für seine Kunstauffassung. In der Bürger-Rezension ist dieser Schlüsselbegriff der klassischen Nachahmungslehre zwar erst andeutungsweise erörtert, doch lassen sich zwei Momente dieser Theorie schon klar aus-

machen: Vom Dichter wird verlangt, daß er das Wirkliche idealisiere, so daß alles Individuelle, Private und Lokale getilgt wird, um das Allgemeine zur Erscheinung zu bringen. Durch diese »Operation des idealisierenden Künstlers«, wie Schiller es in seiner »Verteidigung des Rezensenten« nennt (V, 986), wird das Individuelle erst »zum allgemeinen Charakter der Menschheit« erhoben. Die Ideale, die auf diese Weise zur Darstellung kommen, stammen aus der »Seele des Dichters«, der sich zu dieser idealisierten Menschheit schon emporgeläutert haben muß. Veredelte Individualität und Idealisierung sind also Komplementärbegriffe. Wie es jedoch möglich sein soll, Ideen darzustellen und den Leser durch Ideen zu rühren, dieses zentrale Problem des sentimentalischen Dichters löste Schiller erst in der bekannten Schrift. Jedenfalls steht es für ihn schon fest, daß nur »idealisierte Empfindungen« (V, 986) in den Bereich der Dichtkunst gehören.

Eine solche »Idealisierkunst« erfordert gerade bei der Darstellung von Empfindungen mehr als bloße Unmittelbarkeit oder Begeisterung. »Ein Dichter nehme sich ja in acht«, heißt es als Warnung und als Kritik, »mitten im Schmerz den Schmerz zu besingen.« (V, 982) Was hier erstmals gefordert wird, ist uns aus der modernen Poetik als künstlerische Distanz vertraut. [277] Schiller ist keineswegs gegen Gefühle in der Lyrik oder gegen Enthusiasmus, der in der Theorie des 18. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielte, aber er wendet sich gegen den unmittelbaren Ausdruck von Gefühlen, gegen eine Erlebnislyrik, die aus der Fülle des Herzens fließt. Auch hierin zeigt sich ein Abrücken von der Dichtungsauffassung des Sturm und Drang. Die schlechte Unmittelbarkeit, die noch »unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affekts« steht (V, 982), schadet der Qualität von Lyrik. [278] Gerade bei Gedichten, die Liebe und Leid, Freude und Schmerz ausdrücken sollen, muß der Dichter »sich selbst fremd werden« (ebd.), damit die dargestellten Gefühle allgemeingültig werden. Aus zeitlicher Distanz, »aus der sanftern und fernenden Erinnerung« (ebd.) soll der Dichter über Gefühle und Leidenschaften schreiben, so daß die objektivierte Begeisterung im Gedicht aufgehoben wird.

Gemessen an solch idealistischen Forderungen, konnten weder Bürgers Volkstümlichkeitsbegriff noch seine Erlebnislyrik bestehen. Man mag darüber streiten, ob Schillers Verriß gerechtfertigt war oder ob er nicht seinen idealistischen Dichtungsbegriff der Epoche aufzwingen wollte; fest steht, daß sowohl sein Begriff der ästhetischen Distanz als auch seine Volkstümlichkeitskonzeption sich durchsetzten und ins Arsenal der Kritik eingingen, wo sie bis heute benutzt werden.

Goethe soll über Schillers anonym erschienene Rezension in Weimar gesagt haben, »er wünschte der Verfasser davon zu sein.« [279] Auch wenn der aus Rom zurückgekehrte Goethe sich von Schiller noch fern hielt, so besteht kein Grund, dieses Kompliment nicht ernst zu nehmen, hatte er doch selbst gerade erst einen kleinen Aufsatz veröffentlicht, der die von Schiller markierte Wende nur unterstreicht. In Wielands *Teutschem Merkur* war im Februar 1789 Goethes Essay »Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil« erschienen, der das Nachahmungsproblem in einer neuen Perspektive erscheinen ließ.

Zu den ersten beiden Begriffen der Goetheschen Typologie können wir uns kurz fassen, da sie die älteren Nachahmungslehren vereinfachend behandeln, während

das eigentlich Neue in Goethes Verständnis des Stils zu erkennen ist. Die einfache Nachahmung der Natur kann sich auf eine starke Tradition berufen, die von der Antike bis in Goethes Zeit reicht: Von den gemalten Kirschen des Zeuxis, nach denen die Spatzen fliegen, bis zu Lessings *Laokoon*, in dem die Grenzen der bildenden Kunst und ihre Unterschiede zur Dichtkunst eindeutig bestimmt werden. Doch Goethe problematisierte – Lessing zum Trotz – diese Tradition nicht, sondern ließ sie als eine, wenn auch naive Methode der Kunst gelten. Der Künstler hält sich als Handwerker an »beschränkte Gegenstände«, wie Blumen, Früchte und Stilleben, die er »nachbuchstabiert«. [280]

Bei der Manier liegen die Dinge schon etwas komplizierter, weil Goethe es unterläßt, den Begriff historisch zu erläutern. Obwohl die Manier seit dem Klassizismus negativ bewertet wird, gebraucht Goethe das Wort »in einem hohen und respektablen Sinne«. (XII, 34) Manieristisch nachahmen bedeutet für ihn phantasievoll erfinden, »ohne die Natur selbst vor sich zu haben.« (XII, 31) Der Künstler schafft sich seine eigene Sprache, »um das, was er mit der Seele ergriffen, nach seiner Art auszudrücken.« (XII, 31) Allerdings muß sich der charakteristische Ausdruck dem »großen Ganzen« des Kunstwerkes unterordnen, eine Forderung, die schon auf Goethes morphologische Kunstauffassung hinweist. Überträgt man diese Kategorie auf Schillers Rezension, so sind Bürgers Gedichte durchaus manieriert, da sie der charakteristische Ausdruck eines subjektiven Gefühlserlebnisses sind; aber für Schiller sind sie damit zugleich stillos. Denn Stil ist für Schiller, wie in der kleinen Abhandlung »Das Schöne der Kunst« nachzulesen ist, »eine völlige Erhebung über das Zufällige zum Allgemeinen und Notwendigen.« [281] In der Sache sind sich Schiller und Goethe schon einig, wenngleich Goethe als Kritiker weniger rigoros ist.

Mit Stil bezeichnet Goethe »den höchsten Grad, welchen die Kunst je erreicht hat und je erreichen kann.« (XII, 34) Hier wird Goethes neues Kunstverständnis, wie aphoristisch auch immer, erstmals erkennbar. Die Grundlagen dafür sind Goethes naturwissenschaftliche Beobachtungen und sein Studium antiker Kunst. In Rom erfuhr er die klassische Vollendung und Vorbildlichkeit antiker Kunst. Am Leitfaden der Schriften Winckelmanns lernt er das Gesetz der Schönheit anhand griechischer Plastiken kennen: Einfalt und Stille, Harmonie der Teile zu einem lebendigen Ganzen, sinnliches Erscheinen der Idee. Das liegt Goethes Stilbegriff zweifellos als Anschauung zugrunde, während seine empirischen Naturforschungen die erkenntnistheoretische Grundlage bilden: »Durch genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst« gelangt die Kunst endlich dahin, »daß sie die Eigenschaften der Dinge und die Art, wie sie bestehen, genau und immer genauer kennenlernt, daß sie die Reihe der Gestalten übersieht und die verschiedenen charakteristischen Formen nebeneinander zu stellen und nachzuahmen weiß.« (XII, 32) Das weist schon voraus auf Goethes Lehre von den Urphänomenen und ihre Metamorphosen, besonders wenn es zusammenfassend heißt: »Der Stil ruht auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.« (XII, 32) Die Kunst beruht auf einer tiefen Kenntnis der Natur, der sie analog ist. Sie wird vom

Künstler »nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht«, wie es schon 1787 während des zweiten römischen Aufenthalts heißt. [282] Alles Willkürliche, Zufällige und Individuelle wird in großer Kunst getilgt zugunsten des Gesetzmäßigen und Allgemeinen, so daß hinter der Oberfläche »das Wesen der Dinge« erscheint. Einige Jahre später und unter dem deutlichen Einfluß Schillers bezeichnet Goethe den Stil auch als »idealische« Darstellung: »Die auf diese Weise dargestellten Gegenstände scheinen bloß für sich zu stehen und sind doch wieder im tiefsten bedeutend, und das wegen des Idealen, das immer eine Allgemeinheit mit sich führt.« [283] Aus dem Stil, als der »echten Methode« großer Kunst, ist die klassische Symbolform geworden.

Doch selbst zur Zeit der Weimarer Klassik war die Symboltheorie keineswegs monolithisch. Während Goethes Symbolverständnis auf einer objektbezogenen Wesenskenntnis beruht, die »im Besonderen das Allgemeine schaut« [284], fragt Schiller im Sinne von Kants Subjektivitätstheorie, wie sich Empfindungen und Ideen darstellen lassen. [285] Beide stimmen darin überein, daß in der symbolischen Darstellung Geistiges und Ideelles zum Ausdruck gelangen, ohne sich auf eine Lehre oder einen Begriff reduzieren zu lassen. Aber ob diese Gesetzmäßigkeit der Kunst in der Natur der Dinge oder in einer subjektiven Reflexionsform begründet ist, darüber gibt es »zarte Differenzen« zwischen ihnen, die zu fruchtbareren Mißverständnissen führen; doch nicht nur zwischen den Freunden, sondern auch in der Kritik. Von nun an wird der Symbolbegriff eine zentrale Kategorie der bürgerlichen Literaturkritik, die ihm meist eine Aura überzeitlicher Gültigkeit und klassischer Normativität verleiht, als ob er nicht historisch wie philosophisch aus einer konkret faßbaren Bewußtseinslage hervorgegangen wäre.

Daß der Symbolbegriff der Weimarer Klassik, losgelöst von seinen historischen Entstehungsbedingungen, als ontologische Wesensschau, auch ideologisch verzerrt benutzt werden kann, hängt nicht nur mit der Geschichte der bürgerlichen Kritik zusammen, sondern hat auch etwas mit der Ambivalenz des klassischen Symbolbegriffs zu tun. Goethes Symbole sind zweifellos konkreter und objektiver als Schillers, was ihre Bedeutung keineswegs erleichtert, denn sie sind, was ihren ideellen Gehalt betrifft, vieldeutig und geheimnisvoll, »lebendig augenblickliche Offenbarungen des Unerforschlichen.« [286] Schillers Symboltheorie ist dagegen philosophisch anspruchsvoller, was ihre poetische Realisierung erschwert, denn die »symbolisierende Einbildungskraft« muß in der Wirklichkeit das Material suchen, das ihren Ideen entspricht und analog erscheint. Beide sehen in der neuen Symbolform eine »Sprache für die Menschheit«, die es ihnen erlaubt, sich über die »gemeine, enge Wirklichkeit« (Schiller) zu erheben, um jenseits der politischen Zeitereignisse und sozialen Widersprüche das »Reinmenschliche« darzustellen. Die realen Lebensverhältnisse werden so poetisiert und ihre Widersprüche versöhnt.

In den erwähnten Kriterien der Literaturtheorie, die für die Kritik richtungsweisend werden, drückt sich ein neues Verhältnis zur Wirklichkeit und zum Publikum aus, mehr noch: sie markieren einen Funktionswandel der Kunst von einem bürgerlich-aufklärerischen zu einem autonomen Literaturbegriff. [287] Während es wie selbstverständlich zum Literaturverständnis der Aufklärung gehörte, daß die

Literatur eine moralisch-gesellschaftliche und kritisch-emanzipative Funktion habe, welche die Lebenspraxis der Leser/Zuschauer nachhaltig beeinflusse, vollzieht sich während der Weimarer Klassik eine folgenschwere Wende: Die Kunst trennte sich vom Leben, die Ästhetik löste sich von der Ethik und eine Elite entfremdete sich vom realen Publikum. Das hatte auch für die Literaturkritik weitreichende Folgen. Diese wurde nun, um mit Hans Mayer nochmals Montesquieus Modell der Gewaltenteilung zu bemühen, »gesetzgeberisch« [288], d. h. Goethes und Schillers literaturtheoretische Maximen werden vorbildlich und normativ. Wollte man die gewiß zahlreichen Gründe für diesen Funktionswandel der Kunst und Kritik vorläufig und aphoristisch benennen, so könnte man behaupten: Die Französische Revolution, Kants Ästhetik und der Strukturwandel des literarischen Marktes sind die beherrschenden Tendenzen der Zeit. [289]

Allerdings vollzog sich dieser Wandel keineswegs kurzfristig und schon gar nicht reibungslos, im Gegenteil. Goethe und Schiller mußten ihr neues Kunstverständnis gegen die erbitterte Kritik der Gelehrtenrepublik verteidigen und dem Publikum förmlich aufzwingen. Überhaupt sollte man sich davor hüten, die Weimarer Klassik als eine harmonische, in sich ruhende Epoche zu betrachten, die triumphierend eine Blütezeit der deutschen Literatur abschließt. Man täte klüger daran, sie in ihrer Zeit als etwas Werdendes und noch Umstrittenes darzustellen. Das gilt auch für ihre Literaturkritik, deren Maßstäbe sich nur langsam und gegen erhebliche Widerstände durchsetzen.

Wie umstritten das Weimarer Literaturprogramm, besonders wie es in der »Ankündigung« der *Horen* sich darstellte, um 1795 noch war, mag eine Episode verdeutlichen, die Goethe zu dem Aufsatz »Literarischer Sansculottismus« provozierte, der bezeichnenderweise in den *Horen* erschien. Im Märzheft des *Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* war 1795 ein Aufsatz von Daniel Jenisch erschienen, der sich mit der »Prosa und Beredsamkeit der Deutschen« auseinandersetzte. Darin fordert er für Deutschland eine »klassische« Prosa, die sich an der antiken, republikanischen Rhetorik und der modernen französischen Publizistik orientiert. Was er an der deutschen Prosa vermißt, ist eine lebenspraktische und politische Wirkungsabsicht, wie man sie in Frankreich findet. Liest man den Aufsatz als Programm einer politischen Publizistik, so kann er auch als Antwort auf die bewußt unpolitischen und ästhetisierenden *Horen* verstanden werden. [290] Mit dieser Kritik aus dem republikanischen Lager traf Jenisch einen neuralgischen Punkt Goethes, wie dessen scharfe Erwiderung beweist. Ihr verdanken wir Goethes Definition eines klassischen Nationalautors und eine lebhafte Schilderung der immer noch miserablen literarischen Verhältnisse in Deutschland.

»Wann und wo entsteht ein klassischer Nationalautor?« lautete Goethes Frage, deren Beantwortung auch ein Licht auf das Selbstverständnis der Weimarer Klassik wirft. [291] Als historische Voraussetzungen einer klassischen Nationalliteratur nennt Goethe: Eine große nationale Vergangenheit, nationale Einheit und ein hohes Kulturniveau; ferner Nationalgeist, ein reifes Publikum und einen Vorrat vorbildlicher Werke, schließlich noch einen »Mittelpunkt gesellschaftlicher Lebensbildung.« (XII, 240 f) Gemessen an solchen Bedingungen, die in Frankreich und England zu



einer großen Nationalliteratur führten, kann sich »kein deutscher Autor selbst für klassisch halten«. Um seiner These noch mehr Gewicht zu geben, vergleicht er das Ideal mit der Wirklichkeit, und dieses Bildnis des literarischen Lebens in Deutschland und des Elends seiner Schriftsteller ist wirklich niederschmetternd. (XII, 241 f.) Doch da kritische Negation auch im Unmut nicht Goethes Art ist, entläßt er den Leser mit einem guten Schuß Hoffnung: In der letzten Hälfte des Jahrhunderts sei »eine Art von unsichtbarer Schule entstanden«, und auch die »kritischen Blätter und Journale« haben das ihre dazu beigetragen, den allgemeinen Geschmack zu heben. (XII, 243) »Der Tag ist angebrochen«, heißt es recht optimistisch, »und wir werden die Läden nicht wieder zumachen.« (ebd.)

Noch in einer anderen Hinsicht ist Goethes Essay interessant. Er zeigt Goethes unverhohlene Abneigung gegen revolutionäre Umwälzungen, die schon im Titel zum Ausdruck kommt. Goethe wendet sich entschieden gegen »die ungebildete Anmaßung«, womit man das Bessere verdränge, um sich selbst an seine Stelle zu setzen, wie es die Sansculotten in Paris halten. Die Übertragung des politischen Schmähwortes auf den Bereich des Geschmacks, zeigt nicht nur, wie Goethe zur Französischen Revolution steht, sondern er widersetzt sich wie Schiller in der Bürger-Rezension den plebejischen Tendenzen in der Literatur; den »literarischen Sansculotten« setzt er mit Schiller ihr idealistisches Kunstprogramm entgegen. Goethe geht in seinem politischen Bekenntnis noch einen Schritt weiter: Wenn die politische Einheit und eine nationale Kultur nur um den Preis einer Revolution zu erreichen sind, dann verzichtet er lieber auf eine klassische Nationalliteratur: »Wir wollen die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorbereiten könnten.« (XII, 241) Als er das schrieb, war die Gefahr der Revolutionskriege für Weimar durch den Frieden von Basel (5. April 1795) gebannt. Damit ist Goethes Verhältnis zur Französischen Revolution und zum »revolutionären Pöbel« zwar nur andeutungsweise, aber für unsere Zwecke hinreichend gekennzeichnet. [292]

Auch wenn Schiller 1795 mit Goethes politischer Philosophie schon weitgehend übereinstimmte, so ist sein Verhältnis zur Französischen Revolution doch komplexer und seine ästhetischen Lösungsvorschläge für die Kulturkrise sind interessanter. Der als revolutionär verstandene Dramatiker war immerhin, zusammen mit achtzehn ausländischen Persönlichkeiten, am 26. August 1792 französischer Ehrenbürger geworden. [293] Die Verhältnisse, die zur Revolution führten, waren ihm aus seiner Jugend in Württemberg vertraut, ihre Ideale und Hoffnungen teilte er, aber er schrickt vor der Härte der revolutionären Methoden zurück und ist entsetzt über ihre blutige Konsequenz. Als er von der Hinrichtung Ludwigs XVI. (23. Jan. 1793) erfährt, zu dessen Verteidigung er ein Memoire verfassen wollte, wendet er sich empört ab, »so ekeln diese elenden Schindersknechte mich an.« [294] Seine veränderte und durchreflektierte Einstellung zur Revolution formuliert er erstmals in dem berühmten Brief an den Augustenburger Prinzen vom 13. Juli 1793. Darin faßt er nochmals seine politischen Hoffnungen zusammen, daß in Frankreich »die politische Gesetzgebung der Vernunft übertragen, der Mensch als Selbstzweck respektiert und behandelt, das Gesetz auf den Thron erhoben und wahre Freiheit

zur Grundlage des Staatsgebäudes gemacht« werde. Doch Schillers Traum von einer wirklich aufgeklärten »Monarchie der Vernunft«, in der Bürgerglück und Absolutismus versöhnt wären, erfüllt sich nicht. »Dieses Faktum ist es eben, was ich zu bezweifeln wage.« [295] Aus dieser Enttäuschung, die in allgemeine Kulturkritik umschlägt, entwickelt er nun seine ästhetische Theorie, um den Zeitereignissen durch utopisches Denken eine Perspektive zu geben, die eine Revolution in Deutschland überflüssig machen würde.

Die Ästhetisierung des Politischen in geschichtsphilosophischer Absicht ersetzt nun das politische Raisonement und führt zu einer bewußten Abwendung von der politischen Wirklichkeit. Diese Tendenz wird durch den Umgang mit Goethe nach 1794 noch verstärkt, so daß man von einem Widerruf des pragmatischen aufklärerischen Literaturbegriffs sprechen kann. Das bestätigt auch ein Brief an Herder, in dem Schiller dessen aufklärerischem Axiom widerspricht, »daß die Poesie aus dem Leben, aus der Zeit, aus dem Wirklichen hervorgehen, damit sie darein zurückfließen muß.« [296] Diesen Zusammenhang von Kunst und Gesellschaft bestreitet Schiller, denn es sei gerade die »Übermacht der Prosa« des bürgerlichen, politischen, religiösen und wissenschaftlichen Lebens, die der Poesie schade, ja sie zugrunde richte. »Daher weiß ich für den poetischen Genius kein Heil, als daß er sich aus dem Gebiet der wirklichen Welt zurückzieht [. . .], da ihn die Wirklichkeit nur beschmutzen würde.« (ebd.) Die »strengste Separation« von der zeitgenössischen Wirklichkeit entspricht dem klassischen Distanzierungsprinzip, und zwar in doppelter Weise: Vom Künstler wird gefordert, daß er seine subjektiven Erlebnisse und die aktuellen Zeitereignisse objektiviert und idealisiert, um so Werke von zeitloser Allgemeingültigkeit zu schaffen.

Die ästhetische Legitimation für diese Entpolitisierung der Kunst und für ihre Abwendung von der Wirklichkeit liefert der Autonomiebegriff Kants, der jetzt wirksam wird: Schön ist, was ohne Interesse allgemein gefällt. [297] Oder mit den Worten Schillers: »Von allem, was positiv ist und was menschliche Konventionen einführt, ist die Kunst losgesprochen«, sie erfreut sich »einer absoluten Immunität.« [298] Die Autonomieerklärung der Kunst ist Schillers Antwort auf die geschichtliche Krise nach der Französischen Revolution. Er distanziert sich sowohl von der »barbarischen Staatsverfassung«, die keine kulturelle Erneuerung zuläßt, wie von der herrschenden Kultur, die durch Arbeitsteilung, Spezialisierung und Entfremdung gekennzeichnet ist, wodurch die Totalität des Menschen gefährdet wird. Schließlich richtet sie sich gegen jedwede staatliche oder kirchliche Bevormundung der Kunst. »Die Dichtkunst führt bei dem Menschen nie ein besonderes Geschäft aus«, heißt es an anderer Stelle programmatisch, »ihr Wirkungskreis ist das Total der menschlichen Natur.« [299] Daß Goethe diese Auffassung teilte, geht aus den Anstreichungen seines Exemplars von Kants *Kritik der Urteilskraft* hervor [300] und aus einem Brief an Zelter, in dem er Kant das »grenzenlose Verdienst« nachrühmt, die Kunst für autonom erklärt zu haben. [301]

Die Kunst als »das reine Produkt der Absonderung« [302] opponiert im weitesten Sinne gegen die herrschenden Verhältnisse, wodurch sie kontrafaktisch die Hoffnung auf eine humanere Welt wachhält. Freilich gehört zur Dialektik des

Autonomiebegriffs auch, daß er nicht nur Widerstand leistet gegen das Realitätsprinzip, sondern daß der Widerstand durch den Verzicht auf gesellschaftliche Praxis abstrakt wird. Der schöne Schein kompensiert für die schlechte Wirklichkeit. Das Resultat kann eine affirmative Kultur sein, welche die Leiden der Menschen verinnerlicht und die bestehende Ordnung hinnimmt. [303]

Die gleiche Ambivalenz zeigt sich im literarischen Leben. Zweifellos verteidigen die Klassiker durch das Autonomiepostulat das höchste Niveau der Kunst gegenüber der marktbeherrschenden Unterhaltungsliteratur und dem kruden Publikumsgeschmack, aber sie entfremden sich auch mehr und mehr vom realen Publikum, ja sie schlossen es mit der Zeit vom Kunstgenuß aus. Es ist ihre Antwort auf die Fraktionierung des Bürgertums nach der Französischen Revolution und auf die Krise der literarischen Öffentlichkeit. Die Begründung dafür konnte bei Schiller gereizt polemisch, aber auch besonnen theoretisch ausfallen. Als Fichte ihm während ihrer Kontroverse 1795 vorhält, das Publikum verstehe seine Schriften besser und daher habe er die größere Wirkung, antwortet ihm Schiller: Er habe einen »herzlichen Ekel vor unserem deutschen Publikum«, habe sich auch niemals nach ihm gerichtet und seine Schriften seien in »direkter Opposition gegen den Geist des Zeitalters« entstanden. [304] Die entsprechende Theorie findet sich in der Abhandlung »Über naive und sentimentalische Dichtung«, in der Schiller unter anderem auch über den Nutzen der Literatur reflektiert. [305] Von der Dichtung erwarte man Vergnügen, Erholung und Veredelung, was »an sich völlig richtig« sei, aber »oft ganz unrichtig ausgelegt« werde. (V, 764) Denn alles hängt davon ab, wie man den Begriff der Erholung definiert. Nach Schiller gibt es zwei Arten der Erholung: Eine, die sich nach dem »Bedürfnis der *sinnlichen Natur*« richtet, und eine andere, welche »die Selbständigkeit der *menschlichen Natur*« wiederherstellt. (V, 764) Jene sucht nach »erschöpfender Arbeit« bloß Entspannung, »kann sich nur in der Leerheit erholen«, (V, 759) diese ist das Ideal der Erholung, nämlich »die Wiederherstellung unseres Naturganzen nach einseitigen Spannungen«. (V, 764) Damit meint Schiller offensichtlich nichts Geringeres als den ästhetischen Zustand. Voraussetzung dieser echten Erholung durch Kunst wäre es, daß man »einen offenen Sinn, ein erweitertes Herz, einen frischen und ungeschwächten Geist dazu mitbringt«, ja »seine ganze Natur beisammen« habe. (V, 765) Nur wenige sind in dieser glücklichen Lage und zum wahren Kunstgenuß fähig. Gewiß nicht »die arbeitende Klasse«, die Schiller als »Opfer ihres Berufs« aufgeben muß. (V, 768) Er muß sich daher »nach einer Klasse von Menschen umsehen, welche, ohne zu arbeiten, tätig ist. [...] Nur eine solche Klasse kann das schöne Ganze der menschlichen Natur, welches durch jede Arbeit augenblicklich und durch ein arbeitendes Leben anhaltend zerstört wird, aufbewahren.« (V, 768) Es sind dies jene »wenigen auserlesenen Zirkel«, wie es in den Ästhetischen Briefen heißt (V, 669), die das Ideal des harmonischen Menschen schon repräsentieren und in denen er sein ideales Publikum gefunden hat.

Offensichtlich hat Schiller das aufklärerische Ideal eines homogenen Publikums als Illusion verabschiedet. Wie in der Bürger-Rezension setzt er die Desintegration des bürgerlichen Publikums voraus. Angesichts der Kapitalisierung des literari-

schen Marktes trennt er sich vom realen Publikum und richtet sich an ein ideales, das sich noch kaum formiert hat. Da er sich nicht mehr am Geschmack des Marktes orientiert und das ideale Publikum eine privilegierte Minorität ist, hat sich Schiller derart in eine Randposition manövriert, daß er sein Kunstideal gegen die literarische Öffentlichkeit durchsetzen muß. Mit Goethe stellt er sich nun »gegen den Geist des Zeitalters«, d. h. sie werden klassisch: Wer sie verstehen und sich zu ihrem Bildungsniveau aufschwingen will, muß sich um sie bemühen.

Diese Einstellung zum literarischen Leben hatte gravierende Folgen für die Literaturkritik. Sofern »die Kunstrichter vom Handwerk« nicht einfach verspottet wurden, weil sie bloß »technische, nicht aber ästhetische Urteile bilden«, (V, 766) werden sie ihrer aufklärerischen Aufgabe, nämlich Sprecher des Publikums und Vermittler zum Werk zu sein, enthoben. Da das autonome Kunstwerk vom Publikumsgeschmack und den Zeitinteressen gänzlich unabhängig ist, beschränkt sich die ästhetische Kritik auf verstehende Auslegung. Als »genetische Methode« (Schiller) ergänzt die Kritik die Theorie, indem sie das Werk theoretisch rechtfertigt und vollendet. Der ausführliche Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller über »Wilhelm Meisters Lehrjahre« kann als Paradigma einer solchen Kritik gelten; sie wurde ergänzt durch briefliche Äußerungen und Deutungen aus dem Umkreis der Klassiker. [306] Dies bestätigt Schillers Maxime, daß nur wenige »in ästhetischen Dingen ein richtiges Urteil haben« und daß sie daher ihre Werke, »um sie auslegen zu lassen«, nur der Kritik dieser Kenner aussetzen sollten. (V, 768) Die Kritik wird damit zu einem Kunstgespräch innerhalb einer literarischen Elite, einer »literarischen Assoziation«, die das Geschmacksideal der Epoche im Gegensatz zu den Bedürfnissen des Publikums definiert. Darin stimmt die Kritik der Weimarer Klassik mit der Reflexionskritik der Romantik überein, deren Grundlage ebenfalls die Autonomie der Kunst ist und die auch »mit dem Rücken zum Publikum steht.« [307]

Das publizistische Organ der »literarischen Assoziation« wurden Schillers *Horen*, deren programmatische »Ankündigung« als Manifest der Klassik verstanden werden kann. Hier organisiert sich der Weimarer Kreis, wenn auch recht locker, in der redaktionellen Mitarbeit [308], und seine Ideen erhalten einen institutionellen Rahmen. Interessant ist schon die Gründungskonzeption. In einer »Einladung zur Mitarbeit«, die von Schiller in Verbindung mit Fichte und Humboldt verfaßt wurde, werden Künstler, Schriftsteller und Wissenschaftler aufgefordert, sich zu einer »Sozietät« zusammenzuschließen, die das Interesse des gebildeten Publikums erregen soll. Wenn jeder Schriftsteller seinen Leserkreis der Zeitschrift zuführe, so spekuliert Schiller, werden die *Horen* »die ganze lesende Welt zum Publikum haben.« [309] Tatsächlich machte die Mitarbeiterliste, die mit der »Ankündigung« der *Horen* im Dezember 1794 in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* veröffentlicht wird, einer Akademie Ehre. Doch im Unterschied zu den gelehrten und literarischen Gesellschaften der Aufklärung, die in ihren Zeitschriften die internen Diskussionen veröffentlichten, um so die Kritik und das allgemeine Raisonement zu fördern, geht es Schiller vor allem um ein wirksames Aushängeschild, um den »allerweitesten Kreis der Leser und Käufer« anzusprechen. (V, 868) Als geschickter

Herausgeber, der die Gesetze des Marktes aus eigener Erfahrung nur allzu gut kannte, scheute Schiller vor keiner ungewöhnlichen Maßnahme zurück, um seiner Literaturzeitschrift einen möglichst großen Marktanteil zu sichern. Zurecht hat man beobachtet, daß Schiller »mit publizistischen Mitteln gegen die Erwartungen des Publikums Stellung« nehme.« [310] So setzt Schiller die Kritik skrupellos zu Reklamezwecken ein. Mit dem Herausgeber der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*, der glücklicherweise auch Mitglied der »Sozietät« geworden war, verabredete er, daß jedes Heft der *Horen* unmittelbar nach dem Erscheinen in der *ALZ* rezensiert werde. [311] Doch damit nicht genug, die Rezension sollte auch noch von einem »Mitglied unserer Sozietät« geschrieben werden, damit sie »vorteilhaft« ausfalle. [312] Diese »Begünstigung«, die noch keinem anderen Journal widerfahren sei, erspare, schreibt Schiller an Cotta, »alle übrigen Anzeigen in anderen gelehrten Zeitungen.« [313] Literaturkritik als literarische Anzeige, was nochmals recht deutlich macht, wie sehr es Schiller auch darum ging, wenigstens das gebildete Publikum für das neue Weimarer Kunstprogramm zu gewinnen, wenn nicht gar zu »zwingen«. [314]

Das erste Stück der *Horen* erschien im Januar 1795, also noch zur Zeit der Revolutionskriege. Mitten im revolutionären und kriegerischen Tumult sollte die Zeitschrift eine Enklave bilden, welche die »Ideale veredelter Menschheit« gegenüber einem »unreinen Parteigeist« verteidigt. Zeitabgewandt und apolitisch sollte das Journal laut »Ankündigung« sein: »Aber je mehr das beschränkte Interesse der Gegenwart die Gemüter in Spannung setzt, einengt und unterjocht, desto dringender wird das Bedürfnis, durch ein allgemeines und höheres Interesse an dem, was *rein menschlich* und über allen Einfluß der Zeiten erhaben ist, sie wieder in Freiheit zu setzen und die politisch geteilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen.« (V, 870) [315] Deutlich ist schon hier die Ästhetisierung politischer Wirklichkeit, die von nun an Schillers »politisches Glaubensbekenntnis« wird: »Durch Schönheit zur Freiheit«, wie es am Ende des zweiten Briefs zur Ästhetischen Erziehung heißt. [316] Mit diesem theoretischen Hauptwerk Schillers beginnen die *Horen* bezeichnenderweise. Durch Reflexion über Kunst und mit exemplarischen Werken höchster Kunst soll eine Erziehung zur Kunst durch Kunst eingeleitet werden.

Desgleichen sollte »das vorher geteilt gewesene Publikum« wieder vereinigt werden; aber in jener für Schiller typischen Weise, wonach »in jedermanns Hände« gelangen sollte, »was den Besten gefällt.« (V, 868) Wie in der Bürger-Rezension ist es jene »klassische Popularität«, wie Thomas Mann sie einmal nannte, die durch Erziehung von oben den »frivolen Geschmack« bekämpft, um den Geschmack der literarischen Elite zum Muster der »lesenden Welt« zu machen. Zwar sollten die Beiträge des Journals unterhaltend und »dem Gemeinsinn verständlich« sein, aber es ist eben »eine Unterhaltung von ganz entgegengesetzter Art« (ebd.), die Schillers ästhetisch anspruchsvoller Erholung entspricht. Schillers nationalpädagogischer Absicht zum Trotz ließ sich die Kluft zwischen Elite und gebildetem Publikum auch durch publizistische Manipulationen nicht überwinden. Die Klassische Zeitschrift blieb weitgehend ein Organ für die interne Diskussion der »Sozietät«, die

auf die Unterhaltungsbedürfnisse breiter Leserschichten keine Rücksicht nahm. Das entging schon aufmerksamen Zeitgenossen nicht, die sich noch am Literaturbegriff der Aufklärung orientierten und die das Lebensferne und Esoterische der *Horen* scharf kritisierten [317]: »In der Tat sieht man nirgends deutlicher, in welchem Verhältnis unsere Schriftsteller zu unserm Publikum stehen, als hier. Gerade in diesem Journale, das dem deutschen Volke recht eigentlich gewidmet sein soll, treibt sich ein Häufchen idiosynkratischer Schriftsteller in einem engen Kreis herum, in welchen kein anderer, als ein Eingeweihter treten kann. [...] Die alte Wahrheit, daß unser Publikum und unsere Schriftsteller ihr Wesen für sich treiben, und zwei abgesonderte Menschenklassen ausmachen, die sich immer fremd bleiben, weil sie ein geteiltes Interesse besitzen, findet man leider hier vorzüglich bestätigt.« [318] Doch Schiller blieb bei seinem anspruchsvollen Programm – und verlor sein Publikum.

Das Pendant zu Schillers *Horen* ist Goethes Kunstjournal *Propyläen* (1798–1800), das weniger in der Thematik, die sich der bildenden Kunst widmet, als in der Tendenz: »In diesen Zeiten der allgemeinen Auflösung« sucht Goethe »im Asyl der Kunst« das Gesetzmäßige der menschlichen Natur und der Entwicklung der Menschheit zu bewahren. [319] Wie der programmatische Titel der Zeitschrift schon signalisiert, ist die Antike der Fluchtpunkt, welcher der Gegenwart die Perspektive geben soll: »Welche neuere Nation dankt nicht den Griechen ihre Kunstbildung? und, in gewissen Fächern, welche mehr als die deutsche.« (XII, 38) Obwohl Goethe seinen Klassizismus selbst keineswegs normativ verstand, wurden seine Schriften in den *Propyläen*, besonders die Preisaufgaben für bildende Künstler, von den Zeitgenossen so gedeutet.

Doch weniger der offensichtliche Klassizismus, der sich von der Sache her als ästhetisches Modell förmlich aufdrängt, ist in unserem Zusammenhang wichtig als Goethes Begründung der Eigenständigkeit der Kunst, die er am Unterschied zwischen Natur und Kunst erläutert. In der »Einleitung in die Propyläen« heißt es dazu: »Die vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird, bleibt immer die: daß er sich an die Natur halten, sie studieren, sie nachbilden solle.« (XII, 42) Doch im gleichen Zusammenhang betont er auch, daß »die Natur von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt« sei. (ebd.) Wie läßt sich dieser Widerspruch beheben? Offenbar genügt Goethe das naive Axiom von der »einfachen Nachahmung der Natur«, das er 1789 noch als unterste Stufe der Kunst hatte gelten lassen, nicht mehr, oder genauer: ein naiver, ungebildeter Kunstliebhaber mag »ein Kunstwerk wie ein Naturwerk« genießen; er läßt sich täuschen wie die »echten Sperlinge«, die nach den gemalten Kirschen fliegen. (XII, 70f.) Doch der Kenner weiß, »daß das Kunstwahre und das Naturwahre völlig verschieden sind.« (ebd.) Zwar bleibt der Künstler an Natur und Wirklichkeit gebunden, aber das Kunstwerk ist ein »Werk des menschlichen Geistes«, es geht »über die Natur« hinaus, wird »zweite Natur«. Einfache Nachahmung der Natur gibt uns bestenfalls eine oberflächliche Beschreibung von Erscheinungen, während wahre Kunst die Natur transzendiert, ihr Tiefe und Bedeutung verleiht. Für die Kunsttheorie des reifen Goethe sind diese Überlegungen von größter Bedeutung.

Der Kampf gegen »die ewige Lüge von der Verbindung der Natur und Kunst« [320] hat noch einen aktuellen, literatursoziologischen Anlaß. Er richtet sich gegen den »Naturalismus« mit seinen »Wirklichkeits- und Nützlichkeitsforderungen.« [321] Das simplifizierte Nachahmungsprinzip dient inzwischen längst zur Legitimation der Trivilliteratur mit ihrer Natürlichkeit, Sentimentalität und platten Alltäglichkeit. In der marktbeherrschenden Unterhaltungsliteratur sieht Goethe eine Gefahr für die Kunst und für die geistige Kultur der Nation. Ohne ihre ökonomischen Ursachen zu durchschauen, kritisiert er die Schriftsteller, die »sich auf der breiten Fläche des Dilettantismus und der Puscherei, zwischen Kunst und Natur hinschleifen« [322], und das Publikum, das »für seinen Beifall, für sein Geld ein Werk verlangt, das ihm gefalle.« (XII, 47) Der »gemeine Liebhaber« fordere selbst vom Kunstwerk, daß es »natürlich« sei, »um es nur auf eine natürliche, oft rohe und gemeine Weise genießen zu können.« (XII, 71) Allerdings stellen Goethes Werke wie die Aufsätze der *Propyläen* so hohe Anforderungen an das Publikum, daß dieses ihm nicht folgen konnte oder auch nicht wollte.

Wie Schillers *Horen* mußten auch Goethes *Propyläen* ihr Erscheinen bald einstellen, da Cotta nicht mehr als 450 Exemplare verkaufen konnte. Schiller, der seit seiner Enttäuschung mit den *Horen* nicht mehr viel vom deutschen Publikum hielt, sieht darin dessen »unerhörte Erbärmlichkeit.« [323] Jetzt kommt es zu jener radikalen Frontstellung gegen das Publikum, wonach der Krieg das einzige Verhältnis zu ihm sei, das einen nicht reuen könne. [324] Die Abrechnung mit dem »Land der Philister« war schon zwei Jahre früher erfolgt, in jenen giftigen Gastgeschenken, »Xenien« genannt, mit denen Schiller und Goethe im *Musen Almanach für das Jahr 1797* gegen all jene polemisierten, die ihre neue Kunstauffassung nicht teilten. Die »Xenien« können als epigrammatische Kritik der literarischen Verhältnisse in Deutschland verstanden werden, ja als Ersatz für literarische Kritik, die polemisch personalisierte, was sich ihnen in der Sache ideologisch oder literarisch widersetzte. Sie richteten sich gegen die Revolutionsschwärmer, die inzwischen längst isoliert oder verstorben waren; gegen die Spätaufklärung und ihre Journale, die auf der Verständlichkeit und Gemeinnützigkeit der Literatur insistierten; gegen den Lesepöbel und den Publikumsgeschmack, der zu philiströs ist, um sie zu verstehen; kurz gegen alle, die sie nicht verstanden oder kritisierten – und das waren außer dem breiten Publikum auch viele Schriftsteller und Gelehrte, die sich dem Kunstdiktat der Weimeraner nicht unterwerfen wollten.

Die »wahre poetische Teufelei« (Schiller), die der Satire und dem Spott gleich die Belehrung folgen ließ, rief einen Sturm der Entrüstung hervor, der ahnen läßt, wie isoliert die Klassiker in ihrer Epoche waren. [325] Darüber hinaus signalisiert der Xenienstreit eine Krise der literarischen Öffentlichkeit, deren Gegensätze jetzt sichtbar aufbrechen. Denn man wird die zeitgenössische Reaktion auf die Provokation aus Weimar kaum als den Protest einiger zurückgebliebener, herabgesetzter und neidischer Schriftsteller verharmlosen können. [326] Es geht in dieser Debatte um bedeutend mehr, nämlich »um den Kampf verschiedener Institutionalisierungen der Literatur« [327], der um 1797 noch keineswegs entschieden war. Die vielstimmige und scharfe Kritik an den Xenien akzentuiert nochmals, wie stark die

bürgerlich-aufklärerische Literaturauffassung war und wie sehr sie den Erwartungen des literarisch interessierten Publikums entsprach. Angesichts dieser massiven Opposition kamen selbst Goethe und Schiller Zweifel, ob sich ihr autonomer Kunstbegriff überhaupt durchsetzen ließ. Sie zogen daraus die Konsequenz, ihre Ideale der Kunst gegen ältere Kunsterwartungen gestaltend zu verwirklichen. »Nach dem tollen Wagemstück der Xenien«, schreibt Goethe an Schiller, »müssen wir uns bloß großer und würdiger Kunstwerke befleißigen und unsere proteische Natur, zur Beschämung der Gegner, in die Gestaltung des Edlen und Guten umwandeln.« [328] Schiller beendet seine theoretische Schaffensphase und wendet sich wieder der dramatischen Dichtung zu, beide ziehen sich aus den aktuellen literarischen Diskussionen zurück und kritisieren nur noch gegenseitig ihre im Entstehen begriffenen Werke.

Diese Privatisierung der Kritik zu Werkstattgesprächen korrespondiert genau mit dem Funktionswandel der Literatur. Die Literatur der Aufklärung diente der sinnvollen Unterhaltung und moralischen Weltorientierung des Bürgertums, das nun das Publikum bildet; die Literaturkritik, deren Forum die literarischen Zeitschriften sind, vermittelt zwischen Werk und Publikum, für das sie spricht, und konstituiert in ihren permanenten Diskussionen und Debatten eine literarisch-bürgerliche Öffentlichkeit. [329] In Weimar verwandelt sich diese bürgerlich-aufklärerische Öffentlichkeit durch die Autonomieerklärung der Kunst und die Ästhetisierung des Lebens in eine schöne Öffentlichkeit, die stellenweise wieder höfisch-repräsentative Formen annimmt. [330] Die Kritik der Weimarer Klassik, so läßt sich zusammenfassend feststellen, beruft sich auf neue ästhetische Normen, die sich weitgehend von der gesellschaftlichen Praxis gelöst haben; sie verteidigt das Niveau höchster Kunst gegenüber der Unterhaltungsliteratur und dem Publikumsgeschmack; sie stützt sich auf eine gleichgesinnte literarische Elite. Die Folge davon ist, daß »die Verbindlichkeit und Allgemeingültigkeit von Literaturkritik nicht mehr durch die literarische Öffentlichkeit legitimiert werden kann.« [331] Die autonome Literaturkritik operiert aus einer Position der Marginalität und zielt auf einen ästhetischen Gemeinsinn, der dann die Grundlage einer neuen politischen Öffentlichkeit werden könnte.

Deutlicher läßt sich dieser Funktionswandel der Literatur an der Institution des Theaters ablesen. Das bürgerliche Drama der Aufklärung verstand sich als »Supplement der Gesetze« oder gar als Tribunal, das als »Podium bürgerlicher Öffentlichkeit« (Habermas) fungierte. Diese öffentliche Funktion der Bühne, an der Schiller bis zum *Don Carlos* noch festhielt, erwies sich angesichts der gesellschaftlichen und literarischen Verhältnisse in Deutschland nach 1789 als Illusion. In der Weimarer Klassik entwickelt sich das Theater zu einer Kultstätte schöner Öffentlichkeit und einer Anstalt der ästhetischen Erziehung. Das theoretische Manifest dieser Wende ist Schillers Vorrede zur *Braut von Messina* (1803) »Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie«. [332] Sie faßt noch einmal die Hauptgesichtspunkte der klassischen Ästhetik zusammen und kann als »Organon« der Kritik gelten.

Ihre Grundlage ist das Autonomieprinzip: Die Kunst soll »sich von der wirklichen Welt rein abschließen«, um so »ihre poetische Freiheit« zu bewahren. (II,



819) Nur so kann es ihr gelingen, der »drückenden Enge« der Wirklichkeit eine »mögliche« Welt entgegenzusetzen, die im Modus des Potentials die bestehende Wirklichkeit kritisiert und eine bessere fordert. Daher erklärt er, wie Goethe, »dem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg.« (II, 819) Der »gemeine Begriff des Natürlichen« schade der Kunst, da er an der Oberfläche der Erscheinungen hängen bleibe und die »treuen Maler des Wirklichen« niemals den »Geist der Natur« erfassen, der »unter der Decke der Erscheinungen« liege. (II, 817f.) Darüber hinaus verderben diese Schriftsteller den Geschmack des Publikums, das sich an das Minderwertige gewöhne, ohne das Vortreffliche zu fordern. Wahre Kunst jedoch distanziert sich von der Wirklichkeit, die sie idealisiert und poetisiert, so daß schließlich »alles nur ein Symbol des Wirklichen« ist. (II, 818) Doch will die Kunst mehr als durch Illusion nur vorübergehend täuschen, im Schein der Kunst ist die Wahrheit aufgehoben, da in ihm die Idee zur Erscheinung kommt. Diese Synopsis der Ästhetik ist die Grundlage für Schillers neue Funktionsbestimmung des Theaters.

Auch in ihr schimmert noch aufklärerische Substanz durch, wenn es heißt, daß der Zuschauer »die moralische Weltregierung, die er im wirklichen Leben vermißt, auf der Schaubühne« zu finden hofft (II, 816), aber mit der Einführung des Chores ins moderne Drama entdeckte Schiller ein »Kunstorgan«, das die »gemeine, enge Wirklichkeit« in eine poetische verwandelt, also die Trennung der Kunst von der Prosa des Lebens garantiert. Tatsächlich scheint ja in keinem Drama Schillers die zeitgenössische Wirklichkeit, alles Aktuelle und Politische, zugunsten eines »geschichtslosen Klassizismus« (Szondi) getilgt zu sein wie in der *Braut von Messina*. Allerdings doch nicht so ganz. Denn Schiller will mit diesem Chordrama nichts Geringeres, als »alles Unmittelbare« des öffentlichen Lebens, wie die griechische Antike es kannte, ästhetisch »wieder herstellen«. (II, 820) Den Unterschied zwischen den antiken und modernen Lebensverhältnissen sieht Schiller darin, daß in der alten Tragödie »die Handlungen und Schicksale der Helden und Könige schon an sich selbst öffentlich« waren und der sie begleitende Chor die Öffentlichkeit repräsentierte (II, 819); während die politische Öffentlichkeit der Gegenwart »durch die künstlichen Einrichtungen des wirklichen Lebens« abstrakt geworden sei: »Der Palast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Toren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnlich lebendige Masse, ist, wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat, folglich zu einem abstrakten Begriff geworden.« (II, 820) Der unnatürliche Zustand des modernen Lebens zeigt sich in der Polarisierung der Gesellschaft in eine öffentlich-politische Sphäre, auf die der Bürger keinen Einfluß hat, und eine private, in der Moralität und Menschlichkeit bewahrt werden. Das Individuum und das Volk haben sich dem Staat entfremdet, oder wie es an anderer Stelle einmal heißt: »Ewig bleibt der Staat seinen Bürgern fremd, da ihn das Gefühl nirgends findet.« [333] Durch die Einführung des Chores will Schiller wenigstens poetisch andeuten, was dem modernen Leben an öffentlicher Repräsentanz fehlt: »Der Dichter muß die Paläste wieder auftun, er muß die Gerichte unter freien Himmel herausführen.« (II, 820) Er will den Mangel an öffentlichem Leben durch

den Schein einer möglichen Öffentlichkeit kompensieren. »Die Bühnenwelt wird damit zu einem Kontrastbild des gegenwärtigen Weltzustandes, zur terra utopica.« [334]

Doch darf man das Überschwengliche dieses idealistischen Formexperimentes nicht übersehen. Denn Schillers ästhetische Öffentlichkeit ist, wie der »ästhetische Staat«, eine künstlerische und pädagogische Maxime, die zwar den Anschein eines wirklichkeitsnahen Ideals besitzt, aber die mit der literarisch kritischen Öffentlichkeit der Aufklärung kaum noch etwas gemein hat. Da Schiller den Chor, im Unterschied zu den Griechen, nicht aus dem wirklichen Leben und seinen Öffentlichkeitsformen ableiten kann, wird dieser auch »nicht zu einer konkreten Repräsentanz der Öffentlichkeit«. [335] Der Chor, als »Kunstorgan«, kann sich bestenfalls »über das Menschliche überhaupt verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen.« (II, 821) Darin drückt sich gewiß der Humanitätsanspruch der Weimarer Klassik aus, der gegenüber einer deformierenden Politik und Gesellschaft die Utopie des »ganzen Menschen« und einer harmonischen Gesellschaft wachhält. Doch bringt die Kunstfigur des Chores dadurch kein unmittelbares bürgerlich kritisches Raisonement in das Drama, er hat weder öffentliche Relevanz noch Resonanz, jedenfalls nicht im Sinne der Aufklärung. [336] Wollte man, trotz der Absage an das reale Publikum, dennoch von einer Öffentlichkeit in der Weimarer Klassik sprechen, so ließe sie sich nur als Gegenöffentlichkeit bezeichnen. Die Kritik der Epoche reflektiert diese Tendenzen: Sie wird autonom und dient einer schönen Öffentlichkeit.

# Anmerkungen

## Einleitung

- 1 Vgl. dazu Peter Uwe *Hohendahl*, Vorüberlegungen zu einer Geschichte der Literaturkritik, in: *Literaturkritik - Medienkritik*, hrsg. Jörg *Drews*, Heidelberg 1977, S. 68-83.
- 2 Dazu auch Hartmut *Steinecke*, *Literaturkritik des Jungen Deutschland*, Berlin 1982, besonders S. 9-13.
- 3 Vgl. Gerhard *Sauder*, Fachgeschichte und Standortbestimmung, in: *Erkenntnis der Literatur*, hrsg. Dietrich *Harth*/Peter *Gebhardt*, Stuttgart 1982, S. 321-343.
- 4 Vgl. Walter *Hinderer*, Zur Situation der westdeutschen Literaturkritik, in: *Hinderer*, *Elemente der Literaturkritik*, Kronberg 1976, S. 191-218.
- 5 Vgl. Peter Uwe *Hohendahl*, Das Ende einer Institution? Der Streit über die Funktion der Literaturkritik, in: *Hohendahl*, *Literaturkritik und Öffentlichkeit*, München 1974, S. 151-186.
- 6 Vgl. Kritik/von wem/für wen/wie. Eine Selbstdarstellung der Kritik, hrsg. Peter *Hamm*, München 1968; Ansichten einer künftigen Germanistik, hrsg. Jürgen *Kolbe*, München 1969.
- 7 Dazu auch Bernhard *Zimmermann* in diesem Band, besonders S. 311 ff.
- 8 Vgl. Norbert *Mecklenburg*, Wertung und Kritik als praktische Aufgaben der Literaturwissenschaft, in: *Literaturkritik und literarische Wertung*, hrsg. Peter *Gebhardt*, Darmstadt 1980, S. 388-411.
- 9 Vgl. Niklas *Luhmann*, *Zweckbegriff und Systemrationalität*, Tübingen 1968.
- 10 Louis *Althusser*, *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, Hamburg/Westberlin 1977.
- 11 Vgl. Peter Uwe *Hohendahl*, *Literaturkritik und Öffentlichkeit (1971)* in dem gleichnamigen Band, München 1974, S. 7-49.
- 12 *Gebhardt*, Friedrich Schlegel und Ansätze. Aspekte zur Literaturkritik und literarischen Wertung, in: *Literaturkritik und literarische Wertung*, S. 412-469, besonders S. 452.
- 13 *Koselleck*, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Freiburg/München 1959.
- 14 Zur Kritik an Habermas vgl. *Hohendahl*, *Kritische Theorie, Öffentlichkeit und Kultur*, in: *Basis* 8 (1978), S. 60-91.
- 15 So vor allem Wolfgang *Jäger*, *Öffentlichkeit und Parlamentarismus. Eine Kritik an Jürgen Habermas*, Stuttgart 1973.
- 16 *Schulte-Sasse*, *Kritisch-rationale und literarische Öffentlichkeit*, in: *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*, hrsg. Christa *Bürger* et alii, Frankfurt 1980, S. 18.
- 17 *Leppert-Fögen*, *Die deklassierte Klasse. Studien zur Geschichte und Ideologie des Kleinbürgertums*, Frankfurt 1974.
- 18 *Mecklenburg*, *Die Rhetorik der Literaturkritik*, in: *Literaturkritik - Medienkritik*, hrsg. Jörg *Drews*, Heidelberg 1977, S. 36.
- 19 *Vormweg*, *Der Verlust der Theorie. Zur Situation der Literaturkritik*, in: *Literaturkritik - Medienkritik*, S. 28-33.

- 20 *Glutz*, Buchkritik in deutschen Zeitungen, Hamburg 1968.
- 21 Vgl. *Matei Calinescu*, *Faces of Modernity*, Bloomington/London 1977.
- 22 *Bohrer*, Die drei Kulturen, in: Stichworte zur »Geistigen Situation der Zeit«, hrsg. Jürgen *Habermas*, Bd. 2, Frankfurt 1979, S. 636–669.
- 23 Vgl. *Monika Dimpfl*, *Literarische Kommunikation und Gebrauchswert*, Bonn, 1981.
- 24 Zur Aufgabe der Literaturkritik auch *Peter Gebhardt*, *Literarische Kritik*, in: *Erkenntnis der Literatur*, S. 79–109, besonders S. 104 ff.

### Von der klassizistischen zur klassischen Literaturkritik

- 1 *A. Dresdner*, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang des europäischen Kunstlebens*, München 1915, S. 17.
- 2 *R. Wellek*, *A History of Modern Criticism*, New Haven 1955, dt.: *Geschichte der Literaturkritik 1750–1950*, Berlin 1978, Bd. I, S. 7.
- 3 Ebd.
- 4 *H. Mayer* (Hg.), *Deutsche Literaturkritik*. 4 Bde. Frankfurt 1978. P.U. *Hohendahl*, *Literaturkritik und Öffentlichkeit*. München 1974, S. 131.  
Auch *Anni Carlsson*, *Die deutsche Buchkritik von der Reformation bis zur Gegenwart*. Bern 1969 muß hier erwähnt werden. Allerdings ist ihr Buch eher eine epische Kulturgeschichte der Buchkritik, welche die literaturwissenschaftliche Diskussion kaum berücksichtigt.
- 5 *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Hrg. v. *W. Kohlschmidt* u. *W. Mohr*, Berlin [2] 1958 f., Bd. II, S. 63.
- 6 *Wellek*, Bd. I, S. 7f.
- 7 Dieser Auffassung entsprechen die vielbenutzten Textbücher zum »Literary Criticism«: *A.H. Gilbert*, *Plato to Dryden*, Detroit 1940, [4] 1974; *G. Wilson Allen*, *H. Hayden Clark*, *Pope to Croce*. 1941, [3] 1970.
- 8 *R. Wellek*, *Wort und Begriff der Literaturkritik*. In: *R. W.: Grundbegriffe der Literaturkritik*, Stuttgart 1965.
- 9 Ebd., S. 24.
- 10 Ebd., S. 26.
- 11 Ebd., S. 27. Vgl. dort auch *Bacons fünf Formen der Kritik*.
- 12 Vorwort zu »*State of Innocence*« (1677).
- 13 *Wellek*, S. 28.
- 14 Ebd., S. 29.
- 15 Ebd., S. 29.
- 16 *Wellek*, *Geschichte der Literaturkritik*, Bd. I, S. 22.
- 17 Ebd., S. 22. Und etwas später heißt es nochmals: »Noch schwieriger scheint es, besondere Lehren mit besonderen gesellschaftlichen oder historischen Veränderungen in Zusammenhang zu bringen.« S. 23.
- 18 *I. Kant*, *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: *Philosophische Bibliothek* 1956, S. 7.
- 19 Was ist Aufklärung? Beiträge aus der »*Berlinischen Monatsschrift*«. Hrg. v. *N. Hinske*, Darmstadt [2] 1977, S. 455.
- 20 Ebd.
- 21 *R. Koselleck*, *Kritik und Krise*. Frankfurt [2] 1976.
- 22 Ebd., S. 81.
- 23 Ebd., S. 89f.
- 24 Ebd., S. 93.
- 25 Ebd., S. 94.
- 26 Ebd., S. 100.
- 27 *Friedrich Schiller*, Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken. In: *F. Schiller*, *Sämtliche Werke*. Hrg. v. *G. Fricke* und *H. G. Göpfert*, München [2] 1960, Bd. V, S. 823.

- 28 Koselleck, S. 83.
- 29 J. Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Wiesbaden [5] 1971. Zwar wird Koselleck nicht zitiert und auf seine Arbeit nur zweimal kursiv hingewiesen, aber in den Anmerkungen heißt es doch einmal: »Der ausgezeichneten Untersuchung von R. Koselleck verdanke ich viele Hinweise.« (S. 319, Anm. 2) So ist es!
- 30 Vgl. Kosellecks Polemik gegen Kritik, Fortschrittsdenken und Utopie, die der Darstellung leitmotivisch beigegeben ist. Es ist eben eine »Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt«.
- 31 G. E. Lessings sämtliche Schriften. Hrg. v. Karl Lachmann und fortgesetzt v. Franz Muncker, Stuttgart [3] 1893, Bd. IX, S. 239.
- 32 Habermas, S. 42.
- 33 Ebd., S. 40.
- 34 Ebd., S. 58.
- 35 Ebd., S. 44.
- 36 Ebd., S. 58.
- 37 Wellek mag diesen Gesichtspunkt vernachlässigt haben, da er sich vom Standpunkt des »literary criticism« mehr für die Theorie der Literatur interessierte, aber vielleicht auch, da die Geschichte der Zeitschriften und der Buchkritik noch nicht genügend erforscht war und immer noch am Anfang steht.
- 38 Dazu H. Kiesel/P. Münch, Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzungen und Entstehung des literarischen Marktes in Deutschland. München 1977.  
W. von Ungern-Sternberg, Schriftsteller und literarischer Markt. In: Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Bd. III: Deutsche Aufklärung bis zur französischen Revolution (1680–1789). Hrg. v. R. Grimminger, München 1980, S. 133–185.
- 39 Habermas, S. 36.
- 40 Kiesel/Münch, S. 159.
- 41 In Preußen 1717.
- 42 R. Schenda, Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770–1910. München: dtv 1977, S. 444.  
Um 1800 können nach Schenda rund 25 v.H. als potentielle Leser gelten.
- 43 Kiesel/Münch, S. 161.
- 44 F. Nicolai, Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldu Nothanker. Hrg. v. F. Brüggemann, DLE 15, Leipzig 1936, S. 72.
- 45 Habermas, S. 52.
- 46 Ebenso ging aus der »Deutschen Gesellschaft« in Leipzig Gottscheds literarische Zeitschrift »Beyträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit« (1732–1744) hervor. Die Berliner Mittwochsgesellschaft machte die »Berlinische Monatsschrift« zu ihrem Organ.
- 47 Kiesel/Münch, S. 124ff.; von Ungern-Sternberg, S. 147ff.
- 48 I. Kant, Über die Buchmacherey. In: Drs.: Sämtliche Werke. Hrg. v. K. Vorländer, Leipzig 1913, Bd. 6, S. 213.
- 49 J. Goldfriedrich, Geschichte des deutschen Buchhandels vom Beginn der klassischen Literaturperiode bis zum Beginn der Fremdherrschaft (1740–1804), Leipzig 1909, S. 248.
- 50 Kiesel/Münch, S. 196.
- 51 Vgl. dazu Marion Beaujean, Der Trivialroman in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Bonn 1964.
- 52 H. Schulte-Sasse, Das Konzept bürgerlich-literarischer Öffentlichkeit und die historischen Gründe seines Zerfalls, in: Aufklärung und literarische Öffentlichkeit. Hrg. v. Chr. Bürger, P. Bürger und J. Schulte-Sasse, Frankfurt 1980, S. 100.
- 53 Vgl. dazu: J. Schulte-Sasse, Die Kritik der Trivialliteratur seit der Aufklärung. München 1971.
- 54 P. Raabe, Die Zeitschrift als Medium der Aufklärung. In: Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung Bd. I (1974), S. 99ff.
- 55 R. E. Prutz, Geschichte des deutschen Journalismus. Hannover 1845, S. 7.

- 56 J. *Kirchner*, Die Grundlagen des deutschen Zeitschriftenwesens. Mit einer Gesamtbibliographie der deutschen Zeitschriften bis zum Jahre 1790. 2 Bde., Leipzig 1928–1932.
- 57 J. *Wilke*, Literarische Zeitschriften des 18. Jahrhunderts (1688–1789). Stuttgart: Metzler 1978, 2 Bde.
- 58 Zit. nach: *Kiesel/Münch*, S. 165.
- 59 G. *Forster*, Über die öffentliche Meinung. In: Drs.: Werke. Hrg. v. S. *Scheibe*, Berlin/DDR 1974, Bd. VIII, S. 364f.
- 60 Vgl. *Wilke* Bd. I, S. 8, 16.
- 61 Vgl. *Wilke* Bd. I, S. 54–63.
- 62 In England sind die von J. Addison und R. Steel herausgegebenen »moral weeklies« wie *Spectator* (1711/12, 1714) und *Guardian* (1713) die Prototypen dieser Zeitschriftengattung.
- 63 *Habermas*, S. 60; er bedient sich des englischen Paradigmas.
- 64 W. *Martens*, Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Morali-schen Wochenschriften. Stuttgart 1968.
- 65 W. *Martens*, Bürgerlichkeit in der frühen Aufklärung. In: Aufklärung, Absolutismus und Bürgertum in Deutschland. Hrg. v. F. *Kopitzsch*, München 1976, S. 357.
- 66 Etwa die »Briefe, die neueste Literatur betreffend« (1759–1765) und die »Allgemeine Deutsche Bibliothek« (1765–1805).
- 67 *Habermas*, S. 58.
- 68 Dazu W. *Jens*, Rhetorik. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Hrg. v. W. *Kohlschmidt* u. W. *Mohr*, Berlin [2] 1977, Bd. II, S. 432ff.
- G. *Ueding*, Einführung in die Rhetorik – Geschichte, Technik, Methode. Stuttgart 1976.
- 69 *Ueding*, S. 226.
- 70 Anleitung zur Poesie. Breslau 1725. Zit. nach: H. P. *Herrmann*, Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik 1670–1740. Bad Homburg 1970, S. 94.
- 71 J. W. v. *Goethe*, Artemis Gedenkausgabe, Zürich 1953, Bd. XV, S. 1035.
- 72 W. *Rieck*, Johann Christoph Gottsched. Eine kritische Würdigung seines Werkes. Berlin/DDR 1972.
- 73 So etwa H. P. *Herrmann* (Anm. 70.)
- 74 So H. *Freier*, Kritische Poetik. Legitimation und Kritik der Poesie in Gottscheds Dichtkunst. Stuttgart 1973. Diese für unseren Zusammenhang wichtige Untersuchung deutet Gottscheds »Critische Dichtkunst« (1730) »zwischen der klassizistischen und systematischen Ästhetik« (S. 2). Freier stützt sich auf das Habermassche Modell der bürgerlichen Öffentlichkeit (S. 96 ff.). Allerdings weiß er selbst, wie problematisch es ist, schon während der Gottsched-Phase von einer literarisch-kritischen Öffentlichkeit zu sprechen (122).
- 75 Wellek bemerkt zu Gottsched bloß, daß seine »Critische Dichtkunst« »eine schwerfällige und pedantische deutsche Form des französischen Klassizismus« begründet habe. Bd. I, S. 153.
- 76 Siehe dazu das Verzeichnis seiner Quellen in der Vorrede zur ersten Auflage seiner »Critischen Dichtkunst«, S. XXVII.
- 77 Auch in der Stillehre sind Verschiebungen zu beobachten: den hohen Stil weist er der Poesie zu, während er sich besonders für den mittleren, »witzigen« Stil interessiert. In diesem Formprinzip des Witzes sieht Paul *Böckmann* (Formgeschichte der deutschen Dichtung. Hamburg [2] 1965, S. 512ff.) das Neue der Gottschedchen Sprache.
- 78 Critische Dichtkunst, [2] 1737, S. XXX.
- 79 Vorrede von 1730, nicht paginiert.
- 80 *Hohendahl*, S. 12.
- 81 Critische Dichtkunst, S. 202.
- 82 Ebd., S. 204.
- 83 Ebd., S. 123.
- 84 Ebd., S. 132.

- 85 »Beyträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit« VIII, S. 155.
- 86 H. Mayer, S. 25. (Anm. 4)
- 87 Ebd., S. 26f. H. Mayer meint, daß diese »richterliche Literaturkritik« für die ganze Aufklärung gelte. Zwar räumt er ein, daß dies schon für die Kritik des Sturm und Drang nicht mehr uneingeschränkt gelte, aber er übersieht die Folgen der Geschmacksdebatte, die zu einer Trennung der Regel- von der Wirkungspoetik führte.
- 88 »Beyträge« I (1732), Geneigter Leser.
- 89 Critische Dichtkunst, S. 118.
- 90 Ebd., S. 135. Hier steht »Geschmack der Welt« noch für Publikum, das Gottsched als Begriff noch nicht zur Verfügung stand.
- 91 J.B. Dubos, Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719).
- 92 Zit. nach der Übersetzung, Kopenhagen 1760/61, Bd. II, S. 301.
- 93 Critische Dichtkunst, S. 125. Gottsched kennt offensichtlich die Debatte zwischen Dubos und Rollin in Frankreich, und Dubos' berühmter »sechster Sinn« wird schon früher erwähnt und abgelehnt (S. 123).
- 94 »Spectator« Nr. 592, Sept. 10, 1714.
- 95 »Beyträge« 29. Stück (1742), S. 146.
- 96 Critische Dichtkunst, S. 123.
- 97 »Sammlung kritischer, poetischer und anderer geistvollen Schriften, zur Verbesserung des Urteils und des Witzes in den Werken der Wohlredenheit und Poesie« (1741-1744), Vorrede.
- 98 »Brief-Wechsel Von der Natur des Poetischen Geschmackes« (1726 entstanden, 1736 veröffentlicht).
- 99 Ebd., S. 12f.
- 100 Ebd., S. 44.
- 101 Ebd., S. 45f.
- 102 A. Baeumler, Das Irrationalismusproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts. Halle 1923, Nachdruck Tübingen 1967, S. 98.
- 103 Hohendahl, S. 13.
- 104 Zit. nach Baeumler, S. 265.
- 105 H. G. Gadamer, Wahrheit und Methode. Tübingen [3] 1972, S. 33.
- 106 Baeumler, S. 18f.
- 107 Ueding, S. 58f.
- 108 Cicero, De Oratore XXI, 71; Vgl. Ueding, S. 39.
- 109 A. von Bormann (Hrg.), Vom Laienurteil zum Kunstgefühl. Texte zur deutschen Geschmacksdebatte im 18. Jahrhundert. Tübingen 1974, Vorwort, S. 2.
- 110 Gadamer, S. 32f.
- 111 So vollzieht sich in Frankreich die Umwandlung des lebenspraktischen »gusto« in einen gesellschaftlich-ästhetischen »bon goût«, der es dem »honnêt homme« erlaubt, sich mit Delikatesse und Aisance in der höfischen Gesellschaft zu bewegen. Hier wird der Geschmack der Hofkultur integriert.
- 112 Ich folge hier den Überlegungen *Freiers* (Anm. 74), S. 114f.
- 113 Wie einflußreich dieses aristokratische Geschmacksideal auch im 18. Jahrhundert noch ist und wie sehr ihm das Bürgertum nachstrebte, ließe sich noch an Schillers Ästhetik nachweisen.
- 114 Vgl. Anm. 94.
- 115 »Spectator« Nr. 409, June 19, 1712.
- 116 Ebd., Nr. 411, June 21, 1712 (Hervorhebungen von mir, KLB).
- 117 Bd. II, S. 301 (Anm. 92).
- 118 Ebd., S. 303.
- 119 Ebd., S. 336.
- 120 Ebd., S. 312.
- 121 Hohendahl, S. 15.

- 122 *Baeumler*, S. 50.  
 123 Bd. II, S. 339.  
 124 Ebd., S. 310: »Das Parterre urteilt, ohne die Regeln zu wissen, von einem theatralischen Stücke eben so gut, als die Kunstrichter.«  
 125 J.U. *König*, Untersuchung vom guten Geschmack. In: *Canitz*, Gedichte. Berlin 1765, S. 321.  
 126 Auf Königs Abhandlung ausführlicher einzugehen, erübrigt sich, da Gottsched dessen Gedanken aufgriff und weiterführte.  
 127 *Baeumler*, S. 94.  
 128 *Baeumler*, S. 231.  
 129 Zit. nach *Baeumler*, S. 265.  
 130 I. *Kant*, Kritik der Urteilskraft. Hrg. v. Karl *Vorländer*, Hamburg: Philosophische Bibliothek 1961, S. 148.  
 131 Brief an Reinhold, 28. XII. 1787.  
 132 *Kant*, Kritik der Urteilskraft, Einleitung S. VII.  
 133 Ebd., § 9.  
 134 Ebd., § 34.  
 135 Ebd., S. 127.  
 136 Ebd., S. 39.  
 137 Ebd., S. 48.  
 138 Ebd., S. 49. Im Unterschied zur objektiven Allgemeingültigkeit, die sich auf Begriffe stützt.  
 139 Ebd., S. 48f.  
 140 Vgl. dazu *Baeumler*, S. 281.  
 141 *Kant*, Kritik der Urteilskraft, S. 78.  
 142 Ebd., S. 146.  
 143 Ebd., S. 145.  
 144 Ebd., S. 146.  
 145 *Hohendahl*, S. 15.  
 146 R. *Daunicht*, Lessing im Gespräch. München 1971, S. 42.  
 147 Herders sämtliche Werke. Hrg. v. B. *Suphan*, Berlin 1877 ff., Bd. XV, S. 486.  
 148 F. *Schlegel*, Kritische Schriften. Hrg. v. W. *Rasch*, München 1964, S. 390.  
 149 Den Einschnitt betont auch *Wellek* (Bd. I, S. 160-182), aber seine Darstellung der Leistung Lessings ist teils nörglerisch (besonders S. 160-165), teils widersprüchlich. Einerseits wird beklagt, daß Lessing zu ausführlich einzelne Probleme erörterte, statt »praktische Kritik« zu treiben (161), andererseits wird er gelobt, weil er »eben weit mehr als nur ein praktischer Kritiker« sei. (166) Verblüffen muß auch das Urteil, daß sich bei Lessing »literarische Kritik im eigentlichen Sinne aber nur wenig« finde. (163) Erklären läßt sich dergleichen nur, wenn man mit *Wellek* annimmt, daß »praktische Kritik« Interpretation eines Werkes sei, während »eigentliche Kritik« Literaturtheorie ist. Entsprechend ist *Wellek* auch bei Lessing wieder in seinem Element, wenn er dessen Theorie interpretiert. Wer allerdings etwas über den »berufsmäßigen Kritiker« (166), der Lessing als freier Schriftsteller jahrelang war, erfahren möchte, oder über die öffentliche Funktion seiner Kritik, der sieht sich enttäuscht.  
 150 G.E. Lessings sämtliche Schriften. Hrg. v. K. *Lachmann*, fortgesetzt von F. *Muncker*, Stuttgart [3] 1893, Bd. IX, S. 3.  
 151 Ebd.  
 152 Ebd., Bd. X, S. 187.  
 153 Ebd., Bd. X, S. 188.  
 154 Ebd., Bd. VIII, S. 237.  
 155 Vgl. dazu I. *Strohschneider-Kohrs*, Vom Prinzip des Maßes in Lessings Kritik. Stuttgart 1969.  
 Dagegen wehrt sich A. *Nivelle* (Lessing im Kontext der europäischen Literaturkritik. In: Lessing in heutiger Sicht. Bremen 1977), der den Unterschied zwischen induktiver und deduktiver Methode »einen ziemlich primitiven Gegensatz« (102) nennt.



- H. Steinmetz, Der Kritiker Lessing. In: Neophilologus 52 (1968). Er betont nicht nur Lessings induktive Methode, sondern ist auch einer der wenigen, der zwischen Literaturtheorie und Rezension, als praktischer Literaturkritik, unterscheidet. (S. 33).
- 156 G.E. Lessing, Gesammelte Werke. Hrg. v. P. Rilla, Berlin [2] 1968, Bd. III, S. 158.
- 157 E. Keller, Kritische Intelligenz: Lessing, F. Schlegel, Börne. Bern 1976, S. 78.
- 158 Hamburgische Dramaturgie Stücke 36 bis 50 (*Lachmann/Muncker IX*, 335-399). Ganz ähnlich die Kritik von Thomas Corneilles »Graf von Essex« und der Vergleich mit einem Drama des Engländers Banks, um dann auf das Werk eines unbekanntes Spaniers als Ideal zu verweisen. (Stücke 54-70, *Lachmann/Muncker X*, S. 7-80).
- 159 *Lachmann/Muncker Bd. IX*, S. 390.
- 160 Ebd., Bd. X, S. 190.
- 161 Ebd., Bd. X, S. 97.
- 162 Dazu: K. Bohnen, Geist und Buchstabe. Zum Prinzip des kritischen Verfahrens in Lessings literarästhetischen und theologischen Schriften. Köln 1974. »Die Methode der Kritik ist das Denken in der Ambivalenz von Geist und Buchstabe.« (S. 7).
- 163 *Lachmann/Muncker*, Bd. IX, S. 239.
- 164 Ebd., Bd. X, S. 32.
- 165 Ebd., Bd. X, S. 123.
- 166 Ebd., Bd. X, S. 122.
- 167 Ebd., Bd. X, S. 123.
- 168 W. Jens, Feldzüge eines Redners. In: Ders.: Von deutscher Rede. München 1969, S. 52.
- 169 Dazu W. Barner, Lessing und sein Publikum in den frühen kritischen Schriften. In: Lessing in heutiger Sicht. Bremen 1977, S. 323 ff.
- 170 Vgl. dazu: J. Schröder, G.E. Lessing. Sprache und Drama. München 1972, bes. S. 13 ff.
- 171 Einleitung. Vgl. auch W. Benders Ausgabe, G.E. Lessing, Briefe, die neueste Literatur betreffend. Stuttgart: Reclam 1972, in der 129 Literaturbriefe, die Lessings verfaßte, ediert sind. Vgl. auch P. Michelsen, Der Kritiker des Details. Lessing in den »Briefen die neueste Literatur betreffend«. In: Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, Bd. II (1975), S. 148 ff.
- 172 *Lachmann/Muncker Bd. IX*, S. 182.
- 173 Ebd., Bd. X, S. 213.
- 174 F. Schlegel, Kritische Schriften, S. 430.
- 175 *Lachmann/Muncker*, Bd. XI, S. 3.
- 176 Lessing - Ein unpoetischer Dichter. Hrg. v. H. Steinmetz, Frankfurt 1969, S. 74. Jüngst hat noch J. Birke (Der junge Lessing als Kritiker Gottscheds, Euphorion 62 (1968), S. 392 ff.) Lessings Kritik als zu rücksichtslos getadelt, sie verletze sozusagen den guten Ton.
- 177 *Lachmann/Muncker Bd. X*, S. 105.
- 178 Ebd., Bd. X, S. 437; ganz ähnlich nochmals in Bd. V, S. 76.
- 179 Ebd., Bd. X, S. 84.
- 180 Ebd., Bd. VII, S. 431.
- 181 Ebd., Bd. X, 213.
- 182 W. Benders Dokumentation (siehe Anm. 171), S. 344.
- 183 Literaturbriefe Nr. 48-51.
- 184 Literaturbriefe Nr. 98 und 99.
- 185 Vgl. dazu M.K. Torbruegge, On Lessing, Mendelssohn and the Ruling Powers. In: Humanität und Dialog. Lessing und Mendelssohn in neuer Sicht. Hrg. v. E. Bahr, E.P. Harris, L.G. Lyon, Detroit 1982, S. 305-318.
- 186 Nicolais Bericht über diese Vorgänge in »Neue Berlinische Monatsschrift« XVIII (Dez. 1807), S. 340-359.
- 187 So der Ansatz des Lessing-Kapitels in E. Kellers Buch (siehe Anm. 157), S. 17-88.
- 188 M. Führmann, Einführung in die antiken Dichtungstheorien. Darmstadt 1973, S. 272.
- 189 *Lachmann/Muncker Bd. IX*, S. 318.
- 190 Ebd., Bd. X, S. 127.
- 191 Vgl. Vorrede zu Lessings »Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters« (1750), *Lachmann/Muncker Bd. IV*, S. 49 ff.

- 192 Ob bereits frühere Rezensionen von Gottscheds Werken in der »Berlinischen privilegierten Zeitung« zwischen 1748 und 1750 Lessing zugeschrieben werden können, ist mehrfach bezweifelt worden. Zuletzt K. S. Guthke, *Der junge Lessing als Kritiker Gottscheds und Bodmers*. In: Ders.: *Literarisches Leben im 18. Jahrhundert in Deutschland und in der Schweiz*. Bern 1975, S. 48 ff.
- 193 *Lachmann/Muncker* Bd. IV, S. 301 f.
- 194 Ebd., Bd. I, S. 248 ff. Eine ausführliche Deutung dieses wenig beachteten Lehrgedichts findet sich in der schon erwähnten Arbeit von Guthke, in der auch der »Mittelweg« Lessings zwischen Leipzig und Zürich für die Jahre 1748 bis 1752 dargestellt wird, ja aus dieser frühen Phase schon die Prinzipien der Kritik Lessings abgeleitet werden.
- 195 Guthke, S. 39.
- 196 Brief an Gottsched vom 9. VII. 1754, bei Guthke, S. 28.
- 197 *Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste (1757 ff.)* und Briefe, die neueste Literatur betreffend (1759 ff.).
- 198 Just Riedel, *Briefe über das Publikum, 1768*, S. 168 f.
- 199 *Lachmann/Muncker* Bd. X, S. 190.
- 200 Ebd., Bd. IX, S. 210.
- 201 Ebd., Bd. X, S. 190.
- 202 Ebd., Bd. X, S. 215.
- 203 Ebd.
- 204 Zu den Zeitschriften und ihren Herausgebern J. Wilke (Anm. 57) Bd. II.
- 205 H. Möller, *Aufklärung in Preußen. Der Verleger, Publizist und Geschichtsschreiber Friedrich Nicolai*. Berlin 1974, S. 6.
- 206 Moses Mendelssohn, *Briefe über die Empfindung, 1755*.
- 207 So heißt es in der »Vorläufigen Nachricht« des ersten Bandes der »Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste« (1757), daß »die Urtheile unsers Geschmacks jederzeit durch die Gründe der Kritik« bestätigt werden müssen. (Bd. I, S. 3).
- 208 F. Nicolai, *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland*. Hrg. v. G. Ellinger, Berlin 1884, S. 41.
- 209 Ebd., S. 116.
- 210 Ebd., S. 141.
- 211 Vgl. dazu H. Möller (Anm. 205), S. 120–149.
- 212 Lessing an Eschenburg, 26. X. 1774.
- 213 Vgl. dazu K. Scherpe, *Werther und Wertherwirkung*. Bad Homburg 1969.
- 214 F. Nicolai, *Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz*. 12 Bde., Berlin/Stettin 1783–1796, Bd. 11, S. 200 ff. Und F. Nicolai, *Anhang zu Schillers Musen-Almanach für das Jahr 1797*. Berlin 1797.
- 215 Ebd., S. 11 f.
- 216 So gipfelt Fichtes Kritik in dem Vorwurf: Schiller zwingt die Einbildungskraft zu denken, was sie nicht könne. Daher entstehe die »ermüdende Anstrengung«, Schillers philosophische Prosa zu verstehen. Brief an Schiller vom 27. VI. 1795.
- 217 »Einladung zur Mitarbeit« an den Horen. In: Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, München: Hanser [2] 1960, Bd. V, S. 868.
- 218 An Cotta, 3. III. 1795.
- 219 Cottas Brief an Schiller, 2. III. 1795.
- 220 An Cotta, 3. IX. 1795.
- 221 F. Nicolai (siehe Anm. 44), S. 72.
- 222 Vgl. Nicolais »Vorbericht« im ersten Band der *ADB* (S. I). Zur Geschichte der *ADB*: G. Ost, Nicolais *Allgemeine Deutsche Bibliothek*. Berlin 1928.
- 223 264 Bände.
- 224 Interessant dürften in diesem Zusammenhang die Veränderungen innerhalb der wichtigsten Wissensgebiete zwischen 1750 und 1800 sein, wie sie sich in der *ADB* spiegeln:

- |      | Theologie | Philosophie | Schöne Literatur |
|------|-----------|-------------|------------------|
| 1750 | 28,9 v.H. | 26,7 v.H.   | 8,7 v.H.         |
| 1775 | 19,9 v.H. | 34,1 v.H.   | 14,3 v.H.        |
| 1800 | 6,0 v.H.  | 39,6 v.H.   | 27,3 v.H.        |
- nach G. Ost, S. 43.
- 225 »Männer von bekannten Talenten«, die durch ihre »Namen allein das Lob des Werkes ausmachen können.« Vorbericht, Bd. I, S. II. Nur Lessing fehlte.
- 226 So Biester, der Mitherausgeber der »Berlinischen Monatsschrift«, in einer Würdigung der ADB. Zit. nach Möller, S. 199.
- 227 Das warfen ihm in Verkennung seiner Verdienste sowohl Goethe und Schiller (Xenien, 1797) als auch Kant (Über die Buchmacherey, 1799) vor.
- 228 An Herder, 24. XII. 1768.
- 229 Hohendahl, S. 17.
- 230 Zir. nach: Gelesen und geliebt. Aus erfolgreichen Büchern 1750-1850. Hrg. v. H. Kunze, Berlin 1959, S. 27.
- 231 J. Schulte-Sasse (siehe Anm. 52), S. 99.
- 232 R. Schenda (siehe Anm. 42), S. 57 ff.
- 233 Vgl. S. 57f.
- 234 F.J. Schneider, Die deutsche Dichtung der Geniezeit. Stuttgart 1952.
- 235 Herders sämtliche Werke. Hrg. v. B. Suphan, Berlin 1877 ff., Bd. I, S. 245.
- 236 Ebd.
- 237 Das dreifache Verhältnis zur Kunst, nämlich als »Mann von Gefühl« (Liebhaber), Philosoph und Kritiker, erinnert stark an den Anfang von Lessings Laokoon-Abhandlung, die gerade erschienen war.
- 238 Herders sämtliche Werke, Bd. I, S. 246.
- 239 Ebd., S. 242.
- 240 Ebd., S. 247.
- 241 Ebd., S. 250.
- 242 Ebd., S. 255.
- 243 Ebd., Bd. V, S. 219.
- 244 Ebd.
- 245 Ebd., S. 210.
- 246 Ebd., S. 645.
- 247 Ebd., S. 646.
- 248 Ebd.
- 249 Zu den Mitarbeitern gehörten, neben den Herausgebern J.H. Merck und J.G. Schlosser, auch Goethe und Herder. Auch wenn die Zuweisung der anonymen Rezensionen große Schwierigkeiten bereitet, so dürften diese Schriftsteller doch den größten Teil der Rezensionen geschrieben haben. Dazu H. Bräuning-Octavio, Herausgeber und Mitarbeiter der Frankfurter Gelehrten Anzeigen 1772. Tübingen 1966.
- 250 Hamburger Ausgabe, Bd. X, S. 430.
- 251 Frankfurter Gelehrte Anzeigen vom Jahr 1772. Hrg. v. W. Scherer, Heilbronn 1883, S. 664.
- 252 Ebd., S. 665.
- 253 Ebd., S. 666f.
- 254 Ebd., S. 446f.
- 255 Ebd., S. 670.
- 256 Ebd., S. 379f.
- 257 Am 2. X. 1772, zit. nach Scherers Vorwort, S. XXV f.
- 258 Ebd., S. 596.
- 259 Ebd.
- 260 H. Mayer, a. a. O., Bd. I, S. 28.
- 261 Grimms Deutsches Wörterbuch, Bd. XII, 2, Sp. 499f.
- 262 Sein Begriff des Volkslieds gilt für alle Zeiten und erstreckt sich auf alle Gattungen bis zur idealen Form der Ballade.

- 263 Hamburger Ausgabe, Bd. IX, S. 408f.
- 264 An Boie, 18. Juni 1773.
- 265 Bürgers Werke. Hrsg. v. Lore *Kaim* u. Siegfried *Streller*, Weimar 1956, S. 328.
- 266 Ebd., S. 341.
- 267 Ebd., S. 338.
- 268 Ebd., S. 321.
- 269 Die erste Auflage war schon 1778 erschienen, die zweite 1789. Schillers Rezension wurde am 15. und 17. Januar 1791 in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* veröffentlicht.
- 270 So im Kommentar der Hanser-Ausgabe, Bd. V, S. 1223, der für viele ähnlich simplifizierende Interpretationen stehe.
- 271 Friedrich *Schiller*, Sämtliche Werke. A. a. O., Bd. V, S. 980, Z. 29 ff.
- 272 H. *Mayer*, a. a. O., Bd. I, S. 32.
- 273 Zur Interpretation der Bürger-Rezension siehe: W. *Müller-Seidel*, Schillers Kontroverse mit Bürger und ihr geschichtlicher Sinn. In: Formenwandel. Festschrift für Paul Böckmann, Hamburg 1964, S. 294-318. Verfasser, Volkstümlichkeit ohne Volk? Kritische Überlegungen zu einem Kulturkonzept Schillers. In: Popularität und Trivialität. Hrsg. v. R. *Grimm* u. J. *Hermand*, Frankfurt 1974, S. 51-75.
- 274 Hanser-Ausgabe. Bd. V, S. 970f. Im folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.
- 275 Vgl. Verfasser, Ästhetische Reflexion als Utopie des Ästhetischen. In: Utopie-Forschung. Hrsg. v. Wilhelm *Vobkamp*, Stuttgart 1983, Bd. III, S. 148-171.
- 276 Vgl. Gert *Ueding*, Schillers Rhetorik. Tübingen 1971, S. 16ff.
- 277 Elizabeth *Wilkinson*, Über den Begriff der künstlerischen Distanz. In: Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung, Bd. III, S. 69ff.
- 278 Von Oscar Wilde gibt es einen Aperçu, der genau das hier Gemeinte trifft: »All bad poetry springs from genuine feeling.«
- 279 Schiller an Körner, 3. März 1791; *Jonas* Bd. III, S. 135ff.
- 280 Hamburger Ausgabe, Bd. XII, S. 30. Im folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.
- 281 Schiller an Körner, 28. Februar 1793, *Jonas* Bd. III, S. 295.
- 282 Italienische Reise, 2. Romaufenthalt, 6. September 1787.
- 283 Über die Gegenstände der bildenden Kunst. WA. Bd. 45, S. 94.
- 284 HA. Bd. XII, S. 471. Zu Goethes Symbolbegriff siehe W. *Emrich*, Das Problem der Symbolinterpretation im Hinblick auf Goethes »Wanderjahre«. In: DVjs. 26 (1952), S. 331ff.
- 285 So Schillers Fragestellung in der Matthisson-Rezension. Vgl. dazu Verfasser: Zu Schillers Symbolbegriff. In: Monatshefte 70 (1978), S. 392ff.
- 286 HA. Bd. XII, S. 471.
- 287 Vgl. dazu Christa *Bürger*, Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst. Literatursoziologische Untersuchungen zum klassischen Goethe. Frankfurt 1977.
- 288 Hans *Mayer*, a. a. O., Bd. I, S. 32.
- 289 Ferner müßte man noch die eigentümlichen literarischen Verhältnisse im höfischen Weimar beachten. Dazu Christa *Bürger* (Anm. 287).
- 290 Eine interessante Rettung des Autors, der sonst nur einer Fußnote zu Goethes Aufsatz gewürdigt wird, unternimmt Christa *Bürger* in ihrem Aufsatz »Literarischer Markt und Öffentlichkeit am Ausgang des 18. Jahrhunderts, in: Aufklärung und literarische Öffentlichkeit, a. a. O., S. 179-182. Allerdings stützt sich Bürgers Interpretation auf die Fortsetzung von Jenischs Aufsatz im Juli-Heft der Berliner Zeitschrift.
- 291 HA Bd. XII, S. 240. Zum Selbstverständnis der Weimarer Klassik Max *Bäumer*, Der Begriff »klassisch« bei Goethe und Schiller. In: Die Klassiklegende. Hrg. v. R. *Grimm* u. J. *Hermand*, Frankfurt 1971, S. 17-49.
- 292 Erschöpfend ist dieses Thema behandelt bei D. *Borchmeyer*: Höfische Gesellschaft und französische Revolution bei Goethe. Kronberg 1977.
- 293 Ironischerweise erreichte ihn die Ehrenurkunde erst, als sich seine Einstellung zur Revolution schon grundsätzlich geändert hatte.

- 294 Schiller an Körner, 21. Dezember 1792 und 8. Februar 1793, *Jonas* Bd. III, S. 233f. und 246.
- 295 *Jonas*, Bd. III, S. 332.
- 296 An Herder, 4. November 1795, *Jonas* Bd. IV, S. 313f.
- 297 Vgl. dazu Abschnitt III, S. 40-43.
- 298 Hanser-Ausgabe Bd. V, S. 593.
- 299 Ebd. S. 535.
- 300 K. *Vorländer*, Über Goethes Exemplar der »Kritik der Urteilskraft«. In: I. *Kant*, Kritik der Urteilskraft. Hrsg. v. K. *Vorländer*, Hamburg [2] 1963, S. XXV ff.
- 301 Goethe an Zelter, 29. Januar 1830.
- 302 Hanser-Ausgabe Bd. V, S. 653.
- 303 Herbert *Marcuse*, Über den affirmativen Charakter der Kultur. In: ders.: Kultur und Gesellschaft I, Frankfurt 1965.
- 304 Briefentwurf an Fichte, 3. August 1795, *Jonas* Bd. IV, S. 224f. Was übrigens so nicht ganz stimmt, denn Schiller hatte sich bis 1792 noch sehr nach dem Publikumsgeschmack gerichtet, was für einen freien Schriftsteller eine ökonomische Notwendigkeit war. In der Vorrede der »Merkwürdigen Rechtsfälle« (1792) verteidigt er das Unterhaltungsbedürfnis des lesenden Volkes und empfiehlt unterhaltende Bücher, »bis unser Publikum kultiviert genug sein wird, um das Wahre, Schöne und Gute ohne fremden Zusatz für sich selbst lieb zu gewinnen.« (HA Bd. V, S. 865).
- 305 Hanser-Ausgabe Bd. V, S. 764-768.
- 306 So etwa Cr.G. Körners ausführliche Kritik in einem Brief an Schiller (5. November 1796), die dann im 12. Stück der *Horen* veröffentlicht wurde.
- 307 *Hohendahl*, a. a. O., S. 23.
- 308 Zum engeren Mitarbeiterkreis zählten neben Schiller noch Goethe, W. v. Humboldt, der Jenaer Historiker K.L. Woltmann und bis zu seinem Ausscheiden Fichte.
- 309 Hanser-Ausgabe Bd. V., S. 868.
- 310 P. *Raabe* im Nachwort zum Neudruck der *Horen*, Darmstadt 1959, Registerband, S. 9.
- 311 Üblich war es, einen Jahrgang einer Zeitschrift zu rezensieren.
- 312 An Chr.G. Schütz, 30. September 1794, *Jonas* Bd. IV, S. 26.
- 313 An J.F. Cotta, 2. Oktober 1794, *Jonas* Bd. IV, S. 30. Cotta erklärte sich sogar bereit, der *ALZ* 100 Taler für Papier- und Druckkosten zu zahlen.
- 314 An Cotta, 2. März 1795, *Jonas* Bd. IV, S. 140.
- 315 Ganz in diesem Sinne heißt es in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, die zuerst in den *Horen* veröffentlicht wurden: »Laßt uns darin übereinkommen, daß wir gänzlich alle Unterhaltungen über das Interesse des Tages verbannen.«
- 316 Hanser-Ausgabe, Bd. V, S. 573.
- 317 erinnert sei an Nicolais Kritik, Abschnitt V, S. 62-64.
- 318 Zitiert nach O. *Fambach* Hrsg.), Schiller und sein Kreis in der Kritik der Zeit. Berlin 1957, S. 152. Dort auch weitere zeitgenössische Kritiken an den *Horen*.
- 319 Anzeige der *Propyläen*. HA, Bd. XII, S. 581.
- 320 An H. Meyer, 20. Mai 1796.
- 321 Weimarer Ausgabe, Bd. 48, S. 23.
- 322 Diderots Versuch über die Malerei. Weimarer Ausgabe Bd. 45, S. 250.
- 323 An Goethe, 5. Juli 1799, *Jonas* Bd. VI, S. 52.
- 324 An Goethe, 25. Juni 1799, *Jonas* Bd. VI, S. 49.
- 325 Dazu die Dokumentation von E. *Boas*, Schiller und Goethe im Xenienkampf. Stuttgart 1851.
- 326 Traditionellerweise wird der Xenienstreit – in Ost und West – immer noch einseitig aus der Weimarer Perspektive dargestellt, wodurch die Position der Kritiker heruntergespielt und die Bedeutung der Debatte verkannt wird. Dagegen jetzt Christa *Bürger*, Literarischer Markt und Öffentlichkeit, a. a. O., S. 188-194.
- 327 Christa *Bürger*, ebd., S. 167.
- 328 Goethe an Schiller, 15. November 1796.

- 329 Vgl. Abschnitt I, S. 5-11.
- 320 Vgl. dazu: D. *Borchmeyer*, *Tragödie und Öffentlichkeit*. Schillers Dramaturgie. München 1973.
- 331 *Hohendahl*, a. a. O., S. 20.
- 332 Hanser-Ausgabe, Bd. II, S. 815-823.
- 333 Ebd., Bd. V, S. 585. Der ganze 6. Brief der »Ästhetischen Erziehung des Menschen« ist Schillers prägnanteste Beschreibung der Abstraktheit des modernen Lebens.
- 334 *Borchmeyer*, a. a. O., S. 19.
- 335 G. *Lukács*, Schillers Theorie der modernen Literatur. In: Ders.: *Goethe und seine Zeit*. Berlin 1955, S. 88.
- 336 Zur unterdrückten und verdrängten Vergangenheit der deutschen Literaturkritik gehört die republikanisch/jakobinische Publizistik, die dezidiert auf eine politische Öffentlichkeit und auf eine öffentliche Meinung drängte. Sie wäre als politische Publizistik das Gegenstück zur apolitischen und ästhetisierenden Literaturkritik der Weimarer Klassik. Daß sie sich gegenüber der klassisch-romantischen Literaturkritik nicht behaupten konnte, hängt nicht mit ihrer Qualität zusammen, vielmehr verzögerten die politischen Verhältnisse, die Zensur und die herrschende Ästhetik ihre Rezeption. Vgl. dazu Inge *Stephan*, *Literarischer Jakobinismus in Deutschland (1789-1806)*. Stuttgart 1976.