

Inhalt

THEODOR VERWEYEN: Zur Einführung	IX
WERNER STRUBE: Alexander Gottlieb Baumgartens Theorie des Gedichts	1
FRIEDRICH VOLLHARDT: Die Grundregel des Geschmacks – Zur Theorie der Naturnachahmung bei Charles Batteux und Georg Friedrich Meier	26
SABINE MÖDERSHEIM: „Auch die fruchtbarsten Bäume wollen beschnitten sein“: Georg Friedrich Meiers Konzept der Einbildungskraft und Dichtungskraft und die Kritik an Anna Louisa Karsch	37
CARSTEN ZELLE: „Logik der Phantasie“ – Der Beitrag von Immanuel Jacob Pyra zur Dichtungstheorie der Frühaufklärung	55
JUTTA HEINZ: Architektur des Erhabenen. Eine Besichtigung von Immanuel Pyras <i>Tempel der wahren Dichtkunst</i>	73
BURKHARD DOHM: Pyra und Lange: Zum Verhältnis von Empfindsamkeit und Pietismus in ihren <i>Freundschaftlichen Liedern</i>	86
THEODOR VERWEYEN/GUNTHER WITTING: Zur Rezeption Baumgartens bei Uz, Gleim und Rudnick	101
WOLFRAM MAUSER: Georg Friedrich Meiers Apologie des geselligen Lachens	120

JUTTA HEINZ (Erlangen)

Architektur des Erhabenen

Eine Besichtigung von Immanuel Pyras *Tempel der wahren Dichtkunst*

Immanuel Pyras *Tempel der wahren Dichtkunst*, entstanden zwischen 1735 und 1737 und seinem Herzensfreund Samuel Gotthold Lange zu dessen Amtseinführung als Pfarrer in Laublingen überreicht, präsentiert sich auf den ersten Blick als eine wahrhaft monumentale Anlage: Das Werk umfaßt in fünf Gesängen über 1.000 reimlose Alexandriner; es beschreibt den schweißtreibenden Aufstieg des Dichters aus dem engen Schlafgemach über den Höllenrachen hinweg durch mehrere allegorische Landschaften bis hin zum Heiligtum der Poesie. Die Wanderung wird begleitet vom Auftritt ganzer Heerscharen von Dichtern und Helden aus Bibel, Antike und Geschichte und gipfelt schließlich in einer veritablen Dichterkrönung mit feierlicher Ansprache. Pyras eigene Klassifizierung des Jugendwerks als „von vermishtem Geschmack“¹ ist zum Verständnis wenig hilfreich; und die Literaturgeschichte behandelt Pyras ehrgeiziges Projekt einer *ars poetica* meist nur als Fußnote zu Klopstock.² Es bedarf somit dringend eines Führers durch die labyrinthischen Wege dieses poetischen Bauwerks. Als hilfreich könnten sich dabei ein Lageplan, eine Skizze der Baugeschichte inklusive der poetischen Ahnen und ein statischer Aufriß erweisen, bevor in einem letzten Schritt die Innenausstattung im Allerheiligsten besichtigt werden kann. Zunächst soll jedoch das Fundament freigelegt werden, auf dem der *Tempel der wahren Dichtkunst* sowohl historisch wie auch poetologisch errichtet wurde: Pyras Übersetzung von Pseudo-Longinus' Schrift *Vom Erhabenen* und sein darauf basierender eigener Versuch *Über das Erhabene*.

¹ Pyra, Immanuel Jacob, *Fortsetzung des Erweises, daß die G*ttsch*dianische Sekte den Geschmack verderbe*. Berlin 1744, S. 6; zit. nach Waniek, Gustav, *Immanuel Pyra und sein Einfluß auf die deutsche Litteratur des 18. Jahrhunderts*. Leipzig 1882, S. 39.

² Die ausführlichste Besprechung, die sich vor allem kommentierend mit den Quellen Pyras beschäftigt, inzwischen aber ein ehrwürdiges Alter aufweist, bietet Gustav Waniek, (wie Anm. 1), S. 29–40. Eine genaue stilistische Analyse neueren Datums ist nachzulesen bei Schuppenhauer, Claus, *Der Kampf um den Reim in der Literatur des 18. Jahrhunderts*. Bonn 1970, S. 181–189.

I. Der Palast des Longinus – das Fundament

Der Mensch ist zur Hoheit geboren. Der Schöpfer hat ihn dazu bestimmt. Aus der Betrachtung seiner Natur erkennen wir es, die Erfahrung bestätigt es.³

Wie aus Stein gemeißelt stehen diese Sätze des vermutlich eben erst 22jährigen Theologiestudenten und angehenden Dichters Pyra am Beginn seiner fragmentarischen Abhandlung *Über das Erhabene*. Der apodiktische Tonfall verliert sich gleich darauf in endlosen Reihen rhetorischer Fragen und Selbstzweifel, die das gewagte Unternehmen einer Legitimierung poetischer Tätigkeit aus dem Geist der Bibel im streng pietistischen Halle kennzeichnen. Doch als verdeckter roter Faden zieht sich von Beginn an eine Argumentationslinie durch den ansonsten eher konfus anmutenden Text, die in gleichem Maße zukunftsweisend wie originell ist: Pyra bemüht sich um eine *anthropologische Fundierung* seiner Theorie des Erhabenen,⁴ und zwar sowohl in inhaltlicher Hinsicht wie auch in seinen stilkritischen Folgerungen – die, ebenfalls erstaunlich modern anmutend, als Theorie sprachlicher Zeichen formuliert sind.

Für Pyra ergibt sich die Rechtfertigung des Dichtens ganz stringent aus der theologisch gebotenen Sorge um die menschliche Seele. Diese ist den aus falschen Begriffen und Unwissenheit entstehenden „schnöden Unordnungen der schändlichen Leidenschaften“⁵ hilflos ausgeliefert. Diesen Verwirrungen der sogenannten unteren Seelenkräfte – einem Hauptthema sowohl rationalistischer wie späterer, im engeren Sinne anthropologischer Literatur zur Seele – wirken die Dichter durch Bilder des Erhabenen entgegen. Für Pyra ist das Erhabene das Außer-Ordentliche, das Außer-Gewöhnliche in all seinen positiven wie negativen Formen. Die Schilderung solch ungewöhnlicher, die menschliche Vorstellungskraft an ihre Grenzen treibender Gegenstände – so das anthropologische Modell – reißt die menschliche Seele aus ihrer natürlichen „Gleichgültigkeit“⁶ und bewirkt durch „den starken Einfluß der Vorstellungskraft auf die Begierden“⁷ entweder Bewunderung oder Schrecken. Die Aufgabe des Dichters ist es nun, diese aufgewühlten und unreflektierten Emotionen in geregelte Bahnen zu leiten; durch richtige und vollständige Darstellung dafür zu sorgen, daß aus der Bewunderung die Liebe zum Guten und aus dem Schrecken der Haß auf das Laster erwächst und diese Einstellungen in der

³ Pyra, Immanuel Jacob, *Über das Erhabene*, hg. v. Carsten Zelle. Frankfurt/M. 1991, S. 51–70, zit. S. 51. Die Entstehungszeit des Textes ist unsicher; vgl. hierzu Zelle, S. 75ff., der Gründe für eine frühe Datierung (zwischen 1736 und 1738) anführt, die ich auch meinen Ausführungen zugrundelege.

⁴ Auch die Berufung auf Natur und Erfahrung im obigen Zitat weist auf einen fortschrittlichen anthropologischen Ansatz statt eines im strengen Sinne theologischen hin. Dafür spricht weiterhin die von Pyra immer wieder verwendete argumentative Berufung auf den *Common Sense* in *Über das Erhabene*.

⁵ Pyra, (wie Anm. 3), S. 52.

⁶ Ebd., S. 66.

⁷ Ebd., S. 51.

Seele dauerhaft zur Festigung der Tugend etabliert werden. Die Seele übt sich sozusagen im Umgang mit heftigen Leidenschaften. Unterstützt wird der Dichter in seinem Tun durch den natürlichen Trieb des Menschen zur Vervollkommnung seines eigenen Zustandes – seiner anfangs zitierten „Bestimmung“ zur „Hoheit“.⁸

Dabei bewirken durch eine Art prästablierter Harmonie zwischen konkreten Worten und abstrakten Gedankeninhalten (letztlich Sprache und Universum) – die Pyra ausdrücklich mit der Leibnizschen zwischen Leib und Seele vergleicht⁹ – die Worte der Dichtung in der Seele des Rezipienten ein exaktes Abbild der Gedanken des Produzenten. Das entscheidende Element ist dabei die natürliche emotionale Wirkung erhabener Gegenstände sowohl auf den Dichter wie auf den Leser – eine Art anthropologischer Reflex, dem sich kein vernünftiger Mensch entziehen kann; für Pyra gehören auch die Empfindungen – als eine Art von Vorstellungen – letztlich anthropologisch ins Gebiet der Ratio, so daß eine gewisse Allgemeingültigkeit auch auf emotionalem Gebiet sichergestellt ist.¹⁰ Auf diese genaue Entsprechung zwischen den vom Erhabenen inspirierten „hohen Gedanken“ in der Seele des Produzenten und deren vollgültiger Repräsentation durch „würdige Zeichen“ in der Seele des Lesers legt Pyra äußersten Wert: Sie ist der Grund, „wofern mein Lehrgebäude sicher stehen soll“¹¹ – und gleichzeitig die Rechtfertigung einer pietistische Einfachheitsnormen überschreitenden, pathetisch-hohen Dichtersprache, die ihre Würdigung und Legitimation direkt durch das dargestellte Objekt erhält.

Ein Beispiel für die Wirkung hoher Gedanken ist Pyras eigene Lektüre von Longinus' *Vom Erhabenen*. Pyra selbst schildert seine Auseinandersetzung als gut aufklärerischen Erkenntnisprozeß: Er liest Longinus; bemerkt Verständnisprobleme; befragt Fachkundige dazu; denkt anschließend selbst noch einmal nach; erkennt, daß er zu viele Vorurteile hatte; bespricht das ganze mit einem Freund; und kehrt jetzt erst zurück zum „königlichen Schloß“¹² des Longinus: „Ich fing daher an einen neuen Grundriß zu verfertigen. Ich machte andre Einrichtungen. Ich erweiterte ja ich legte so zu reden neue Seitengebäude an, und endlich führete ich bei dem Prachtigen Pallaste des Longins meinen neuen in die Höhe“.¹³

Sowohl die zeitliche Nähe der Entstehungsdaten wie auch die Gebäudemetaforik legen es nahe, den *Tempel der wahren Dichtkunst* als ein architektonisches Parallelprojekt zu Longinus zu interpretieren. Und so wird der erste Vorschlag

⁸ Dieser Vervollkommnungstrieb ist die anthropologische Basis des Gefühls des Erhabenen bis hin zu Kant. Auch in der Kantischen Moralphilosophie resultiert aus der Erkenntnis des moralischen Gesetzes in seiner ganzen Erhabenheit mit der gleichen Zwangsläufigkeit ein Gefühl: die Achtung, die den Menschen letztendlich dazu motiviert, das als richtig Erkannte auch in die Tat umzusetzen.

⁹ Pyra, (wie Anm. 3), S. 61.

¹⁰ Ähnliche Vorstellungs-Konzepte weisen im Gefolge der Wolffschen Vermögenstheorie auch die ersten in diesem Zeitraum entstehenden anthropologischen Schriften auf.

¹¹ Pyra, (wie Anm. 3), S. 63.

¹² Ebd., S. 53.

¹³ Ebd., S. 55.

meiner Reiseleitung sein, den *Tempel der wahren Dichtkunst* als eine *ars poetica* des Erhabenen zu sehen, deren einzelne Bausteine im Laufe der Besichtigung zusammengetragen werden sollen. Das Erhabene äußert sich in diesem Text in all seiner Vielfalt: als Tugendhaft-Hohes wie als Königlich-Majestätisches, als Großes und Prächtiges ebenso wie als Grauerregendes und Furchtbares, immer oszillierend zwischen den Polen von Himmel und Hölle; letztlich als das Außerordentliche schlechthin, das die Leidenschaften der Menschen zu allen Zeiten mächtig für das Gute in Bewegung setzt – genau so, wie es Pyra für seine Longin-Lektüre schildert: „Also traget er lauter prächtige Vorstellungen und erhaben fromme Gedanken mit sich aus diesem königlichen Baue.“¹⁴

II. Der Aufstieg zum Heiligtum – eine Wegbeschreibung

In unübersichtlichem Gelände ist ein Lageplan zur Orientierung hilfreich; so ergibt sich im Überblick vielleicht ein sinnvoller Weg mit aussichtsreichen Perspektiven. Der Ausgangspunkt der Wanderung ist in unserem Fall klar beschrieben: Es ist Nacht, es herrschen Ruhe und Einsamkeit; die Welt träumt, der Dichter singt. Doch mitten im Lied hat der Dichter eine Erscheinung.¹⁵ Die „heilge Poesie“¹⁶ höchstselbst tritt auf und lädt ihn ein, ihr in ihr Reich zu folgen. Die Bedingung dafür ist jedoch, daß er alle falsche Dichtung zurückläßt. Dazu gehören für Pyra in erster Linie die verhaßten Reimpoeten und Gelegenheitsdichter, deren „Hochzeitslieder“ immer wieder als abschreckendes Beispiel für die alte, verfehlte Dichtung herbeizitiert werden (z.B. I, 14; I, 137). Seine strenge Ablehnung des Reimes in der Poesie, die er maßgeblich auch in der Hallenser „Gesellschaft zur Förderung der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit“ durchsetzte, steht in direktem Zusammenhang mit seiner eigenen Poetik des Erhabenen: Der Zwang zu gereimten Endungen behindert zum einen den Dichter in seiner wesentlich in Inspiration und Begeisterung wurzelnden poetischen Tätigkeit; zum anderen ist er als bedeutungsloser sinnlicher Reiz nicht geeignet, erhabene Gedanken angemessen zu vermit-

¹⁴ Ebd., S. 53.

¹⁵ Die Rahmung als Traumhandlung hat Pyra aus einer seiner wesentlichen literarischen Quellen übernommen, dem *Temple of Fame* Alexander Popes: „A train of phantoms in wild order rose/And, join'ed, this intellectual scene compose“ (Pope, Alexander, *Poetical Works*, hg. v. Herbert Davis. Oxford/New York 1989, S. 132).

¹⁶ *Freundschaftliche Lieder von I. J. Pyra und S. G. Lange*, hg. v. August Sauer. Heilbronn 1885 (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudruck, hg. v. Bernhard Seuffert). Der *Tempel der wahren Dichtkunst* erscheint dort in einem *Neuen Anhang einiger Gedichte des seligen Immanuel Jacob Pyra* [zitiert wird im folgenden mit Angabe des Gesangs und Verszahl], hier I, 81.

eln.¹⁷ Strenge Reimfeindschaft ist somit einer der ersten, formalen Bausteine von Pyras *ars poetica*.

So führt der Weg des Dichters an der Seite seiner Führerin, der wahren Dichtkunst, im *ersten Gesang* zunächst durch die „todten Lieder“ (I, 137) der Hochzeitsreimer – die in konventioneller Topik als „Wälder“ bezeichnet werden¹⁸ – hindurch zu einer Kreuzung: Wie einst Herkules findet sich der Dichter am Scheideweg. Die „falsche Poesie“ (I, 145) auf der einen Seite verkörpert wesentliche Aspekte pietistischer Kunstkritik: Ganz dem Schein – und damit im theologischen Kontext der Lüge – verpflichtet, ist sie geschminkt und aufgeputzt; sie appelliert durch ihre Aufmachung an niedrige Leidenschaft als Zentralthema galanter Poesie; in ihrem Gefolge finden sich die Todsünden, und das Opernhaus an ihrer Seite ist das Paradebeispiel verwerflicher sinnlicher Augen- und Ohrenlust schlechthin.¹⁹ So fällt die Wahl nicht schwer, und der Dichter entscheidet sich für seine bisherige Begleiterin, die wahre Poesie. Kaum dieser Gefahr entronnen, führt ihn der nunmehr gewählte rechte Weg an einen „grausen Abgrund“ (I, 199), durch den er in die Hölle hinabsieht; vor diesem Anblick vergehen ihm die Sinne, und er fällt in eine gnädige Ohnmacht.

Der *zweite Gesang* – und damit ein neuer Reiseabschnitt – beginnt mit einer pietistisch geprägten Erweckungsszene: Der Dichter erwacht geläutert als neuer Mensch; mit dem letzten Schreckenserlebnis hat er die Schwelle zum Paradies, dessen Erbe die wahre Dichtung angetreten hat, überschritten. Die Berufung zum Dichter erhält damit den Charakter eines Gnadenaktes; zwischen der irdischen Welt der Laster und dem Gefilde der heiligen Poesie ist kein rationaler, willentlicher Übergang möglich. Die Wanderung führt nun in ein Tal, das als Heimat der Tugenden beschrieben wird. Als Bild der von allen Leidenschaften gereinigten und beruhigten Seele liegt in dessen Zentrum ein spiegelklarer Teich, in dem sich die Früchte des Ufers zwar „schön; doch umgekehret“ (II, 32) zeigen: ein klarer Hinweis sowohl auf die mimetische Funktion der Kunst wie auch auf die Nicht-Identität von Kunst und Leben. Umgeben ist der Teich von einer vielgestaltigen Landschaft, in der sich tugendhafte Dichter frei bewegen; jeder auf seine Art das Gute darstellend, das nach Pyras Ausführungen in *Über das Erhabene* nicht wie das

¹⁷ Zur zeitgenössischen Argumentation gegen den Reim in der Dichtung vgl. z.B. Milton in der Vorrede zu *Paradise Lost* – wiederum eine wichtige Quelle für den *Tempel* –, der ihn als „trivial and of no true musical delight“ bezeichnet (Milton, John, *Paradise Lost*, hg. v. Scott Elledge. New York/London 1975, S. 2) – Aus dem direkten Hallenser Umfeld Pyras bietet Georg Friedrich Meier in seiner Vorrede zu Langes *Horatizischen Oden* eine ausführliche Reimpolemik (Meier, Georg Friedrich, *Vom Werthe der Reime*, in: Lange, Samuel Gotthold, *Horatizische Oden*. Halle 1747, S. 1–21).

¹⁸ Die Bezeichnung „Silvae“ für Gelegenheitsdichtungen geht zurück auf eine Gedichtsammlung des römischen Dichters Papinius Statius (1. Jh. n. Chr.) und wurde vor allem in der Barocklyrik verwendet.

¹⁹ Zum Verhältnis des halleischen Pietismus zur schönen Literatur vgl. ausführlich Martens, Wolfgang, *Literatur und Frömmigkeit in der Zeit der frühen Aufklärung*. Tübingen 1989.

Wahre einfach ist, sondern unendlich verschiedener Darstellung fähig – auch dies ein weiterer Baustein zu Pyras *ars poetica* und gleichzeitig ein erster Ansatz zu einer eher individuellen statt normativen Dichtungstheorie.²⁰ Schließlich ist hier im „untren Reich“ (II, 81) der Dichtkunst auch das „Haus der Träume“ (II, 130) angesiedelt: In einer lichtdurchlässigen, bunt verzierten Kammer halten sich die ständig wechselnden, kindlich schönen Träume auf; fest verriegelt in einer „finstren Kluff“ (II, 165) die „grausigen Träume“ (II, 165), zu denen auch die Erzählungen der antiken Mythologie gezählt werden. Beide Kammern stehen unter der Herrschaft der Phantasie, die wiederum – hier ganz im Einklang mit den Ansichten Gottscheds und auch der Schweizer – von der Vernunft geleitet werden muß.

In diesem unteren Reich der Poesie – das zwar geprägt ist von Tugend, aber noch nicht von christlicher Frömmigkeit – halten sich die antiken Dichter auf. Hier trifft Pyra auch seinen Freund Lange, der zu seiner Dichterkrönung vorbereitet wird. Gemeinsam macht man sich an den dornenvollen Aufstieg zum Tempel, der den *dritten Gesang* einleitet. Dessen Szenerie ist die nähere Umgebung des Tempels. Im Vorhof angesiedelt sind die freien Künste und Wissenschaften samt ihren zugehörigen Attributen. Besonderes Gewicht erhält dabei die biblische wie die weltliche Geschichte: So wird zuerst die Entstehung der Welt – in genauer Analogie zum 7. Buch von Miltons *Paradise Lost* – geschildert und anschließend die Historie über die römischen Kaiser bis hin zur detaillierten Brandenburgischen Landesgeschichte. Pyra bleibt in diesem Punkt seiner *ars poetica* dem konventionellen *poeta-doctus*-Konzept treu, steht jedoch Bodmer und Breitingen in seiner Einschätzung deutlich näher als Gottsched. Der Dichter muß sich zwar zuerst als „Schüler“ in Künsten und Wissenschaften bewähren, bevor er in der Poesie „Meister“ (III, 175f.) werden darf; diese Ausbildung ist aber, in mathematischer Sprache, nur eine notwendige, aber keinesfalls eine hinreichende Bedingung zur Ausübung der Dichtkunst.

Im Hof des Tempels finden sich – entfernte Verwandte der vier Flüsse des Paradieses – die vier Quellen dichterischer Rede: Reinigkeit, Flüssigkeit, Lieblichkeit und Nachdrücklichkeit – wobei die beiden ersten Gottschedschen Vorstellungen nahekommen, während vor allem die letzte als Attribut der erhabenen Rede zu sehen ist. Der Tempel selbst erhebt sich – vergleichbar wiederum dem Salomonischen Tempel in Jerusalem – auf einem in Stufen gegliederten Berg, wobei jede Stufe eine eigene Vegetation aufzuweisen hat: von der gemeinen Wiese bis zu den extrem künstlichen und kostbaren Formen von Kaiserkrönen und Zedern, „die die Kunst zu Pyramiden macht“ (III, 234).²¹

²⁰ Pyra, (wie Anm. 3), S. 52.

²¹ Flora und Fauna im *Tempel* sind durchgängig an traditioneller Topik orientiert: So wird das Tal der Tugenden von Schwänen und Nachtigallen bewohnt, den herkömmlichen Dichter-Symbolen; die dort blühenden Rosen, Narzissen, Lilien und Nelken sind sämtlich mit christlichen Tugenden wie Reinheit, Keuschheit und unschuldiger Liebe verbunden. Auf dem Tempelberg dagegen herrscht erhabene Vegetation: Von den Tannen – Bilder himmlischer Aus-

Mit dem *vierten Gesang* betreten wir schließlich den Tempel selbst. Entsprechend Popes *Temple of Fame*, dem Vorbild nicht nur der Pyraschen Tempeldichtung,²² ist dieser in vier Flügel nach den Windrichtungen gegliedert, deren Pfeiler mit biblischen Gestalten aus verschiedenen Epochen der Heilsgeschichte geschmückt sind: im Osten Figuren der Richter und Könige, im Süden David und die Propheten, im Westen die Evangelisten und im Norden die Apostel. Von der Tempelschwelle bietet sich eine weite Aussicht über den gesamten Weltkreis; der erhabene Anblick, der für einen Dichter vorstellbar ist. Der Tempelbau ist rund und geschmückt mit Jahreskreis-Darstellungen; das zyklische Element wird noch betont durch ein Schlangenbild in seiner Kuppel, das traditionelle Unendlichkeitssymbol. Bereits hier wird – wie später in der Ansprache der Dichtkunst explizit – für die Poesie Ewigkeitscharakter in Anspruch genommen; sie steht über der Historie und hat, wie die Jahreszeiten, den Rang eines vergänglichkeitsentobenen, letztendlich ontologischen Prinzips. Im Tempel wohnen die verschiedenen Gattungen der Poesie, aufgeführt in traditioneller Hierarchie mit Ode, Tragödie und Epos an der Spitze. In der Mitte des Tempels schließlich befindet sich, umgeben von Kreuz und Altar, der Thron der Dichtkunst.²³

Die Wanderung zum Heiligtum ist damit an ihr Ziel gelangt. Im Tempel versammeln sich nun die frommen Dichter aller Zeiten, um an der Dichterkrönung Langes teilzunehmen und der Rede ihrer Herrin, der heiligen Poesie, zu lauschen, die das poetologische Substrat des bisher Gesehenen noch einmal explizit ausführen wird. Wir verlassen die feierliche Szene vorläufig, um die hier nur knapp skizzierten Etappen des Weges mit ihrem bunten Personal zu füllen und genauer vorzustellen.

III. Dichter, Helden und Könige – zur Baugeschichte

Mit mehrfach gestaffelten Paratexten stellt sich Pyra zum Auftakt in mehrere dichterische Traditionen. Er beginnt seine *ars poetica* mit einem Zitat aus dem ersten Hymnus des Hieronymus Vida, das emphatisch eine neue Dichtkunst („Carmina [...] mutanda“) gegenüber der alten verderbten („polluto calle“) ankündigt und die

erwählung und Geduld – über die ehrenvollen Lorbeerbüsche bis zu den Palmen als Paradiesbäumen und den Zedern, die die ewige Herrschaft Gottes verkörpern.

²² Speziell zu Voltaires *Temple du goût* [1733] und im allgemeinen zur Tempeldichtung des 18. Jahrhunderts vgl. Korff, Hermann August, *Voltaire im literarischen Deutschland des XVIII. Jahrhunderts*. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes von Gottsched bis Goethe. Erster Halbband. Heidelberg 1917, S. 139–148.

²³ Von hier aus zieht Klaus Manger eine Verbindungslinie zu Klopstocks *Messias* mit seinem Strukturprinzip des in die Mitte verlegten Kreuzestodes; vgl. Manger, Klaus, *Klopstocks poetische Kathedrale. Zu einem Bauprinzip im Messias und seiner Bedeutung*, in: Hofe, Gerhard vom u.a. (Hg.), *Was aber bleibt stiften die Dichter? Zur Dichter-Theologie der Goethezeit*. München 1986, S. 37–64.

Vorstellung des poeta vates, des Dichter-Propheten, aufruft, wie sie beispielsweise Horaz geprägt hatte. Aus dessen *Carmina* ist das sich anschließende zweite Motto entnommen, das sich ebenfalls gegen den „Pöbel“ („Profanum“)²⁴ wendet, um eine neue Dichtung zu verkünden. In einem dritten Schritt widmet Pyra schließlich sein Werk dem Freund Lange, den er im Prooemium direkt anspricht – nachdem auch er selbst in eigenen Worten zuvor die Reimer als Vertreter der verkehrten alten Dichtung nochmals verscheucht hatte. Eine mehrfache Motivation steht also programmatisch am Beginn des Textes: Es geht um die Begründung einer neuen Dichtkunst, die sich mit polemischen Mitteln gegen ihre Vorgängerin wendet; diese neue Dichtkunst ist christlich verankert, bezieht sich jedoch auf die Autorität der Alten und ist integriert in den Zueignungsrahmen einer pietistischen Freundschaftsdichtung.

Als Paradigma des neuen Dichtertypus tritt im Anschluß – und danach immer wieder auf verschiedenen Stationen – David auf, der „frömste Mann doch auch der größte Dichter“ (V, 16). Zugleich Poet, Volksheld und König verkörpert er das Idealbild des christlichen Sängers, der – wie Lange in seiner Pfarrei – zugleich aktiv am Leben seiner Nation teilnimmt und seinem Glauben in Preis- wie Klageliedern Ausdruck verleiht. Ähnliches gilt für die anderen Vorbilder Pyras, die anschließend aufgezählt werden: Nationaldichter, Helden und Verfasser wichtiger Poetiken wie beispielsweise Horaz, Scaliger und Pindar. Die Göttin der Dichtkunst tadelt jedoch diese Orientierung an antiken Vorbildern: Dem Parnaß mit der Dichterquelle Castalis setzt sie Zion mit dem Fluß Schiloach entgegen. Antike Mythologeme werden so wiederholt parallelen christlichen Vorstellungen gegenübergestellt oder auch einfach in Besitz genommen. Das gilt z.B. für die oben schon erläuterte Scheideweg-Szene wie auch für die Darstellung der personifizierten Dichtkunst als zweiter Orpheus in ihrer Wirkung auf die belebte und unbelebte Natur (I, 125ff.). Das Ziel ist dabei – paradox genug – ein neuer Mythos, nämlich der der heiligen Dichtkunst,²⁵ deren Tempel zumindest die Bibel bisher nicht kannte. Die Inhalte antiker Mythologie dagegen werden strenger moralischer Kritik unterzogen: Verwerflich sind vor allem die in ihnen zum Ausdruck gebrachten beherrschten Leidenschaften – die zwar als außergewöhnliche Phänomene durchaus als erhaben betrachtet und drastisch geschildert werden können (vgl. z.B. II, 203ff.), jedoch durch entsprechende sprachliche Gestaltung zugleich als verwerflich und hassenswert eingestuft werden müssen.

Die gleiche Kritik wie die Mythologie trifft auch die antiken Dichter. Als im Grund tugendhaft, aber in der „blinden Nacht des Aberglaubens“ (II, 274) verfan-

²⁴ *Carmina* III, 1.

²⁵ Zum Gebrauch des Attributes „Heilig“ bei Pyra vgl. Pappmehl-Rüttenauer, Isabelle, *Das Wort HEILIG in der deutschen Dichtersprache von Pyra bis zum jungen Herder*. Weimar 1937, insb. S. 11–15. Pappmehl-Rüttenauer weist nach, daß das Wort von seinem religiösen Ursprungsbereich bei Pyra auf Bereiche ausgeweitet wird, die mit dem Göttlichen in Verbindung gebracht werden – wie z.B. die wahre Dichtkunst.

gen, werden Homer, Vergil, Horaz und Theokrit sowie die Tragödiendichter Euripides und Sophokles noch im „untren Reich“ geduldet; als zwar regelrecht, aber lasterhaft Ovid, Catull, Tibull, Propertius und Sappho hingegen verstoßen. Überdeutlich zeigt sich hier die pietistische Feindschaft gegen jede Art von erotischer Dichtung – als Kritik der verwerflichen Leidenschaften par excellence. An deren Stelle tritt die sublime Freundschaftsbeziehung; und so treffen wir nicht zufällig genau hier Freund Lange, der bezeichnenderweise gerade sein „Spiel mit neuen Sayten rüestet“ (II, 294). Obwohl Lange nicht besonders häufig in diesem Text, der ihm gewidmet ist, erwähnt wird, geht die Bedeutung der Zueignung doch weit über ein formales Gelegenheitsgedicht oder einen taktischen Trick (schließlich konnte Pyra nicht gut seine eigene Dichterkrönung schildern) hinaus. Der *Tempel der wahren Dichtkunst* erhält durch den direkten Bezug auf einen Ansprechpartner einen Ort in der realen Welt: Mit seiner *ars poetica* wendet sich Pyra explizit an Gleichgesinnte, die sich vom „Pöbel“ der Gelegenheits- und galanten Dichter absetzen. Zudem wirkt der direkte emotionale Bezug inspirierend auf den Dichter – „sogleich beflügelte die Freundschaft meinen Fuß“ (II, 295) – und verleiht seiner nächtlichen Wanderung einen neuen, menschlicheren Sinn, als es die Begegnung mit allegorischen Tugendgestalten und biblischen Helden je vermocht hätte.²⁶

Lange wird darüber hinaus im anschließenden Rundgang durch die Tempelvorhöfe als der kommende Nationaldichter Brandenburgs angekündigt.²⁷ Erhabenheit kann ganz offensichtlich bei Pyra auch von Fürsten und besonders Heerführern in Anspruch genommen werden – weltliche Herrschaft wird dabei in Formulierung und Bildlichkeit analog zur ebenfalls oft in militärischen Termini beschriebenen Herrschaft Gottes vorgestellt. Daß kriegerische Themen ein bevorzugtes Thema hoher Kunst sind, zeigen darüber hinaus Pyras Beispiele aus den bildenden Künsten: Die Plastik bildet sowohl Engel wie den „Kriegesmann“ (III, 138), in der Malerei steht neben Portrait- und Landschaftsmalerei eine Schlachtenszene (III, 140ff.). Die innige Verbindung von nationaler, religiöser und poetischer Thematik prägt schließlich auch die Schilderung der Gattungen, die den Tempel bewohnen. Die Ode, seit Boileau gekennzeichnet durch den „beau désordre“, beschäftigt sich vor allem mit dem Preis himmlischer Dinge; die Tragödie, aristotelisch definiert durch „Mitleiden, Angst und Rache“ (IV, 178ff.), behandelt die Schuld der weltlichen Könige. Dem Epos, prächtig gewandt, kommt jedoch die höchste Wertschätzung zu: Es schildert die kriegerischen Taten der Helden; das denkbar erhabenste Beispiel hierfür ist der Himmelskrieg, in dem sich Militärisches und Religiöses wiederum vereinen.

²⁶ Zur pietistischen Freundschaftsauffassung im allgemeinen wie auch in den *Freundschaftlichen Liedern* Pyras und Langes sowie zur Rolle dieser Beziehung für Pyra vgl. Rasch, Wolf Dietrich, *Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts*. Halle/Saale 1936, S. 152–180.

²⁷ Als der er sich dann in seinen *Horatizischen Oden* mit der Verklärung Friedrichs ja auch zeigte.

IV. „Selbst das herrlichste Beispiel von seinen Regeln“ – zur Statik

Wiederholt begegnet uns im Bereich des Tempels nun wieder David, der Sängerkönig schlechthin. Exemplarisch demonstriert das Relief auf dem Tempel-Tor noch einmal die erhoffte moralisch-didaktische Wirkung der Dichtung im Umgang mit den Leidenschaften:

Der junge David stand mit lockenreichem Scheitel
Vor Sauls erhabnen Thron. Es scheint, als ob er spielt,
Und Mund und Finger regt. Die Lippen stehn halb offen.
Sauls wildes Auge wälzt die Aepfel zwar herum,
Und Wuth und Rasen droht noch aus den finstern Minen;
Allein der Harfe Kraft scheint wieder nach und nach
Ihn zu besänftigen. Die wütenden Geberden
Verzeihn sich allgemach. So sieht man nach dem Sturm
Das aufgerührte Meer allmählig ruhig werden,
Wenn mit der gleichen Fluth der West mit Säuseln schwebt.
(IV, 129ff.)

Gleichzeitig läßt sich an dieser Textstelle zeigen, welche dichterischen Mittel Pyra an die Stelle des Reimes und des allzu starren Versmaßes setzt, dessen „Hinken“²⁸ er in *Über das Erhabene* kritisiert. Zwar ist im *Tempel der wahren Dichtkunst* das jambische Versmaß beinahe vollständig durchgehalten; an entscheidenden Stellen jedoch durchbricht Pyra das starre Schema. So heißt es beim ersten Auftreten der „heiligen Poesie“: „Das reinste Sylbenmaß rauscht, wie ein sanfter Bach,/Mit schönster Harmonie von den beredten Lippen“ (I, 91f.).²⁹ Zur weiteren Auflockerung in Richtung einer eher natürlich-rhythmischen Sprechweise tragen die Enjambements bei, die Pyra – wie in der oben zitierten David-Saul-Szene – gezielt verwendet, um im gleichmäßigen Versfluß Akzente zu setzen. Um eine musikalisch „wohlklingende“³⁰ Schreibweise zu erreichen, gebraucht Pyra auch virtuos Alliterationen und Assonanzen.³¹ Die Theorie des Erhabenen prägt dabei ganz entscheidend die Sprachgestaltung: Ein gleichmäßig-monotoner Sprachfluß würde der angestrebten, mitreißenden emotionalen Wirkung zu stark entgegenwirken. Andererseits ist es für Pyra selbstverständlich, daß dichterische Sprache in ein relativ strenges Regelkorsett eingebunden wird. Er bevorzugt dabei jedoch stärker musikalische Kategorien wie die „majestätisch schöne“ Harmonie und den „reizenden“ Rhythmus,³² die zwar dem Dichter eine weitgehende Annäherung an die natürliche Sprache wie eine abwechslungsreichere Gestaltung erlauben, aber völlige Regellosigkeit verhindern; so heißt es von der Tonkunst im *Tempel*:

²⁸ Pyra, (wie Anm. 3), S. 59.

²⁹ Ein weiteres Beispiel hierfür ist das Erscheinen Langes (II, 291).

³⁰ Pyra, (wie Anm. 3), S. 60.

³¹ Die Beispiele hierfür sind unzählig; vgl. im oben zitierten Text: „Sauls wildes Auge wälzt die Aepfel zwar herum“ oder „der Harfe Kraft“.

³² Pyra, (wie Anm. 3), S. 59.

So sehr ihr Lied auch gleich die Töne wechseln ließ;
So mußten sie doch stets genau zusammen stimmen,
Und auch in Eil und Flucht dem Tactt gehorsam seyn. (III, 120ff.)

Eine besondere Rolle spielen die häufig benutzten Adjektive. Zum einen verwendet Pyra mit Vorliebe emotional aufgeladene Beiwörter wie hoch, schön, stark, prächtig, majestätisch; zum anderen bevorzugt er Wortschöpfungen mit den Komposita -voll oder -reich, die das Präfix noch einmal emphatisch betonen und hervorheben.³³ Durch seine Vorliebe für allegorische Personifizierungen, auch im Bereich der Natur, erzielt er eine trotz Wortreichtums straff wirkende, meist aktivische und parataktische Syntax mit kurzen, einprägsamen Sätzen (vgl. oben: die Augen rollen; die Lippen stehen offen; die Harfe hat Kraft). Er nähert sich so der pietistischen Forderung nach Einfachheit der Sprache an, ohne auf dichterischen Schmuck im antiken Sinn zu verzichten.

Trotz der allegorischen Makrostruktur bleibt der Text auf der Mikroebene auffällig konkret: Pyra benutzt kaum jemals ausgefallene Metaphern, sondern setzt sehr stark auf die Wirkung einzelner Worte. Dieses Verfahren entspricht seiner in *Über das Erhabene* skizzierten Sprachauffassung, nach der „vor sich betrachtet“ „jedes Wort eigentlich“³⁴ ist; es ist seiner Natur nach ein genaues Zeichen nicht etwa der Sache, sondern der mit dieser verbundenen gedanklichen Vorstellung. Nur durch diese bereits erwähnte „prästabilisierte Harmonie“ zwischen den vielfältigen Worten und der begrifflich-einheitlichen Struktur des Universums ist gewährleistet, daß mit jedem Zeichen bei jedem Menschen die gleiche Vorstellung assoziiert ist; mit guten Worten tugendhaft-angenehme Gedanken, mit schrecklichen abschreckend-schlechte. So soll die oben zitierte Darstellung des singenden Davids vor Saul zunächst beim Leser Schrecken und Ablehnung durch die drastische Schilderung des Königs in seiner wütenden Raserei erwecken.³⁵ So wie Davids Harfe den aufgewühlten Saul jedoch nach und nach dazu bringt, seine Gesichtszüge unter Kontrolle zu halten, wird auch dem Leser durch die folgenden sanften Vokabeln und die im Sprachduktus sich zeigende Verlangsamung seine Erregung wieder genommen. Die Wirkung der Kunst auf die Leidenschaften wird darüber hinaus – wie häufig im *Tempel* – mit einem Naturvergleich verbildlicht, der gleichen Anspruch auf Erhabenheit geltend machen kann: die Beruhigung des Meers nach einem Sturm. Auch viele der allegorischen Gestaltungen sind natürlichen Phänomenen angelehnt; besonders häufig erscheinen Motive des Wassers und des Flie-

³³ Beispielsweise „lehrenvoll“ (II, 60), „blüthenvoll“ (II, 30), „verwundrungsvoll“ (IV, 66); „palmenreich“ (II, 254), „farbenreich“ (III, 187), „blumenreich“ (IV, 1); vgl. hierzu ausführlicher Schuppenhauer, (wie Anm. 2), der darauf hinweist, daß die Präfixkomposita säkularisierte Formen pietistischen Sprachgebrauchs darstellen.

³⁴ Pyra, (wie Anm. 3), S. 58.

³⁵ Pyra unterscheidet in *Über das Erhabene* verschiedene Arten des Erhabenen: Dazu gehören neben dem Majestätisch-Prächtigen und außerordentlichen Gegenständen auch das Entzücken der Dichter und die Schrecken der Raserei; vgl. ebd., S. 67.

Bens,³⁶ deren Verbindung zu Rede und Poesie augenfällig ist. Vor allem im Bereich der Naturvergleiche sind erste Ansätze zu einer entstandardisierten, eigenwertigen Naturwahrnehmung zu erkennen, die den Erlebnischarakter des Aufstiegs zur wahren Poesie hervorheben. Wie die Poetik des Longinus – für Pyra „selbst das herrlichste Exempel von seinen Regeln“³⁷ – enthält so auch der *Tempel der wahren Dichtkunst* seine immanente Poetik *in nuce*, die teilweise sogar erheblich zukunftsweisender erscheint als die im fünften Gesang explizit formulierten Normen für den Dichter.

V. Die Dichterkrönung als Priesterweihe – im Allerheiligsten

Zum Abschluß wohnen wir einer liturgischen Handlung bei: In Abwandlung des traditionellen Motivs der Dichterkrönung wird Lange zum Priester der wahren Dichtkunst geweiht. Das Verhältnis von poetischer Tätigkeit und christlichem Glauben ist dann auch das Hauptthema der einleitenden Rede der Dichtkunst:

Nein es ist nicht genug ein frommer Mann zu seyn,
Es muß ein Dichter seyn, der sich ans Dichten waget. (V, 66ff.)

Der lehrbaren Poesie wird jedoch im gleichen Atemzug eine Absage erteilt; wesentliche Voraussetzung für den wahren Dichter ist vielmehr neben dem „himmlisch hohen Geist“ (V, 70), dem „edlen Sinn“ (V, 75) und „lieblich klingenden gemeßnen Sätzen“ (V, 123) ein „reines“ Herz (V, 73), aus dem seine Schöpfungen fließen. Vorbild ist auch hier wieder David, dessen Lieder „mit heiliger, doch eigner Unordnung“ (V, 78) Gott loben – ein ästhetisches Ideal, das quer zu allen klassizistischen Normen der Zeit steht. Ausschließlich das Gebet dient dem christlichen Dichter als Inspirationsquelle; die Verherrlichung Gottes ist die ursprüngliche Aufgabe der Poesie wie auch der gesamten lebendigen Schöpfung und damit sozusagen die natürlichste und selbstverständlichste Angelegenheit der Welt von ihrem Anbeginn. Dabei darf sich die Dichtkunst durchaus ihrer von altersher bewährten Mittel bedienen; die antike Dichtung bleibt als Vorbild in formaler Hinsicht bestehen, muß aber durch christliche Inhalte „geheiligt“ (V, 129) werden.

Die hier vorgetragene Bestimmung der Dichtkunst in formaler Hinsicht – Einschränkung abstrakter Normativität zugunsten individueller Darstellung des vielfältigen Guten, inspirative Produktion, hoher formaler dekorum-Anspruch unter Berufung auf das Können der Alten – stimmt im großen und ganzen sowohl mit den im Verlauf des Textes bereits zusammengetragenen Bausteinen von Pyras *ars poetica* wie auch in einigen Punkten mit zeitgenössischen frühaufklärerischen Dichtungstheorien – wenn auch verschiedener Provenienz – überein. Demgegen-

³⁶ So der See im Tal der Tugenden; der Strom des Vergessens; die vier Flüsse der Rede.

³⁷ Pyra, (wie Anm. 3), S. 54.

über erscheint die strenge inhaltliche Beschränkung auf religiöse Themen (V, 134ff.) bei aller Parallelität von weltlicher und geistlicher Herrschaft als nicht recht vereinbar mit dem Konzept des Nationaldichters wie auch dem wiederholten Lob idyllischer Formen. Die Ansprache der Dichtkunst muß an dieser Stelle wohl vor allem im Kontext der polemischen Argumentation des Textes als Zuspitzung gegen die galante Dichtung wie auch als Zugeständnis an strengere pietistische Kunstvorstellungen gesehen werden. Vor dem Hintergrund des gesamten Textes erscheinen religiöse Stoffe und Themen eher als bevorzugte Platzhalter für das Erhabene schlechthin – das aber, statt in einem traditionellen metaphysischen Begründungszusammenhang, vor allem in der anthropologischen Bestimmung des Menschen zur Erhebung über die Leidenschaften, letztendlich zur Gottähnlichkeit³⁸ wurzelt. Denn im Zentrum des mit epischer Breite vorgetragenen Natur- und Geschichtsbildes des *Tempels* steht nicht etwa Gott, sondern der ihn preisende Dichter – und mit Lange sogar ein ganz bestimmter Dichter. Und so finden wir uns zum Schluß zwar etwas unvermittelt,³⁹ aber doch mit gutem Grund mit Lange und seiner Doris in einen Garten von arkadischer Anspruchslosigkeit versetzt, der wohl ebenso wie die Gefilde der Dichtkunst als vorweggenommenes Paradies zu verstehen ist. Hier singt der Dichter zum Lob des Höchsten wie auch „in grüner Still [...] von Mann und Waffen“ (V, 156) und erwartet frohgemut seinen Tod.⁴⁰ Die Erhebung über die eigene Sterblichkeit kann dabei als letztes und endgültiges Beispiel für die leidenschaftsmindernde und tugendfördernde Wirkung der erhabenen Dichtung auf die menschliche Seele gelten. In der durch den Gesang vermittelten Empfindung des Höchsten verliert sogar der Tod seine Schrecken und leitet den Dichter sanft vom irdischen Paradies der Poesie in seine wahre Heimat.

³⁸ Pyra, (wie Anm. 3), S. 52.

³⁹ Der krasse Übergang ist immer wieder als Inkonsistenz des Gesamtplans getadelt worden; so z.B. von Sauer in seinem Kommentar in den *Freundschaftlichen Liedern*, (wie Anm. 16): „Der Freund hat über den Dichter den Sieg davon getragen“ (S. XXXII).

⁴⁰ Diese versöhnliche Wendung des vanitas-Gedankens am Schluß des Textes kennzeichnet auch andere Versepen der Zeit wie z.B. Kleists *Frühling* oder Hallers *Die Alpen* bis hin zu Klopstocks Ode *Der Zürchersee*.