

Komparatistische Studien Band 10

Tradition und Transformation

Komparatistische Studien

Beihefte zu „arcadia“
Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft

Herausgegeben von Horst Rüdiger

Band 10



Walter de Gruyter · Berlin · New York
1979

Tradition und Transformation

Klassizistische Tendenzen in der englischen Tragödie
von Dryden bis Thomson

von
Martin Brunkhorst



Walter de Gruyter · Berlin · New York
1979

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Brunkhorst, Martin:

Tradition und Transformation: klassizist. Tendenzen in d. engl. Tragödie von Dryden bis Thomson / von Martin Brunkhorst. — Berlin, New York: de Gruyter, 1979.

(Komparatistische Studien; Bd. 10)

ISBN 3-11-007876-7

©

Copyright 1979 by Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung—
J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung — Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp.,
Berlin 30 — Printed in Germany.

Alle Rechte des Nachdrucks, der Übersetzung, der photomechanischen Wiedergabe und der
Anfertigung von Mikrofilmen — auch auszugsweise — vorbehalten.

Satz und Druck: H. Heenemann GmbH & Co, Berlin

Bindearbeiten: Wübben & Co., Berlin

Rudolf Germer zugeeignet

„[. . .] vos exemplaria Græca
nocturna versate manu, versate diurna.“
Yet, though their models are regular, they are too little for English
tragedy, which requires to be built in a larger compass.“
Horaz, *Ars poetica*, zitiert und kommentiert von Dryden,
All for Love, „Preface“.

„Auch der Sinn eines Kunstwerks wird erst im Prozeß seiner fort-
schreitenden Rezeption erarbeitet; er ist keine mystische Ganzheit,
die sich bei ihrer ersten Manifestation vollständig offenbart hätte.
Vergangene Kunst interessiert uns gleichermaßen nicht nur darum,
weil sie war, sondern weil sie *in gewissem Sinn noch ist* und zu neuer
Aneignung auffordert.“

H. R. Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*,
Frankfurt/M ²1970, S. 227.

VORBEMERKUNG

In seiner Hinwendung zu den Vorbildern der griechischen und römischen Antike ist der englische Klassizismus des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts rückwärtsgewandt. In ihrer Leitfunktion dienen die antiken Vorbilder jedoch Reformbestrebungen und damit zukunftsorientierten Absichten. Auf dem Theater kommt eine rigorose Wiedereinführung antiker Dramenformen nicht in Frage. Der Dramatiker muß Rücksicht nehmen auf ein durch bestehende Konventionen konditioniertes Publikum, will er nicht auf mögliche Erfolgsaussichten von vornherein verzichten. Ist der Abstand zwischen tatsächlicher und immer schon erwarteter Innovation zu groß, entsteht Unverständnis. Klassizismus heißt daher in jedem Fall auch Kompromiß und Synthese. Die englischen Theatererfolge der Vergangenheit — etwa Shakespeare, Beaumont und Fletcher — und die antiken Muster — etwa Sophokles, Euripides oder Seneca — werden als oppositionelle Möglichkeiten begriffen, die letztlich jedoch nur in ihrer Vermittlung zur Basis einer Neukonzeption der englischen Tragödie werden können. Nationale oder klassische Traditionen bedürfen in jedem Fall der Transformation, um den Intentionen der Dramatiker und dem Erwartungshorizont des Publikums entgegenzukommen. Eine in dieser Hinsicht vergleichbare Situation der französischen Dramatik wird dabei als Ansporn und Bestätigung empfunden.

So entstehen stoffgeschichtliche Rezeptionsketten wie Plutarch — Garnier — Shakespeare — Dryden etwa für den Kleopatra-Stoff oder andererseits Sophokles — Corneille — Dryden/Lee etwa für den Oidipus-Stoff. Als klassizistisch sind beide Dryden-Werke anzusehen, sowohl *All for Love* (1677) wie auch *Oedipus* (1678). Doch die das Shakespeare-Drama einschließende Vorlagengruppe wird benutzt für ein konsequenter den ‚Regeln‘ angepaßtes Werk, als es bei der direkt auf antike Dramenmodelle zurückgreifenden Oidipus-Tragödie der Fall ist. Das mag Zufall sein. Es kann aber auch jeweils bewußte Gegenreaktion sein sowohl gegen eine zu freie, d. h. ‚regellose‘ Gestaltung bei Shakespeare wie auch gegen eine zu strenge oder ‚karge‘ Gestaltung der attischen oder auch der französischen Tragödie. Dieses Reagieren in beide Richtungen, wie es sich bei Dryden beobachten läßt, ist als symptomatisch für die klassizistische Tragödie in England anzusehen und wird auch schon im zeitgenössischen poetologischen Schrifttum diskutiert — von Drydens Reaktion auf Rymer über Dennis’ *Cato*-Kritik bis zum *Merope*-Streit.

Die vorliegende Arbeit wurde 1977 von der Philosophischen Fakultät der Albertus-Magnus-Universität Köln als Habilitationsschrift angenommen.

Für stete ermutigende Hilfe und konstruktive Kritik bei der Abfassung danke ich Herrn Professor Rudolf Germer. Wichtige Anregungen und Hinweise verdanke ich Frau Professor Natascha Würzbach und Herrn Professor Helmut Bonheim sowie Herrn Professor Arthur H. Scouten. Herrn Professor Horst Rüdiger bin ich zu Dank verpflichtet, daß er zum zweiten Mal eine Arbeit von mir in seine Reihe „Komparatistische Studien“ aufnimmt. Wieder hat Frau Elke R. Eickhoff im de Gruyter-Verlag die Drucklegung vorbildlich betreut. Materielle Voraussetzungen für den Abschluß und die Veröffentlichung dieser Arbeit schuf die Deutsche Forschungsgemeinschaft durch ein zweijähriges Habilitanden- und Reisestipendium sowie einen Druckkostenzuschuß.

Hinweis: Die nach Abschluß des Manuskripts im Herbst 1976 erschienene Forschungsliteratur ist nur noch in Einzelfällen berücksichtigt worden. Bei der ersten Nennung eines Werkes findet sich in den Fußnoten die vollständige bibliographische Angabe, bei allen folgenden Nennungen dieses Werkes nur noch der Verfassersname und, wo es die Eindeutigkeit erfordert, zusätzlich ein Kurztitel. Ein Verzeichnis der benutzten Zeitschriftenabkürzungen steht am Anfang des Literaturverzeichnisses.

Köln, Pfingsten 1979

INHALTSVERZEICHNIS

Vorbemerkung	VII
EINLEITUNG	1
0.1 Überlegungen zum Klassizismusbegriff	4
0.1.1 Deutsche und englische Terminologie	4
0.1.2 Zur Begriffsgeschichte	9
0.1.3 Der französische Einfluß	15
0.2 Das klassizistische Selbstverständnis	22
0.2.1 Fluktuationen der Epochenbegrenzung	22
0.2.2 Der Funktionswandel des Augustus-Vergleichs	25
0.2.3 Dichtung und Politik	30
Teil 1: SPÄTBAROCKER KLASSIZISMUS (1676—1680)	37
1.1 Das Bemühen um eine pragmatische Poetik	40
1.1.1 Rymers rigoroser Rationalismus	40
1.1.2 Der Angriff auf Beaumont und Fletcher	44
1.1.3 Drydens Auseinandersetzung mit Rymer	47
1.1.4 Drydens Kompromißbereitschaft	51
1.2 Der Beginn der englischen Racine-Adaption: „Titus and Berenice“	55
1.2.1 Racines Simplizität	56
1.2.2 Der Liebesverzicht des Antiochus	61
1.2.3 Otways Steigerungen	64
1.3 Das neue Tragödienideal: „All for Love“	69
1.3.1 Die ägyptische Kulisse	69
1.3.2 Traurigkeit und tragische Notwendigkeit	75
1.3.3 Poetische Gerechtigkeit und Moral	78
1.3.4 Der menschliche Held	82
1.3.5 Drydens Zurückhaltung	88
1.4 Das Interesse an Shakespeare: „Caius Marius“	92
1.4.1 Otways Quellenbenutzung	92
1.4.2 Shakespeare-Verehrung und Bürgerkriegsangst	96
1.4.3 Die Handhabung von Prolog, Exposition und Szenenauswahl	99
1.4.4 Die Verzahnung der Handlungsstationen	102

1.5	Tugendrigorismus und Freiheitsidee: „Lucius Junius Brutus“ . . .	107
1.5.1	Der Selbstmord der Lucrece	107
1.5.2	Grausamkeit und Tragik	110
1.5.3	Der Republikanismus des Brutus	116
1.6	Zusammenfassung	123
Teil 2: UMWANDLUNG UND ANPASSUNG (1680—1749)		125
2.1	Die Flexibilität der Regeln	127
2.1.1	Die Konstanz des Ansatzes	128
2.1.2	Exklusivität und Sendungsbewußtsein	131
2.1.3	Das nationale Unabhängigkeitsstreben	135
2.1.4	Die Hochschätzung Otways	138
2.2	Das Ende der Seneca-Verehrung	143
2.2.1	Das ästhetische Problem der <i>cena Thyestea</i>	144
2.2.2	Crownes polarisierende Figurenzeichnung	147
2.2.3	Die Handlungsmultiplizierung	151
2.2.4	Seneca versus Euripides	155
2.2.5	Gildons Publikumsgewandtheit	158
2.2.6	Die Verbindung von Euripides und Quinault	161
2.3	Das Bemühen um Euripides	164
2.3.1	Dennis' <i>Hippolytus</i> -Plan	165
2.3.2	Rationalität und Wunderglaube in <i>Iphigenia</i>	168
2.3.3	<i>Phaedra</i> als Gelehrtendrama	173
2.3.4	Euripides via Racine	176
2.3.5	Die unterdrückte Geistererscheinung in <i>Hecuba</i>	179
2.3.6	Seneca-Spuren	183
2.4	Adaptionsmöglichkeiten französischer Tragödien	186
2.4.1	Die Glorifizierung Roms in <i>Regulus</i>	186
2.4.2	Crownes vernünftiger Held	189
2.4.3	Philips' Version der <i>Andromaque</i>	193
2.4.4	Der neue Dramenschluß in <i>The Distrest Mother</i>	196
2.4.5	Der <i>Merope</i> -Streit	199
2.4.6	<i>Hills softer passions</i>	204
2.4.7	Romantische Elemente	207
2.5	Zusammenfassung	211
Teil 3: DIE KONSOLIDIERUNG (1698—1749)		213
3.1	Dennis' Stellung als Kritiker	215
3.1.1	Die negativen Konnotationen der Literaturkritik	215
3.1.2	Das Ethos des Kritikers	219
3.1.3	Die Frage des Chores im modernen Drama	222
3.1.4	Die Collier-Kontroverse	226

3.2 Die Römertragödie um 1700	230
3.2.1 Das Problem des negativen Helden: Crownes <i>Caligula</i>	230
3.2.2 Schwierigkeiten der Handlungsdisposition	232
3.2.3 Southernes Abwendung von der Tragikomödie	235
3.2.4 <i>The Fate of Capua</i>	238
3.2.5 Dennis' Patriotismus	243
3.2.6 Handlungsgliederung und Sprachstil in <i>Appius and Virginia</i>	246
3.3 Der Erfolg des <i>Cato</i>	251
3.3.1 Addisons politische Erfolgsprogrammierung	252
3.3.2 Die Ökonomie der Disposition	255
3.3.3 Der starre Held	258
3.3.4 Catos Stoizismus	262
3.3.5 Christliche und ‚romantische‘ Elemente	265
3.3.6 Die klassizistische Kritik	268
3.4 Thomsons antike Stoffe	274
3.4.1 Stoffwahl und Bearbeitungsansatz	275
3.4.2 Phoenissas Plan und Massinissas Leidenschaft	278
3.4.3 Naturbeschreibung und Dramenkulisse	283
3.4.4 <i>Nature</i> und <i>Fate</i> im römischen Kontext	286
3.5 Zusammenfassung	290
Literaturverzeichnis	293
Zeitschriftenabkürzungen	293
1. Dramentexte	293
2. Poetologische und andere Texte	296
3. Forschungsliteratur	299
Register	309

EINLEITUNG

Die Entwicklung der klassizistischen Tragödie in England am Ende des 17. und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird in der Literaturgeschichtsschreibung in den meisten Fällen negativ als Absinken und Sterben einer Gattung verstanden. Bonamy Dobrée bemerkt kategorisch zur angeblichen Uniformität der Werke Rowes, Youngs und Thomsons: „The thing was dead“¹. Eugene Hnatko führt dieses im Verlauf des 18. Jahrhunderts zusehends offener werdende Versagen der Tragödie vor allem auf ihren „extreme but simplified didacticism“ zurück, der dem Prinzip und der Natur der Tragödie widerspreche².

Obwohl die hier sichtbar werdenden Hauptvorwürfe, die Tendenz zur sterilen Uniformität und die übertriebene Didaktik, nicht ohne Berechtigung sind, leidet doch das literarhistorische Bild gerade der klassizistischen Tragödie besonders stark unter der Simplifizierung und der daraus resultierenden Schwarz-weiß-Malerei raffinierter Überblicke. Unter dem ungünstigen Vergleich mit der historisch früheren Shakespeare-Epoche oder der historisch anschließenden Romantik läuft der Klassizismus — und besonders seine Tragödienproduktion — stets Gefahr, aus Gründen historiographischer Profilierung zu stark abgewertet zu werden. Eine nähere Betrachtung sowie das Bemühen um ein Verständnis seiner historischen Bedingtheit lassen ihn in seinem eigenen Recht sehr viel bedeutsamer erscheinen und sollten ihm schon wegen seiner langen epochalen Ausdehnung auch in der Dramengeschichte eine prominentere wie angesehenere Position sichern. Obwohl auch Endstadien einer Entwicklung und Verfallserscheinungen einer Gattung als literaturgeschichtliche Phänomene das Interesse der Forschung verdienen, entbehrt die Abwertung des Klassizismus nicht der wissenschaftsgeschichtlich bedingten und permanent tradierten Vorurteile.

In der Kontrastierung mit anderen, höher bewerteten, d. h. den ästhetischen Normen eines späteren Betrachters adäquateren Dramenepochen ist die Gültigkeit des klassizistischen Tragödienkonzepts durch den Hinweis

¹ Bonamy Dobrée, *English Literature in the Early Eighteenth Century 1700—1740*, Oxford 1959, S. 224. Vgl. aber auch den folgenden Satz: „However, it made quite an attractive corpse when laid out, with all the floral wreaths given it from Rowe onwards.“

² Eugene Hnatko, „The Failure of Eighteenth-Century Tragedy“, *Studies in English Literature 1500—1900*, 11, 1971, S. 459—468; S. 463. Vgl. S. 468: „Eighteenth-century tragedy failed, then, not because mechanical rules for its writing ‚choked‘ it, but because of all types of literature it seemed so admirably suited to what the age saw as the purpose of all writing — moral instruction — and the fulfilling of that purpose was inimical to the very nature of tragedy.“

auf seine mangelhafte Verwirklichung in England zu pauschal bestritten worden. Dabei sollte das Selbstverständnis der Epoche, das die fehlende literarische Qualität der zeitgenössischen Tragödiendichtung selbstkritisch hervorhebt, nicht überbewertet werden; denn dieses Verfahren wird von Rymer über Dennis und Gildon bis Johnson als Mittel benutzt, um die klassizistischen Ideale zur Erneuerung der englischen Tragödie um so nachdrücklicher zu verfechten. Diese Defiziterklärung findet sich als apologetischer Topos genauso in Frankreich schon bei Aubignac³ wie in Deutschland noch bei Gottsched⁴. Doch läßt sich diese Klage in Frankreich als Beginn eines neuen Abschnitts der klassizistischen Tragödie, der in Racine seinen Höhepunkt und seine Erfüllung findet, verstehen. Auch für Deutschland ist eine ähnliche Deutung zu konstruieren, die von Gottsched über Lessing zur klassizistischen Dramatik Goethes und Schillers reicht. Allein in England scheint Erfüllung, Gipfel oder Blütezeit — welches evolutionistische oder organistische Modell man auch immer diesem historischen Prozeß unterlegt — nur in einem sehr begrenzten Maße stattgefunden zu haben. Im Gegensatz zur diachron-epochalen Kontrastierung innerhalb der englischen Nationalliteratur führt der letztgenannte komparatistische Ansatz dennoch in seinem synchronen und supranationalen Aspekt zur Überwindung einer Position, die das klassizistische Tragödienkonzept für die englische Literaturgeschichte in seiner Verbindlichkeit bestreitet.

Das in diesem Kontext verstandene Phänomen der Herausbildung der klassizistischen Tragödie in England im Übergang vom 17. ins 18. Jahrhundert soll in den anschließenden Ausführungen thematisiert werden. Da durch die Komplexität der literarhistorischen Situation und die Vielfalt der im Einzelwerk zur Geltung gelangenden motiv-, stoff-, struktur- und ideengeschichtlichen Elemente immer nur ein begrenzter Abschnitt ins Gesichtsfeld gerückt werden kann, versteht sich diese Arbeit als Skizze zu einer Problemgeschichte, die der weiteren Vervollständigung und Korrektur offensteht⁵.

³ [François Hédelin,] l'Abbé d'Aubignac, *La Pratique du Theatre*, Paris 1657, Amsterdam ²1715, 2 Bde., Bd. 1, S. 347—357: „Projet Pour le Rétablissement du Theatre François“. Vgl. auch S. 12: „Il faut pourtant confesser que le theatre étoit tombé d'un si haut point de gloire, dans un si profond mépris, qu'il étoit bien difficile de le rétablir entierement, & que dans sa chute il a reçu de si grandes plaies, qu'elles ne pouvoient être gueries qu'avec beaucoup de tems & de peines.“

⁴ Johann Christoph Gottsched, *Die Deutsche Schaubühne*, 6 Bde., Leipzig 1741—1745, Bd. 2, 1741, S. 7: „Allein es ist den Liebhabern und Kennern guter Schauspiele schon aus andern Nachrichten, Regeln, Beurteilungen und critischen Anmerkungen bekannt: daß alle diese unsre Schauspiele [d. i. von Opitz, Gryphius, Lohenstein usw.] eben nicht für solche unverbesserliche Meisterstücke zu halten sind, daß man nichts besseres zu wünschen Ursache hätte.“

⁵ Vgl. Karl R. Popper, *Objective Knowledge, An Evolutionary Approach*, Oxford 1972, S. 195: „There can be no explanation which is not in need of a further explanation.“ Poppers wissenschaftstheoretischer Ansatz, der sich wesentlich auf die Naturwissenschaften bezieht, ist in dieser Hinsicht auch für die Literaturwissenschaft anwendbar: vgl. Jürgen Landwehr, *Text und Fiktion*, München 1975, S. 13—27; Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M. ²1970, S. 201 f.

Das Selektionsprinzip für die behandelten Gesichtspunkte geht von einer vorläufigen und absichtlich weitgefaßten Minimaldefinition des Klassizismus aus, wobei dieser wesentlich als Rückwendung zur griechisch-römischen Antike und deren aktualisierender Adaption für das zeitgenössische englische Theater verstanden wird. Die konkrete Füllung und Strukturierung dieses Klassizismusbegriffs ergibt sich dann — nach einleitenden Vorüberlegungen — aus der Summe der Einzelanalysen im Verlauf der Untersuchung. Durch die Betonung von Gemeinsamkeiten und Differenzen in ihrer exemplarischen Bedeutung sollen die Entwicklungsstufen des Klassizismus und deren konsequente Abfolge im Geflecht andersgearteter, unterstützender oder gegenläufiger Elemente herausgestellt werden; denn nur im Kontext läßt sich die Bedeutung der klassizistischen Tendenzen darstellen und abschätzen.

Dabei ist zu beachten, daß der Klassizismus, indem er von der durchgängigen Gültigkeit antiker Musterhaftigkeit ausgeht, seiner eigenen Überzeugung nach im wesentlichen unhistorisch denkt. Historische Entwicklungen lassen sich nur in den jeweiligen Annäherungsgraden an die zur Idee erhobene Gültigkeit antiker Vorbilder erkennen. Doch wird hier von der Überzeugung ausgegangen, daß gerade die als Akzidenz verstandenen Phänomene als historische Konkretisationen und zugleich Modifikationen der Vorstellung überzeitlicher Gültigkeit diese einer entwicklungsgeschichtlichen Darstellung zugänglich machen. Der weitgehend realisierte Klassizismus der im Einzelnen analysierten Tragödie ist daher nur ein Ziel der Untersuchung. Der für bedeutender gehaltene Darstellungsgegenstand ist die Geschichte des Bemühens um die Verwirklichung — mit durchaus unterschiedlichen Ergebnissen und Erfolgen — eines idealen Tragödienkonzepts, das schon *per definitionem* nie völlig zu verwirklichen ist.

Ein solcher Prozeß der steten Bemühungen der Dramatiker, der sich auch als Dilemma zwischen dem unbezweifelten Gültigkeitsanspruch einer klassizistischen Theorie und ihrer jeweils nur approximativen und daher defizitären Realisation begreifen läßt, wird in seiner Darstellung durch ein metaliterarisches Phänomen der Literaturgeschichtsschreibung, ihrer Methoden und Entwicklung erschwert. Es besteht darin, daß die Abwertung des Klassizismus in der Romantik, soweit sie sich als Gegenbewegung zur vorangehenden Epoche versteht, zusammenfällt mit dem Aufschwung der Literaturbetrachtung und sich so die Klassizismusanimosität als vorbelastendes Erbe der Literaturwissenschaft in vielen Fällen bis zur Gegenwart tradiert.

0.1 Überlegungen zum Klassizismusbegriff

Da diese Arbeit selber in deutscher Sprache abgefaßt ist, gerät sie mit ihrer Terminologie — gewollt oder ungewollt — in den Kontext eines vor allem von der deutschsprachigen Germanistik ausgebildeten literaturwissenschaftlichen Begriffsfeldes. Weil aber auch die englische Literaturgeschichte des frühen 19. Jahrhunderts oft durch deutsche Untersuchungen angeregt oder herausgefordert wurde und einige der damals entstandenen Konnotationen bis heute subsistieren bzw. die heutige Situation am besten historisch verstehbar ist, erscheint es legitim, in die Vorüberlegungen der Einleitung auch die Reflexion auf die deutsche Problematik und Geschichte des Klassizismusbegriffs einzubeziehen.

0.1.1 Deutsche und englische Terminologie

Klassik, Klassizismus, Klassizität: Der historische Befund ergibt eine der hier aufgestellten Reihenfolge entgegengesetzte Abfolge des ersten Auftretens dieser drei Begriffe. *Classicität* ist die Nominalbildung des 18. Jahrhunderts zum Adjektiv *classisch* und wird von Schiller zur Bezeichnung dessen, was er in Anlehnung an die Vorbildlichkeit griechischer Meisterwerke für seine eigene Dichtung erstrebt, benutzt: die überzeitliche Gültigkeit, den „dauernden Gehalt“ des Kunstwerks⁶. In diesem Sinne schreibt er an Körner: „Du wirst finden, daß mir ein vertrauter Umgang mit den Alten äußerst wohlthun, — vielleicht *Classicität* geben wird⁷.“ Dieses Streben, durch die Hinwendung zum antiken Muster Klassizität der eigenen Werke zu erlangen, wurde von den folgenden Generationen als Merkmal einer literarischen Richtung erkannt, so daß das Wort Klassizität zur Epochenbezeichnung erhoben werden konnte. René Wellek weist in seinem Aufsatz zum *classicism*-Begriff auf Belege vor allem am Ende des 19. Jahrhunderts hin⁸.

Zu dieser Zeit behält das Wort neben seiner literaturgeschichtlichen Klassifizierungsfunktion aber auch noch die umgangssprachliche Bedeutung von Gelehrsamkeit in griechisch-römischer Kunst, Literatur und Ge-

⁶ *Schillers Briefe, Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. v. F. Jonas, 7 Bde., Stuttgart [1892–1896], Bd. 1, S. 320, An Schröder vom 18. Dez. 1786. Max L. Baeumer, „Der Begriff ‚klassisch‘ bei Goethe und Schiller“, *Die Klassik-Legende, Second Wisconsin Workshop*, hrsg. v. R. Grimm und J. Hermand, Frankfurt/M. 1971, S. 17–49, gibt S. 21 die Nominalbildung *Clafizität* schon für Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig 1771–1774, an, was jedoch ein Versehen zu sein scheint.

⁷ *Schillers Briefe*, Bd. 2, S. 106, An Körner vom 20. Aug. 1788; vgl. auch Bd. 2, S. 252, An Körner vom 10. März 1789.

⁸ René Wellek, „The Term and Concept of ‚Classicism‘ in Literary History“, *Aspects of the Eighteenth Century*, hrsg. von E. R. Wassermann, Baltimore 1965, S. 105–128; repr. in: Wellek, *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven—London 1970, S. 55–89; S. 85.

schichte bei. So bemüht sich etwa Theodor Fontanes Romanfigur Willibald Schmidt als Gymnasialprofessor „aller Klassizität unbeschadet“ auch um „modern literarisches Ansehen“⁹. Doch das Substantiv wird in den Lexika als „garstig genug“¹⁰ und als „geschraubte Neubildung“¹¹ bezeichnet. *Trübners Deutsches Wörterbuch* stellt noch 1943 mit Befriedigung fest, daß es „zum Glück für unsere Sprache außer Gebrauch“ komme¹². Wenn Brecht sich 1953 dennoch für die Überwindung einer „Einschüchterung durch die Klassizität“ engagiert¹³, so hat dieser Begriff — nicht nur durch seine jetzt negative Konnotation — eine deutliche Bedeutungsverschiebung erfahren. Brechts Aufruf zum Abbau „einer Tradition der [Klassiker-] Aufführung, die gedankenlos zum kulturellen Erbe gezählt wird, obwohl sie das Werk, das eigentliche Erbe, nur schädigt“¹⁴, dokumentiert eine semantische Neubesetzung des Wortes. Klassizität wird jetzt vor allem als Kennzeichen einer sterilen und erstarrten Aufführungskonvention verstanden und als Verleitung zur falschen Traditionspflege, die die freie Bearbeitung und Aktualisierung großer Dramatik verhindert.

Für die ursprüngliche Bedeutung des Wortes Klassizität bietet sich schon im frühen 19. Jahrhundert *Klassizismus* als konkurrierender Terminus an. Dem alten Goethe war das Wort als solches zwar noch nicht 1820 — wie Wellek meint¹⁵ — wohl aber einige Jahre später als Gegensatz zu *Romantizismus* geläufig¹⁶. Klassizismus als Epochenbezeichnung für eine klassische Periode deutscher Dichtung und Geistesgeschichte von Lessing bis Hegel oder im engeren Sinne auch nur für Goethe und Schiller wird ab Ende des 19. Jahrhunderts allmählich vom Terminus *Klassik* abgelöst. Zuerst wird dieses Wort von Friedrich Schlegel in unveröffentlichten Notizen verwendet. Auf seine Einführung in den literaturwissenschaftlichen Begriffsapparat durch Heinrich Laube (1839), Joseph Hillebrand (1852) und Wilhelm Buchner (1852) weist Eva D. Becker hin¹⁷.

⁹ Theodor Fontane, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. W. Keitel, 12 Bde., München 1962–1973, Bd. 4, 1963, S. 359.

¹⁰ Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 5, bearbeitet v. R. Hildebrand, Leipzig 1873, Sp. 1007.

¹¹ *Trübners Deutsches Wörterbuch*, hrsg. v. A. Goetze, 8 Bde., Berlin–Leipzig 1936–1957, Bd. 4, Berlin 1943, S. 163.

¹² Ebd., S. 163.

¹³ Bertolt Brecht, *Stücke*, Bd. 11, Frankfurt/M. 1964, S. 5–8.

¹⁴ Ebd., S. 5.

¹⁵ Vgl. Wellek, S. 69 und S. 86: Da Wellek das wörtliche Auftreten der Begriffe sehr genau nimmt, kann der von ihm für 1820 als erster Beleg angegebene *Kritizismus*, den Goethe durchaus in ähnlicher Bedeutung wie *Klassizismus* gebraucht, nicht gelten.

¹⁶ Vgl. „Maximen und Reflexionen“, *Kunst und Altertum* 5, 1826, S. 14 ff.; repr. in: Johann Wolfgang v. Goethe, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hrsg. v. E. Beutler, 24 u. 3 Bde., Zürich–Stuttgart 1948–1971; Bd. 9, ²1962, S. 536, Nr. 346.

¹⁷ Eva D. Becker, „Klassiker‘ in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung zwischen 1780 und 1860“, *Zur Literatur der Restaurations epoche 1815–1848*, hrsg. v. J. Hermand und M. Windfuhr, Stuttgart 1970, S. 349–370. Zur heutigen Bedeutungsbreite des Wortes *Klassiker* vgl. Wolfgang Brandt, *Das Wort „Klassiker“, Eine lexikologische und lexikographische Untersuchung*, Wiesbaden 1976.

Seit der Jahrhundertmitte wird der Klassizismusbegriff — vor allem von Hermann Hettner¹⁸ — auf die französische Literatur im Zeitalter Louis' XIV. und auf eine in ganz Europa epigonal an die französische Blütezeit anknüpfende literarische Entwicklung eingeeengt. Diese Bedeutungsverschiebungen und Differenzierungen werden für die Periodisierungsschemata der Literaturgeschichtsschreibung in konsequenter Form jedoch erst in den zwanziger und dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts durchgeführt. Obwohl bedeutende Forscher wie Oskar Walzel oder Paul Merker *Klassizismus* als Denomination der Goethe-Schiller-Zeit noch hartnäckig weitergebraucht haben, setzt sich die semantische Verschiebung auf eine zeitlich frühere Literaturepoche und die von Friedrich Gundolf, Fritz Strich u. a. propagierte Kontrastierung mit dem jüngeren Klassikbegriff schließlich durch.

Klassizismus bezeichnet in der heutigen Germanistik die Gottsched-Zeit, Klassik dagegen die Goethe-Zeit. Das an der Literaturgeschichte aufgezeigte qualitative Gefälle zwischen den beiden Epochen haftet damit auch den Begriffen an. Gero von Wilpert definiert daher Klassizismus — obwohl noch in einer weitergefaßten Bedeutung — als pejorativ gegenüber der Klassik: Klassizismus ist „jeder antikisierende Kunststil [. . .], der durch Überwiegen der rezeptiven Einstellung über die produktive von der Klassik selbst geschieden wird“¹⁹. Hier schreibt sich der Gegensatz eines am ‚ausländischen‘ Vorbild ausgerichteten Klassizismus einerseits und einer am Originalitätsbegriff des Sturm und Drang und der Romantik andererseits gewonnenen Klassikvorstellung bis in die Gegenwart fort.

Obwohl sich in der englischen Terminologie die forcierte Opposition zwischen Klassik und Klassizismus nicht finden läßt, kann man doch eine ähnliche terminologische Vielfalt in den Frühstadien der Begriffsgeschichte beobachten. „An affectation of Classicity“ sagt die *Monthly Review* von 1819 der Literatur des vorangehenden Jahrhunderts nach²⁰. Die Neologismen *classicality* und *classicalism* erscheinen ohne offensichtliche Bedeutungs-differenz nebeneinander²¹. Eine negative Konnotation ist bei beiden Begriffen nicht zu übersehen. John Ruskin spricht — allerdings auf dem Gebiet der Malerei — vom „hybrid classicalism“ Richard Wilsons, aber genauso von „vile classicality of Canova“ im selben Werk von 1846²². James W. Johnson schließt aus seiner bis 1856 reichenden terminologischen Beleg-sammlung: „Unhappily, ‚classicality‘ became a term of approbrious laughter toward those who professed admiration for the writers of the ancient past“²³. Doch in anscheinend entgegengesetzt verlaufender Entwicklung zum deutschen Wort *Klassizität* zeigt das englische Wort *classicality*

¹⁸ Vgl. Wellek, S. 85.

¹⁹ Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 51969, S. 392.

²⁰ *The Monthly Review, or Literary Journal* 89, 1819, S. 336.

²¹ Vgl. Wellek, S. 56 f., vgl. aber auch *OED* unter *classicalism* und *classicality*.

²² John Ruskin, *Modern Painters*, Bd. 1, *The Works of John Ruskin*, 39 Bde., hrsg. v. E. T. Cook und A. Wedderburn, London 1903—1912, Bd. 3, 1903, S. 230.

²³ James W. Johnson, *The Formation of English Neo-Classical Thought*, Princeton 1967, S. 11.

im modernen Sprachgebrauch durchaus auch positive Bedeutung — etwa als Übersetzung für Thomas Manns Begriff des *Klassischen*²⁴.

Der Terminus *classicism* wird zum ersten Mal von Carlyle in seiner Beschreibung deutscher literarischer Zustände benutzt und bezieht sich direkt auf den Streit um den im goethesischen Sprachgebrauch als *Klassizismus* und *Romantizismus* bezeichneten Gegensatz. Sehr viel jüngeren Datums sind die Präfixbildungen *pseudoclassicism* und *pseudoclassicalism*, und noch später erscheint der Begriff *neoclassicism*²⁵, der sich um 1920 durchsetzt²⁶.

Obwohl es in der englischen Literaturgeschichte der Sache nach — wie schon bemerkt wurde — keine Opposition von Klassik und Klassizismus gibt, ja diese Epochendifferenzierung als Spezifikum der deutschen Literatur oft noch nicht einmal von der außerdeutschen Germanistik nachvollzogen wird²⁷, findet in der Anglistik doch ein Streit um den Grad der Klassizität ein und derselben Epoche statt, der sich bis in die Wortwahl erstreckt. Selbst wer das Vorhandensein einer klassischen Epoche der englischen Literatur im strengen Sinne überhaupt leugnet, wie etwa T. S. Eliot oder Ernst Robert Curtius es ähnlich wie Sainte-Beuve²⁸ tun, sieht sich doch gezwungen, für die Zeit von Dryden bis Pope und Johnson zur Hilfskonstruktion einer ‚eingeschränkten‘ oder ‚begrenzten‘ Klassik zu greifen, die gegenüber einem Klassizismus abzugrenzen sehr schwerfallen dürfte: „We need not consider it as a defect of any literature, if no one author, or no one period, is completely classical; or if, as is true of English literature, the period which most nearly fills the classical definition is not the greatest²⁹.“

„Most nearly classical“ als minderer Grad der Klassik bezeichnet hier zwar nicht ausdrücklich einen Klassizismus, doch ragt zweifellos in das Bedeutungsfeld dieses Begriffs hinein. Curtius versucht, die Schwierigkeit einer Beinahe-Klassik zu beheben, indem er den Klassikbegriff aufspaltet und — obwohl er durchaus an anderer Stelle auch von Klassizismus spricht³⁰ — ihn in eine *Idealklassik* und eine *Normalklassik* unterteilt³¹. Die-

²⁴ Vgl. Georg Luck, „Scriptor Classicus“, *CL* 10, 1958, S. 150—158; S. 157, A. 16.

²⁵ Vgl. Wellek, S. 57 f.

²⁶ Vgl. zur Begriffsbildung dieser Zeit Jost Hermand, *Synthetisches Interpretieren, Zur Methodik der Literaturwissenschaft*, München 1968, ²1973, S. 206.

²⁷ Vgl. Peter Boerner, „Die deutsche Klassik im Urteil des Auslands“, *Die Klassik-Legende*, S. 79—107; bes. S. 99: „So ordnen fast alle seit den dreißiger Jahren außerhalb Deutschlands erschienenen Synopsen und Anthologien der Weltliteratur Goethe und Schiller, unter der einen oder anderen Bezeichnung, den vorromantischen Strömungen der europäischen Literatur zu.“

²⁸ Vgl. hierzu Frank Kermode, *The Classic, The T. S. Eliot Memorial Lectures 1973*, London 1975, S. 16—18.

²⁹ Thomas Stearns Eliot, *What is a Classic? An Address Delivered before the Virgil Society on the 16th of October 1944*, London ³1946, S. 9. S. 17 schreibt Eliot: „My own opinion is, that we have no classic age, and no classic poet, in English.“

³⁰ Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern—München ⁵1965, S. 76 und S. 355.

³¹ Ebd., S. 278.

ses sehr anfechtbare Verfahren³² ist absurd, wenn man sieht, daß Pope der Unterkategorie der Normalklassik zugeordnet werden soll, die angeblich „nachahmbar und lehrbar“ ist³³.

Den Zweifel Eliots an einer englischen Klassik und deren schließliche Leugnung weitet Bertrand H. Bronson ins Grundsätzliche aus, um schließlich zu einem terminologischen Vereinfachungsvorschlag zu gelangen. Er versucht die Begriffsverwirrung der englischen Terminologie aufzulösen, indem er nachweist, daß jeder *classicism* rückwärtsgewandt und traditionsbewußt sei, folglich immer schon als *neoclassicism* auftrete³⁴: „The solution of this apparent contradiction is that for practical purposes the troublesome term Neoclassicism is otiose and expendable. It pretends to a distinction without a difference, for the difference is only in degree, not in kind³⁵.“ Unter Verzicht auf ein seiner Meinung nach tautologisches *neo*-Präfix tritt Bronson für den Begriff *classicism* ein als ausreichend weite Bezeichnung für alle klassischen wie klassizistischen Epochen.

Obwohl Curtius wie auch Bronson von einem übernationalen Klassizismusbegriff ausgehen, machen doch sowohl der terminologische Komplizierungsversuch von Curtius wie der Simplifizierungsversuch Bronsons die Schwierigkeiten exakter Begriffsbildung deutlich, die sich zudem durch die Einbeziehung verschiedener Sprachen noch verstärken. Schon die Dekkungsungleichheit zwischen englischem und deutschem Wortgebrauch — *classicism* und *neoclassicism* einerseits und *Klassik* und *Klassizismus* andererseits — ist durch die oft getrennt verlaufende Begriffsgeschichte nie restfrei aufzulösen³⁶. Für die deutschsprachige Anglistik entsteht eine terminologi-

³² Horst Rüdiger, „Klassik und Kanonbildung, Zur Frage der Wertung in der Komparatistik“, *Komparatistik, Aufgaben und Methoden*, hrsg. v. H. Rüdiger, Stuttgart 1973, S. 127—144; repr. aus *Wort und Wahrheit* 14, 1959, S. 771—784, übt S. 137 berechnete Kritik an Curtius: „Die Unterscheidung böte in der Tat manchen Vorteil; aber ‚Idealklassik‘ ist eine Tautologie und ‚Normalklassik‘ eine *contradictio in adiecto*. Wenn wir überhaupt an dem Begriff festhalten wollen, können wir nur *eine* Klassik erkennen, und die ist das Optimum des Möglichen.“

³³ Curtius, S. 278. Schon in seinem Buch *Die französische Kultur, Eine Einführung*, Stuttgart—Berlin—Leipzig 1930, bietet Curtius, S. 90, ein analoges graduelles Einteilungsprinzip für die französische Literatur an: „Freilich ist diese Klassik des achtzehnten Jahrhunderts etwas ganz anderes als die des siebzehnten.“ Die Klassik des 17. Jahrhunderts in Frankreich nennt er S. 90 auch *Hochklassik*, die des 18. Jahrhunderts dagegen abwertend *Pseudoklassizismus*.

³⁴ Bertrand Harris Bronson, „When Was Neoclassicism?“, *Studies in Criticism and Aesthetics 1660—1800: Essays in Honor of Samuel Holt Monk*, hrsg. v. H. Anderson und J. S. Shea, Minnesota 1967; repr. in: Bronson, *Facets of the Enlightenment, Studies in English Literature and Its Contexts*, Beverly—Los Angeles 1968, S. 1—25; S. 5: „Classicism, wherever it achieves self-consciousness, in works of art or in underlying doctrine, is always retrospective and therefore essentially neoclassical.“

³⁵ Ebd., S. 5.

³⁶ Vgl. die Übersetzungsprobleme schon für den gegenüber den Nominalbildungen leichteren Fall des Adjektivs *classic* bei Helmut Viebrock, „Die englische Romantik“, *Die europäische Romantik*, hrsg. v. E. Behler, H. Fautek u. a., Frankfurt/M. 1972, S. 333—405;

sche Aporie, die sich nur durch die Bedeutung des Begriffs im Kontext der individuellen Darstellung umgehen läßt. Ein Aufsatz wie der René Welleks, der sich bemüht, diachrone und synchrone Bedeutungsvariable der *classicism*-Vorstellung mehrerer Literaturen in den Griff zu bekommen, bleibt nach Lösung der eigenen Schwierigkeiten ohne zusätzliche Erläuterungen unübersetzbar³⁷.

Eine andere Art des Auswegs wird gelegentlich durch die Auflösung der Klassik-Klassizismus-Kontamination für die englische Literatur von Dryden bis Pope versucht, indem gattungsmäßige Differenzierungen vorgenommen und unter einem neutralen Epochenitel dann *klassische* Prosa und *klassizistische* Dichtung abgehandelt werden³⁸. In dieser Sichtweise des historischen Nebeneinander beider Phänomene ist den Begriffen das für die englische Situation ohnehin schwer vertretbare gegenseitige Ausgrenzungsmoment bei der Epochenbildung genommen. Solche terminologischen Schwierigkeiten werden jedoch erst vor dem Hintergrund größerer literarhistorischer Zusammenhänge verständlich.

0.1.2 Zur Begriffsgeschichte

Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bemüht man sich in zunehmendem Maße, die literarische Entwicklung aus der kulturellen Gesamtsituation auszugliedern und als autonomen Prozeß zu verstehen. Die einzelnen Entwicklungsabschnitte werden zudem nicht mehr nach Staatsoberhäuptern oder Dichturfürsten benannt, sondern nach vorherrschenden kontrastierenden Stilrichtungen geschieden. Die Klassifizierung fordert zusätzlich die Substantivbildung zur verknappenden Titelgebung oder Kapitelüberschrift: „Wohl ihren Höhepunkt erlebte diese Richtung in der Weltkriegsära, der Zeit des Kubismus, Futurismus und Expressionismus, die erkenntnistheoretisch zu einer weitgehend phänomenologischen Betrachtung“.

S. 335, A. 8. Die Deckungsungleichheit der literaturwissenschaftlichen Termini im Englischen und Deutschen erörtert beispielhaft Ewald Standop, „Die Bezeichnung der poetischen Gattungen im Englischen und Deutschen“, *GRM* 37, N. F. 6, 1956, S. 382–394. Auch die seltenen zwei- oder mehrsprachigen literaturwissenschaftlichen Speziallexika geben weniger Übersetzungshilfen als Hinweise auf die Schwierigkeit der Übersetzung: vgl. Wolfgang V. Ruttkowski und R. E. Blake, *Literaturwörterbuch in Deutsch, Englisch und Französisch mit griechischen und lateinischen Ableitungen* [. . .], Bern–München 1969, S. 7, A. 2: „Es sei hier aber als Warnung wiederholt: Als *Übersetzungshilfe* kann unser dreisprachiges Glossar, wie jedes Wörterbuch ohne Begriffserläuterungen, *nur mit Hilfe eines erläuternden Lexikons* benutzt werden.“ (Kursiv nach Ruttkowski). Der Klassik (Nr. 734)—Klassizismus (Nr. 735)—Eintrag S. 46 bestätigt die Warnung.

³⁷ Vgl. die deutsche Übersetzung von M. Lohner in: René Wellek, *Grenzziehungen, Beiträge zur Literaturkritik*, Stuttgart ²1972, S. 44–63, zuerst in *Schweizer Monatshefte* 45, 1965/66, S. 154–173: „Das Wort und der Begriff ‚Klassizismus‘ in der Literaturgeschichte“. Diese Übersetzung ist stellenweise unverständlich bzw. irreführend.

³⁸ Vgl. Ewald Standop und Edgar Mertner, *Englische Literaturgeschichte*, Heidelberg 1967, ²1971, S. 330 und S. 339.

tungsweise neigte, die selbst die komplizierteren Gebilde in einen visionär oder intuitiv erschauten Begriff zusammenzudrängen suchte³⁹.“

In dieser Zeit der übersteigerten Begriffsbildung setzt sich in Deutschland die endgültige Trennung der Begriffe *Klassik* und *Klassizismus* durch, der in England und Amerika der gleichzeitig verstärkt auftretende Ansatz zur Scheidung von *classicism* und *neoclassicism* entspricht. Die solchen Periodisierungsbestrebungen zugrunde liegenden Gedanken reichen weit zurück und sind im Ansatz schon in der Oppositionsbildung *klassisch-romantisch* der Brüder Schlegel zu finden⁴⁰. In seinen 1808 in Wien gehaltenen *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, die auf ähnliche Vorlesungen in Berlin zurückgehen und auch die von seinem Bruder Friedrich entwickelten Gedanken und Vorstellungen einbeziehen, vertritt August Wilhelm Schlegel die Aufteilung der europäischen Literatur in zwei große Epochen der antiken und der modernen Dichtung von gleichberechtigter Geltung⁴¹. Sie werden charakterisiert durch zwei einander entgegengesetzte dichterische Grundhaltungen: „Das ganze Spiel lebendiger Bewegung beruht auf Einstimmung und Gegensatz. Warum sollte sich diese Erscheinung nicht auch in der Geschichte der Menschheit im Großen wiederholen? Vielleicht wäre mit diesem Gedanken der wahre Schlüssel zur alten und neuen Geschichte der Poesie und der schönen Künste gefunden“⁴².“ Die konzeptualistische Literaturbetrachtung steht hier, noch lange ehe sie sich in die national-vereinzelnde Blickrichtung verengt, vor dem Hintergrund einer universalen Geistesgeschichte. Literatur wird noch begriffen als integrierender Faktor der Menschheitsgeschichte. Unter den Dramatikern der Neuzeit verkörpern Calderón und Shakespeare das Prinzip des Romantischen am reinsten, unter denen der Antike geben die attischen Tragiker die eindrucksvollste Vorstellung vom Klassischen.

Ausgehend von der genaueren Erläuterung einer klassischen Harmonie und einer romantischen Zerrissenheit legt Schlegel die Gegensätzlichkeit der Epochen dar, aber auch die Opposition zweier geistig-stilistischer, künstlerisch-weltanschaulicher Einstellungen, die von der zeitgenössischen Literaturbetrachtung aufgegriffen und in ganz Europa propagiert werden⁴³.

³⁹ Jost Hermand, „Das ‚Epochale‘ als neuer Sammelbegriff“, *Synthetisches Interpretieren*, S. 199–229; S. 205; Neufassung von: „Über Nutzen und Nachteil literarischer Epochenbegriffe“, *Monatshefte* 58, 1966, S. 289–309.

⁴⁰ Vgl. Wellek, S. 66.

⁴¹ Vgl. A. W. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, hrsg. v. E. Lohner, Bd. 5, Stuttgart 1966, S. 21: „[...] die Alten nach Gebühr zu ehren und dennoch die davon gänzlich abweichenden Eigentümlichkeiten der Neueren anzuerkennen“.

⁴² Ebd., Bd. 5, S. 21. Vgl. zur Genese der Wiener Vorlesungen auch Ernst Behler, „Kritische Gedanken zum Begriff der europäischen Romantik“, *Die europäische Romantik*, S. 7–43; S. 13 f.

⁴³ *Über dramatische Kunst und Literatur* erschien dreibändig in Heidelberg 1809–1811, die französische Übersetzung 1813, die englische 1815, die italienische 1817. Vgl. auch Hans

Damit bahnt sich der Bedeutungswandel und die semantische Ausdehnung des Wortes *klassisch* an⁴⁴.

Das im zweiten nachchristlichen Jahrhundert aus der Steuergesetzgebung in die Literaturbewertung überführte lateinische Adjektiv *classicus*⁴⁵ erscheint in Frankreich im 16., in England an der Wende zum 17. und in Deutschland erst im 18. Jahrhundert in nationalsprachlicher Form⁴⁶. Das *Oxford English Dictionary* führt einen Beleg für die Bedeutung „Of first rank or authority“ von 1599 an und für die Bedeutung „Of the standard Greek und Latin writers“ einen Beleg von 1607. Ab 1613 ist außer *classical* auch die Nebenform *classick* bekannt, die in Addisons *Letter from Italy* in metonymischem Gebrauch seiner Antikenverehrung begeisterten Ausdruck gibt: „I seem to tread on classic ground⁴⁷.“

Die Bedeutungen *vorbildlich* und *antik* sind im 18. Jahrhundert noch nicht klar getrennt. Ob von griechischen und lateinischen Autoren oder von überragenden Dichtern der jüngeren Nationalliteraturen die Rede ist, die bewunderte Vorbildlichkeit und Meisterschaft der Vorfahren schwingt in diesem Wort stets mit. Erst Schlegel macht aus dem wertenden Epitheton eine Stil- oder Gattungsbezeichnung, worauf unter anderem schon das Vorwort der französischen Übersetzung der Wiener Vorlesungen hinweist: „[. . .] l'épithète de *classique* est une simple désignation de genre, indépendante du degré de perfection avec laquelle le genre est traité⁴⁸.“ Damit hat der von Aulus Gellius analog zur Spitzenposition in der römischen Einkommenshierarchie gebildete Begriff des *scriptor classicus* eine entscheidende Modifikation erfahren.

Aus dem Gegensatz zwischen dem erstrangigen, vollgültigen und dem gewöhnlichen, niedrigen Schriftsteller, dem *scriptor proletarius*, ist jetzt der eine Pol herausgelöst worden zur neuen Gegensatzbildung zwischen zwei

Eichner, „Germany: Romantisch — Romantik — Romantiker“, *„Romantic‘ and Its Cognates, The European History of a Word*, hrsg. v. H. Eichner, Toronto—Buffalo—Manchester 1972, S. 98—156; bes. S. 137—140.

⁴⁴ Harry Levin, „Contexts of Classical“, in: H. Levin, *Contexts of Criticism*, Cambridge/Mass. 1957, S. 38—54, weist S. 40 auf das Bewußtwerden der Relativität des Klassischen hin: „[. . .] only when confronted by a dialectical alternative could the classical be seen as a rival movement, and not an eternal order.“

⁴⁵ Vgl. *The Attic Nights of Aulus Gellius*, With an English Translation by J. C. Rolfe, 3 Bde., London—New York 1927—1928, Bd. 3, S. 376, 19, 8, 15. Der fiktive Dialog dreht sich um grammatische Fragen von Plural- und Singularverwendung. Unter Hinweis auf möglichst eindrucksvolle Belege und Autoritäten sagt Fronto u. a.: „Ite ergo nunc et, quando forte erit otium, quaerite an ‚quadrigam‘ et ‚harenas‘ dixerit e cohorte illa dumtaxat antiquiore vel oratorum aliquis vel poetarum, id est classicus adsiduusque aliquis scriptor, non proletarius.“

⁴⁶ Vgl. Baeumer, S. 19, A. 6.

⁴⁷ *The Works of Joseph Addison*, hrsg. v. G. W. Greene, 6 Bde., New York 1856, Bd. 1, S. 161. Der Hrsg. weist auf die Anspielung auf einen Ausspruch Ciceros in dieser Zeile hin.

⁴⁸ A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, 3 Bde., Paris—Genf 1814, übers. v. A. A. Necker de Saussure, „Préface“, S. VIII, A.

qualitativ gleichrangigen Arten von Dichtern. Die ursprüngliche Wertdifferenz von *classicus-proletarius* weicht einem Gegensatz der Prinzipien im Begriffspaar *klassisch-romantisch*. Aus der ahistorischen Graduierung wird bei Schlegel über den Umweg der Abgrenzung zweier Epochen der Ansatz für eine historische Klassifizierung gewonnen, ohne jedoch — indem das Prinzipielle betont wird — die synchrone Verwendungsmöglichkeit gänzlich auszuschalten.

Madame de Staël ist von diesem Vorschlag sehr beeindruckt und widmet in ihrem Deutschlandbuch den von Schlegel entwickelten Vorstellungen ein ganzes Kapitel: „De la poésie classique et de la poésie romantique“⁴⁹. Goethe dagegen bemerkt zu Eckermann, daß Schiller in seinem Aufsatz „Über naive und sentimentalische Dichtung“ schon dieselbe Idee einer Zweiteilung der Dichtungsgeschichte hatte: „Der Begriff von klassischer und romantischer Poesie, der jetzt über die ganze Welt geht und so viel Streit und Spaltungen verursacht, [. . .] ist ursprünglich von mir und Schiller ausgegangen. [. . .] Die Schlegel ergriffen die Idee und trieben sie weiter, so daß sie sich denn jetzt über die ganze Welt ausgedehnt hat und nun jedermann von Klassizismus und Romantizismus redet, woran vor fünfzig Jahren niemand dachte“⁵⁰. Lediglich in England schreibt Carlyle noch 1831: „[. . .] we are troubled with no controversies on Romanticism and Classicism“⁵¹. Er bestätigt damit, was Byron auch schon vorher anlässlich seiner Pläne für eine Widmung des *Marino Faliero* an Goethe festgestellt hatte: „I perceive that in Germany, as well as in Italy, there is a great struggle about what they call *Classical* and *Romantic*, — terms which were not subjects of classification in England, at least when I left it four or five years ago“⁵².

Diese hier dokumentierte englische Abneigung gegenüber konzeptualistischen Klassifizierungsbestrebungen konnte weder durch die englische

⁴⁹ Vgl. *De l'Allemagne*, hrsg. v. J. de Pange, 5 Bde., Paris 1958—1960, Bd. 2, S. 127—140; S. 129: „On prend quelquefois le mot classique comme synonyme de perfection. Je m'en sers ici dans une autre acception, en considérant la poésie classique comme celle des anciens, et la poésie romantique comme celle qui tient de quelque manière aux traditions chevaleresque.“

⁵⁰ Zu Eckermann am 21. März 1830, zit. nach: Goethe, Bd. 24, 1948, S. 405 f. Zur Verbindung von Schillers Aufsatz und Friedrich Schlegels „Über das Studium der griechischen Poesie“ vgl. Eichner, S. 106: „The parallels between Schiller's and Schlegel's treatises are so striking, that scholars have attempted to account for them in terms of direct influence, but this hypothesis is unwarranted.“

⁵¹ *The Works of Thomas Carlyle, Centenary Edition*, 30 Bde., London 1896—1899, Bd. 27, 1899, S. 172.

⁵² *The Works of Lord Byron*, 13 Bde., London 1898—1904, *Letters and Journals*, 6 Bde., hrsg. v. R. E. Prothero, 1898—1901, Bd. 5, S. 100—104, Brief an John Murray vom 17. [14.?] Okt. 1820, S. 104. Byron verließ England erst nach dem Erscheinen der engl. Übersetzung der *Vorlesungen* Schlegels.

Übersetzung von Schlegels Vorlesungen⁵³, noch durch das schon vorher, nachdem die Veröffentlichung in Paris verboten worden war, in London erscheinende Werk der Madame de Staël und selbst nicht durch Coleridges Vorlesungen, die diese Ideen Schlegels zu propagieren versuchten⁵⁴, wesentlich beeinflusst werden. Daß zudem der Bruch mit der vorangehenden Periode des Klassizismus von der englischen Romantik nie überbetont worden ist, läßt sich beispielhaft an Byrons Einbeziehung und Behandlung der Autoritäten einer vorangehenden Epoche in die Exposition seines *Don Juan* beobachten. Mag das Bekenntnis zum Nachahmungsbestreben antiker Muster nach klassizistischer Manier noch als Spott aufgefaßt werden⁵⁵, so gelangen Milton, Dryden und Pope in der Kontrastierung mit romantischen Zeitgenossen Byrons doch bei aller Ironie zu vergleichsweise positivem Ansehen:

„Thou shalt believe in Milton, Dryden, Pope;
Thou shalt not set up Wordsworth, Coleridge, Southey;
Because the first is crazed beyond all hope,
The second drunk, the third so quaint and moutheys⁵⁶.“

Hatten die Brüder Schlegel den Begriff des Klassischen durch seine Konfrontation mit dem des Romantischen ausgegrenzt und definiert, so differenziert Heinrich Heine als einer der ersten die unterschiedlichen Ausprägungen des Klassischen selber in diachroner Perspektive. In seiner *Romantischen Schule*, verstanden als Fortsetzung von Madame de Staëls Deutschlandbuch und zuerst als französische Artikelserie 1832/33 erschienen, versucht er, die historische Dimension im Klassizismusbegriff aufrechtzuerhalten. Entsprechend scheidet er daher zwischen klassischer und neu-klassischer Poesie⁵⁷, ein Unterschied, der sich im selben Sinn später auch in England findet: „When we speak of the classical school in English Literature we refer to those writers who have formed their style upon the ancient models, and, for the sake of distinction, we might call them the Revived

⁵³ John Black, der Übersetzer, stellt 1815 durch ein langes Zitat aus Madame de Staëls Deutschlandbuch von 1813 ausdrücklich die enge Beziehung beider Werke heraus: A. W. Schlegel, *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, 3 Bde., Bd. 1, S. IV–VI.

⁵⁴ Vgl. George Whalley, „England: Romantic-Romanticism“, *Romantic and Its Cognates*, S. 157–262; bes. S. 200. Die Vorlesungen wurden allerdings erst viel später auch im Druck veröffentlicht.

⁵⁵ Vgl. *Don Juan*, hrsg. v. T. G. Steffan, E. Steffan und W. W. Pratt, Harmondsworth/Mddx. 1973, Canto 1, Str. 200 und 201, S. 96:
„My poem's epic and is meant to be [. . .]
After the style of Virgil and of Homer, [. . .].
All these things will be specified in time
With strict regard to Aristotle's rules.“

⁵⁶ Ebd., Canto 1, Str. 205, S. 97.

⁵⁷ Heinrich Heine, *Lyrik und Prosa*, hrsg. v. M. Greiner, 2 Bde., Frankfurt/M. 1962, Bd. 2, S. 221. Die französische Erstausgabe in *L'Europe littéraire* war mir nicht zugänglich. Im Nachdruck in *Œuvres de Henry Heine*, Bd. 5 und 6, Paris 1835, Bd. 5, S. 265, wird von Neologismen wie in der deutschen Fassung abgesehen: „la nouvelle poésie classique.“

Classical or the Neo-Classical school⁵⁸.“ Meinte Heine vor allem die Literatur im Zeitalter Louis' XIV., so bezieht sich William Rushton auf Dryden und Pope.

Gleichzeitig möchte Heine „die Periode der neu-klassischen Poesie“ aber auch schon in der italienischen Renaissance beginnen lassen. Diese Verbindung der Vorstellungen vom Epochenspezifikum und vom durchgehenden Prinzip setzt sich gerade in England bis zum Ende des 18. Jahrhunderts durch als Vorstellung vom zyklischen Hervortreten oder Zurückweichen stets latent vorhandener Tendenzen. Trotz der offensichtlichen Blickverengung durch die Beschränkung auf die englische Literaturentwicklung läßt sich Felix Schellings Jonson-Aufsatz von 1898 als Beispiel heranziehen für diese komplementäre Verbindung des epochalen und des prinzipiellen Aspekts im Klassizismusbegriff: „Classicism and Romanticism are tendencies rather than opposed methods in art. Literature has always partaken of both, although one may dominate in one age, the other in another. It may be surmised that in the ebb and flow of these elements consists the life of literature⁵⁹.“ Dieser hier als dialektischer Prozeß verstandene Vorgang einer klassisch-romantischen Schaukelbewegung läßt je nach dem Entwicklungsstadium der einzelnen Phasen mehr oder weniger deutlich trennbare Epochen entstehen.

Kulminationspunkte klassizistischer Tendenzen finden sich nach Schelling für den beobachteten Zeitraum nicht nur bei Sidney, Jonson oder Pope und deren jeweiligen Anhängern, sondern kündigen sich auch für die Zukunft durch Vorläufer wie Matthew Arnold oder William Morris an: „The history of English Literature since the Renaissance exhibits three periods of unusual interest in the models of the past, three notable returns to the classics as they were understood in each age, with a possible fourth period of interest yet to come⁶⁰.“ Ein solches periodisches Hervortreten der Rückbesinnung auf die Antike und der englischen Klassizismustradition ist in der folgenden Zeit von vielen Forschern beobachtet und bestätigt worden⁶¹.

Hinsichtlich des englischen Dramas läßt sich die Theorie einer latent stets vorhandenen Möglichkeit zum Klassizismus und eines zyklisch akuten Hervortretens solcher klassizistischen Tendenzen durch zahlreiche Beispiele belegen. Von *Gorboduc* und der Seneca-Tradition des elisabethanischen Theaters bis zu Eliots auf griechische Tragödienfabeln zurückleitbaren Gesellschaftsdramen reicht die Reihe solcher Belege. Selbst bei Shake-

⁵⁸ William Rushton, „The Classical and Romantic Schools of English Literature, As Represented by Spenser, Dryden, Pope, Scott, and Wordsworth“, *The Afternoon Lectures on English Literature*, London 1863, S. 44.

⁵⁹ Ben Jonson and the Classical School“, *PMLA* 13, 1898, S. 221—249; S. 221.

⁶⁰ Ebd., S. 222.

⁶¹ Vgl. Curtius, *Europäische Literatur*, S. 45 und S. 271; aber auch Sherard Vines, *The Course of English Classicism from the Tudor to the Victorian Age*, unterscheidet drei prononcierte neo-classic phases, London 1930, S. 78. Ähnliche Aufteilungen unternimmt auch Dominique Secretan, *Classicism* (The Critical Idiom, Bd. 27), London 1973, S. 20 und S. 47.

speare ließen sich klassizistische Elemente nicht nur stofflicher oder thematischer Art, sondern auch etwa in dem ohne Nebenhandlung verlaufenden Aufbau des *Coriolanus* nachweisen oder in der weitgehenden Wahrung der ‚mechanischen‘ Einheiten von Ort und Zeit im *Tempest*. In dieser Hinsicht zitiert Sherard Vines aber auch den *classic scepticism* in Marlowes Faustus-Figur oder schon vorher Euripides als Ursprung für die in Gascoignes *Jocasta* dargestellten Ereignisse⁶².

Als Epochenbezeichnung ist *classicism* oder *neoclassicism* unter diesem Aspekt — wie oft bemerkt wird — unbrauchbar: „[. . .] returning to Neoclassicism, let us acknowledge that, if regarded as a distinct phase of Art, separate in time and visible effects, in England it never really existed⁶³.“ Umgekehrt ist aber in der Dramengeschichte dennoch ein besonders akutes Auftreten klassizistischer Tendenzen in der Zeit von 1675 bis 1750 allgemein anerkannt worden. Unter anderen Bestrebungen und Richtungen der Dramatik dieser Zeit nimmt der Klassizismus eine dominierende Stellung ein. Notiert Allardyce Nicoll schon für die Tragödie der Restaurationszeit „a strong inclination towards the classic concepts“, so stellt er vollends für das frühe 18. Jahrhundert fest: „[. . .] probably the most important movement of the time was that to which has been given the name of pseudo-classical⁶⁴.“ Die Darstellung einer konsequenten Entwicklung der ersten Phase in die zweite ist bei ihm jedoch durch die in diesem Fall unglückliche Einteilung seines Werkes, das die Zäsur der Jahrhundertwende überbetont, verstellt.

0.1.3 Der französische Einfluß

Postuliert die am Beispiel Felix Schellings entwickelte Klassizismusvorstellung die jeweilige Rückwendung zur griechischen oder römischen Antike bzw. eine in England selbst tradierte Vorliebe für antike Mustergültigkeit, so ergibt die Vorstellung von der Beeinflussung der englischen Literatur durch die französische Klassik unter Louis XIV. einen weiteren Einzelaspekt der facettenreichen Begriffsgeschichte von *classicism*, wie er ähnlich auch für andere Nationalliteraturen vertreten wird. Anders als bei der Zyklen- oder Tendenztheorie findet sich hier von vornherein die Begrenzung der Vorstellung auf eine bestimmte historische Periode, wenn auch mit gewissen Schwankungen in der zeitlichen Abgrenzung.

Der Hinweis auf eine am französischen Vorbild sich ausrichtende Dichtung gehört schon zum künstlerischen Selbstverständnis der hier betrachte-

⁶² Vines, S. 9 und S. 23.

⁶³ Bronson, S. 4.

⁶⁴ Allardyce Nicoll, *A History of English Drama 1660—1900*, Bd. 1: *Restoration Drama 1660—1700*, Cambridge ⁴1952 (Zuerst als Monographie 1923), S. 94, und Bd. 2: *Early Eighteenth Century Drama*, Cambridge 1925, ³1952, S. 51. Vgl. auch Bd. 1, S. 142: „First point of importance [. . .] is the pseudo-classic movement.“

ten Epoche. Das seit der Niederlage Frankreichs von 1704 in England verstärkt einsetzende nationale Hochgefühl erfährt in Addisons Siegeshymne auf John Churchill, Duke of Marlborough, seinen selbstbewußten Ausdruck. In Antithese zu diesem militärischen Erfolg hebt Pope die epigonale Stellung der englischen Kultur hervor:

„We conquer'd France, but felt our captive's charms:
Her Arts victorious triumph'd o'er our Arms⁶⁵.“

Die gleichzeitige Imitation von Horaz in diesen Zeilen wahrt jedoch die unmittelbare Verbindung zur römischen Antike⁶⁶.

Pope bezieht sich auf keinen völlig neuen Sieg französischer Literatur, sondern konstatiert lediglich das Fortbestehen einer älteren Entwicklung. So findet sich eine ähnliche Anerkennung französischer Überlegenheit auch schon bei Dryden. Doch im *Essay of Dramatic Poesy* (1668) wird Lisideus, der die pro-französische Position vertritt und damit die Möglichkeit und Bedeutung eines solchen Vorgehens zu dieser Zeit in England dokumentiert, aufs heftigste von seinem Gesprächspartner Neander angegriffen, der den Blick auf die Vorbildlichkeit der eigenen nationalen Dramenproduktion der Vergangenheit lenkt und deren Höherbewertung gegenüber der französischen Dramatik vertritt. Von Anfang an wird mit der Erkenntnis des französischen Einflusses und der Empfehlung einer Imitation französischer Literatur eine Gegenreaktion ausgelöst, die sich in nationalem Stolz lieber auf die Errungenschaften der eigenen Literatur beruft.

Die Forschung setzt allgemein den Beginn des französischen Einflusses auf die englische Literatur mit der Restauration der Stuart-Monarchie an, als Charles II. bei seiner Rückkehr aus dem Exil in St. Germain französischen Geschmack und einen an französische Kultur gewöhnten und an ihr geschulten Hofstaat mit nach England bringt⁶⁷. Entsprechend wird der Klassizismus der Restaurationszeit und des 18. Jahrhunderts nicht als eigenständige nationale Literaturentwicklung gesehen, sondern als von Frankreichs Vorbild nicht nur veranlaßt, sondern auch wesentlich geformt und geleitet. Dieses Phänomen der Anerkennung französischer Vorbildlichkeit in literarischen Fragen läßt sich selbst noch in einer Zeit des Frankreichshasses beobachten, als mit den innenpolitischen Unruhen in der letzten Regierungsphase Charles' II. und während der Zeit der Glorious Revolution von 1688 auch die Dichter in verstärktem Maße Partei gegen Frankreich ergreifen.

Ein modifiziertes literarhistorisches Erklärungsmodell findet sich bei Coleridge. Anläßlich einer Reflexion ihrer Auswirkungen beschreibt er die

⁶⁵ *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, 11 Bde., London—New Haven 1939—1969, Bd. 4: *Imitations of Horace*, ²1953, S. 217: 2.1. 263 f.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 216: 2.1. 156—159: „Græcia capta, ferum victorem cepit & Artes/Intulit agresti Latio.“

⁶⁷ Vgl. Wellek, S. 61: „English classicism was assumed to be an importation from France — the direct result of the Restoration of 1660 when the Stuarts returned from exile.“

klassizistische Epoche nicht nur als unter dem Einfluß Frankreichs stehend, sondern als ganz und gar französisch in ihrer Dichtung, die lediglich durch einen heilsamen englischen Einfluß positiv affiziert wurde: „[...] that school of French poetry condensed and invigorated by English understanding which had predominated from the last century“⁶⁸. Die Ablehnung bezieht sich hier in differenzierender Argumentation nicht auf die nationalen Dichter des Klassizismus und ihre literarischen Fähigkeiten, sondern auf die ausländische ‚Überfremdung‘ ihrer Dichtung, die sie nicht wirksam genug verhinderten.

Die konsequenteste Ausformung eines Mythos von der Negativität des französischen Einflusses findet sich jedoch in Deutschland. In großartiger Vision entwirft schon Heine den europäischen Siegeszug eines spezifisch französischen Klassizismus, den er trotz aller Anerkennung der originären französischen Leistung in seinen Auswirkungen als negativ empfindet: „Durch den politischen Einfluß des großen Königs [Louis XIV.] verbreitete sich diese neu-klassische Poesie im übrigen Europa; in Italien, wo sie schon [in der Renaissance] einheimisch geworden war, erhielt sie ein französisches Kolorit; mit den Anjous kamen auch die Helden der französischen Tragödie nach Spanien; sie gingen nach England mit Madame Henriette [verheiratet mit Charles I.]; und wir Deutschen, wie sich von selbst versteht, wir bauten dem gepuderten Olymp von Versailles unsere tölpischen Tempel“⁶⁹.

Lessing ist für Heine der Befreier Deutschlands von der „Abgeschmacktheit jener Nachahmung des französischen Theaters, das selbst wieder dem griechischen nachgeahmt schien“. Als Stifter der neueren deutschen Nationalliteratur und als Überwinder eines „französierenden“ Theaters⁷⁰, wie Gottsched es propagierte, wird Lessing auch in Theodor Wilhelm Danzels Monographie gefeiert⁷¹. In der 1850 erscheinenden Rezension dieses Buches spricht Hermann Hettner zum ersten Mal von „der Unnatur des französischen Klassizismus“⁷². Der Klassizismus in der Einengung des Begriffs auf eine unter französischem Einfluß stehende Literatur ist für ihn die wesentliche Gegenkraft und das Haupthindernis bei der Ausbreitung einer allgemein-europäischen Aufklärungsbewegung. So definiert wird der Klassizismus im programmatischen Vorwort von Hettners *Literaturgeschichte des*

⁶⁸ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of my Literary Life and Opinions*, hrsg. v. G. Watson, 2 Bde., London—New York 1906, repr. 1962, Bd. 1, S. 9. Ebd., S. 12 richtet sich Coleridge speziell gegen die *French tragedies*, bekennt aber auch schon vorher (S. 9) gegenüber der klassizistischen Epoche Popes: „I was not blind to the merits of this school.“ Vgl. hierzu auch Upali Amarasinghe, *Dryden and Pope in the Early Nineteenth Century, A Study of Changing Literary Taste, 1800—1830*, Cambridge 1962, bes. S. 140 f.

⁶⁹ Heine, S. 221.

⁷⁰ Ebd., S. 221 f.

⁷¹ *Gotthold Ephraim Lessing, Sein Leben und seine Werke*, Bd. 1, Leipzig 1849.

⁷² Hermann Hettner, *Schriften zur Literatur und Philosophie*, hrsg. v. D. Schaefer, Frankfurt/M. 1967, S. 100—117; S. 106.

18. Jahrhunderts, dessen erster Band die englische Entwicklung darstellt, entsprechend negativ als Verirrung und Abweg auf ethischem wie ästhetischem Gebiet gesehen⁷³.

Schon Madame de Staël hatte behauptet, das große Zeitalter der französischen Literatur sei durch die Staatsform der absoluten Monarchie in seiner geistigen Freiheit behindert worden⁷⁴. Vollends für Hettner, der dem Vormärz nahesteht und auf eine freiheitlich-demokratische Entwicklung der politischen Situation hofft⁷⁵, gerät — auch nach dem Scheitern der liberalen Bewegung — der Despotismus Louis' XIV. zur Inkarnation politischer Unfreiheit. Eine die Größe des absoluten Monarchen verherrlichende Literatur wird von ihm daher entschieden abgelehnt — auch wenn er die Prinzipien einer formstrengen und rational ausgerichteten Poetik dieser Zeit als „an und für sich ganz richtiges Kunstgefühl“ anerkennen muß⁷⁶.

Mit seiner Definition legt Hettner einige der Konnotationen fest, die dem Klassizismusbegriff auch nach der Lösung aus seinem politischen Kontext in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch lange⁷⁷ anhaften: „Die französische Tragik ist wesentlich Hofkunst. Man nennt diese Kunstrichtung Klassizismus, aber es ist der Klassizismus der Unfreiheit. [...] die Etikette verbietet alles Sprunghafte und Geräuschvolle. Und daher auch vor allem jener vorwiegende Hang nach dem Rhetorischen, ganz wie die Literatur der Alexandriner und der römischen Kaiserzeit denselben rhetorischen Hang hat. Die Phantasie hat unter der Künstelei und Unnatur der sie umgebenden Außenwelt jene naturwüchsige Saftigkeit und Blütenfülle eingeübt, welche ihr in frischeren und ursprünglicheren Zuständen und Stimmungen eigen ist⁷⁸.“ Wird Hettner nachgesagt, daß er aus seinem Studium der vergangenen Literatur „Maßstäbe zur Würdigung und Förderung der gegenwärtigen und künftigen Literatur zu gewinnen hoffte“⁷⁹, so gilt für seine Würdigung Corneilles und Racines, daß er sie umgekehrt nach den Maßstäben der Spontaneität, der *Ursprünglichkeit* und *Naturwüchsigkeit* beurteilt, d. h. nach den Kriterien einer in ihren Anfängen höchstens bis zum

⁷³ 6 Bde., Braunschweig 1856—1870, Bd. 1: *Geschichte der englischen Literatur von der Wiederherstellung des Königthums bis in die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts*, 1660—1770, S. 6.

⁷⁴ *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, hrsg. v. P. van Tieghem, 2 Bde., Genf—Paris 1959, Bd. 2, S. 271: „La monarchie, et surtout un monarque qui comptoit l'admiration parmi les actes d'obéissance, l'intolérance religieuse et les superstitions encore dominantes, bornoient l'horizon de la pensée.“

⁷⁵ Vgl. Ludwig Uhlig, „Nachwort“ zu: Hettner, *Schriften zur Literatur*, S. 169—181.

⁷⁶ Hettner, *Literaturgeschichte*, Bd. 2, S. 11.

⁷⁷ Auf das Weiterwirken von Hettners Vorstellungen weist auch Herbert Dieckmann hin: „Themes and Structure of Enlightenment“, *Essays in Comparative Literature* (Washington University Studies), St. Louis/Missouri 1961, S. 41—72, übers. v. S. Metz und K. Kersten in: H. Dieckmann, *Diderot und die Aufklärung, Aufsätze zur europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1972, S. 1—28; S. 4.

⁷⁸ Hettner, *Literaturgeschichte*, Bd. 2, S. 11.

⁷⁹ Uhlig, S. 170.

Sturm und Drang zurückreichenden und daher früheren Werken unangemessenen Schöpfungspoetik.

Die Konnotation der politischen Unfreiheit einer französischen Klassik wird kontaminiert mit der Vorstellung von der literarischen Unfreiheit einer den ihr zugrunde liegenden Prinzipien und Überzeugungen folgenden Literatur anderer Länder. In diesem Sinn wirft Hettner Samuel Johnson „französisierenden Klassizismus“ vor⁸⁰. Wie er die französische Klassik aus seiner politischen Überzeugung heraus negativ sieht und ähnliche literarische Bestrebungen anderer Nationen nur aus der ablehnenden Reaktion der folgenden Epoche begreifen kann, so entwickelt er aus dieser Sicht die Vorstellung von der Verderblichkeit und Starre, der Zwanghaftigkeit und Unnatur des französischen Einflusses auf andere Literaturen. Dieses Argumentationsmuster erweist sich trotz seiner impliziten Abwegigkeit als äußerst wirksam und zählebig.

Die Konsequenz allerdings, mit der Hettner die Negativität des französischen Einflusses brandmarkt, findet sich in England selten. Macaulay etwa, dessen *History of England* Hettner häufig für den englischen Teil seiner Literaturgeschichte heranzieht und der einen kurzen Absatz dem „Influence of French literature“ widmet, urteilt viel vorsichtiger und differenzierter. Mit Bedauern stellt er für die Restaurationszeit das Weichen der lateinischen Gelehrsamkeit gegenüber einer französischen Affektiertheit vor allem der Höflinge fest und prangert eine französische Überfremdung der englischen Sprache an, für die ihm als „the most offensive instance“ Drydens Krönungshymne gilt⁸¹. Mit Genugtuung stellt er dagegen fest, daß das heroische Drama als Import aus Frankreich nur einen sehr kurzen Erfolg in England hatte⁸².

Bei aller grundsätzlichen Ablehnung eines fremden Einflusses bleibt Macaulays Urteil auf diesem Gebiet jedoch auf Ausgewogenheit bedacht. Wie die negativen, so registriert er auch die positiven Folgen der zum Vorbild erklärten französischen Muster: „Our prose became less majestic, less artfully involved, less variously musical than that of an earlier age, but more lucid, more easy, and better fitted for controversy and narrative. In these changes it is impossible not to recognize the influence of French precept and of French example⁸³.“ Die Größe und Vorbildlichkeit der französischen Klassik wird von Macaulay uneingeschränkt anerkannt; es sind lediglich die Auswüchse und Mißgriffe einer zu eifrigen englischen Imitation und Fehlrezeption, die er angreift.

Statt den Mythos von der Negativität des französischen Einflusses zu übernehmen, wie er sich für Hettner aus den Zwängen einer Theorie der li-

⁸⁰ *Literaturgeschichte*, Bd. 1, S. 524.

⁸¹ Thomas Babington Macaulay, *The History of England from the Accession of James II*, 10 Bde., Leipzig 1849–1861, Bd. 1, S. 391, A. 2.

⁸² Ebd., Bd. 1, S. 391.

⁸³ Ebd., Bd. 1, S. 391.

terarischen Entwicklung zum Besseren, d. h. von der Unfreiheit der Frankreichimitation zur Originalität einer nationalen klassischen Epoche ergibt, wird im nachromantischen England eher der französische Einfluß überhaupt geleugnet. Saintsbury versucht die Bedeutung französischer Vorbilder zu minimieren. Die Vorliebe Charles' II. für alles Französische und die Werke der Scudéry als Anregung für das heroische Drama scheinen ihm überschätzt worden zu sein in früheren Erklärungsversuchen des englischen Klassizismus⁸⁴. Obwohl er französischen Einfluß gerade in der Literaturtheorie nicht leugnet⁸⁵, hält er *Gallo-Classic* für eine ungerechtfertigte Bezeichnung. Er diffamiert Boileaus Bedeutung in Frankreich⁸⁶, um sie dadurch auch in England abwerten zu können. Sein komparatistischer Ansatz in der Gegenüberstellung der *defects of Boileau* und der *merits of Dryden* zeigt die Grenzen seiner Literaturästhetik durch ihr nationalistisches Interesse⁸⁷.

In konsequenterer Form als bei Saintsbury führen die bereits oben entwickelten Vorstellungen Felix Schellings zur gleichen Zeit zur Ablehnung der Importationsidee und kommen zu dem kategorischen Schluß: „[...] there is not a trait which came to prevail in the poetry of the new classical school as practised by Waller and Dryden, and later by Pope, which is not directly traceable to the influence or to the example of Ben Jonson⁸⁸.“ Eine weitere Ausformung dieser nationalbewußten Idee findet sich bei Paul Spencer Wood. In ähnlich rigoroser Isolation der englischen Literatur leugnet er die Orientierung am französischen Vorbild und betont die *native elements* des englischen Klassizismus als spontane Parallelerscheinungen einer gesamteuropäischen Bewegung.

Die Literatur ist für Wood integrierender Faktor einer nach der Restauration von 1660 einsetzenden kulturellen Rückbesinnung auf *restriction* und *reform*: „Literature [...] needed order, decorum, measure, respect for the general sense, precisely as England everywhere needed these same qualities. In the effort to attain them, it appealed to authority and tradition on the

⁸⁴ George Saintsbury, *A Short History of English Literature*, London 1898, repr. 1903, S. 484; bes. zu Dryden auch S. 651.

⁸⁵ Vgl. George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe from the Earliest Texts to the Present Day*, 3 Bde., Edinburgh—London 1900—1904, Bd. 2, S. 412: „But there *was* French influence.“

⁸⁶ Ebd., Bd. 2, S. 280—300, aber auch S. 567 werden Boileaus „small critical gifts“ herausgestellt. Vgl. S. 418 gegen Perrault.

⁸⁷ Ebd., Bd. 2, S. 389.

⁸⁸ Schelling, S. 249. Diese Vorstellung geht in ihren Anfängen bereits auf Drydens *Essay of Dramatic Poesy* zurück und findet sich u. a. bei John Oldmixon und besonders ausgeprägt und übertrieben bei William Guthrie, *An Essay upon English Tragedy, With Remarks upon the Abbe de Blanc's Observations on the English Stage*, London [1757], S. 6: „Johnson, at a time when critical learning was as strange in France as in Barbary, did what no Frenchman ever was able to do. He produced regular plays of five acts, complete in the unities of place and characters, and so complete in the unity of time, that they are acted upon the stage in the same time which the same story would have taken up in real life.“

one hand and to reason and expediency on the other, precisely as the same appeals were made elsewhere⁸⁹.“ Wenige Jahre vorher hatte auch Eliot aufgerufen zur Wahrung der nationalen Identität besonders auf dem Gebiet eines klassischen Kulturanspruchs: „England is a *Latin* country, and we ought not to have to go to France for our Latinity, any more than we ought to be obliged to go there for our cooking⁹⁰.“

Ein solches Unabhängigkeitsstreben bei der historiographischen Aufarbeitung des kulturellen Erbes und damit auch der Literatur ist letztlich unhaltbar angesichts der grundsätzlich engen Verflechtung der europäischen Literaturen untereinander. Obwohl die Selbständigkeit einer spezifisch englischen Ausprägung und Tradition der europäischen Latinität nicht bestritten werden soll und Klassizismus weit hineinragt in dieses Gebiet, läßt sich doch gerade am Beispiel der englischen Tragödie am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Beziehung zu Frankreich nicht übersehen. Eigenständigkeits- wie Einflußvorstellung, die in ihrer rigorosen Überspitzung gleichermaßen unhaltbar sind, erweisen sich zudem bei der differenzierenden Betrachtung der einzelnen Texte als in ihrem Erkenntniswert stark begrenzt.

⁸⁹ Paul Spencer Wood, „Native Elements in English Neo-Classicism,“ *MP* 24, 1926/27, S. 201—208; S. 207.

⁹⁰ *The Criterion*, hrsg. v. T. S. Eliot, 18 Bde., London 1922—1939, Collected Ed., London 1967, Bd. 2, S. 104.

0.2 Das klassizistische Selbstverständnis

Das Problem eines französischen Einflusses hat schon im Selbstverständnis des Klassizismus seinen Ursprung. In stärkerem Maße als Epochenspezifikum erweisen sich im 17. und 18. Jahrhundert jedoch das Bekenntnis zum römischen Vorbild und der angestrebte Vergleich der eigenen Zeit mit den historischen Zuständen während der Herrschaft des Augustus.

0.2.1 Fluktuationen der Epochenbegrenzung

Als kennzeichnendes Epitheton bezeichnet *Augustan* — wie *classical* bzw. *neoclassical* — eine allgemeine Haltung genauso wie eine Epoche der englischen Literatur, in der das Bemühen um eine solche Haltung dominant war⁹¹. Ist die Diskussion über Grad und Ursprung des englischen Klassizismus eher ein Phänomen der Folgezeit und der Forschung, nicht aber ein Streitpunkt der Epoche selber, so verhält es sich mit dem in der Forschung lediglich in seiner zeitlichen Ausdehnung, nicht aber in seiner grundsätzlichen Angemessenheit diskutierten Begriff *Augustan age* oder *Augustan period* umgekehrt. Der Vergleich der eigenen Zeit mit der römischen Geschichte und die Inbezugsetzung der englischen Gegenwart zu einer Blütezeit der lateinischen Literatur unter Augustus Caesar stellt für die Dichter und Schriftsteller von Dryden bis Goldsmith ein offensichtliches Problem dar. Die wechselseitige Integration der Interessen von Herrscher, Adel und Dichtern, wie sie das augusteische Rom kennzeichnet⁹², ist unter den Stuarts, William III., Queen Anne oder schließlich den Hannoveranern bestenfalls partiell realisiert und erreicht in England nie den Identifikationsgrad des römischen Vorbilds. Das Faktum und die Art jedoch der Verwendung des Vergleichs englischer mit römischen literarischen, politischen und sozialen Zuständen läßt sich als Dokumentation der Bemühung um ein klassizistisches Selbstverständnis der Epoche durchgängig verfolgen.

Im zweiten Teil der Gedichte Edmund Wallers (1690) schreibt der anonyme Herausgeber: „I question wether in *Charles the Second's* Reign, *English* did not come to its full perfection; and wether it has had its *Augustean Age*, as well as the *Latin*“⁹³. Thomas Pope Blount zitiert die hier aufgestellte Hypothese eines augusteischen Zeitalters der englischen Sprache und

⁹¹ Vgl. Ian Watt, „Two Historical Aspects of the Augustan Tradition“, *Studies in the Eighteenth Century, Papers Presented at the D. N. Smith Memorial Seminar Canberra 1966*, hrsg. v. R. F. Brissenden, Canberra 1968, S. 67–88; S. 87: „Today the word ‚Augustan‘, it may be surmised, is often used to denote not a chronological period of literature, but a general cultural attitude.“

⁹² Vgl. Manfred Fuhrmann, „Die römische Literatur“, *Römische Literatur, Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, Bd. 3, Frankfurt/M. 1974, S. 14, 19, 24.

⁹³ *The Second Part of Mr. Waller's Poems*, London 1690, „Preface“.