

Das Wort und der Begriff "Klassizismus" in der Literaturgeschichte

Autor(en): **Wellek, René**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **45 (1965-1966)**

Heft 2

PDF erstellt am: **07.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161725>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Erkenntnis, daß in der Sprache die dem Menschen wesenseigene Möglichkeit der Wesenserfüllung liegt. Aus dieser Einsicht stammen unsere Ausführungen über die geschichtsgründende Kraft der Grundworte; das Grundworfthafte an sich haben sie aber noch nicht frei ans Licht treten lassen. Denn auf diesem von uns hier skizzierten Verständnis des Grundwortes lastet der Verdacht, noch irgendwie jenem Wissenschaftsideal verpflichtet zu sein, das es gerade zu überwinden gilt, soll das Grundworfthafte sichtbar werden.

Die Bereitschaft zur Frage nach dem Grundwort ist nur eine notwendige Voraussetzung hiezu. Erst in der eigentlichen Begegnung mit dem Grundwort, die einer Erfahrung entspricht, dürfte sich das Grundworfthafte selbst melden. Als die Geschichte von solchem Ringen um grundworfthafte Erfahrungen bietet sich uns die abendländische Philosophie an. Im Lichte dieser Frage nach dem Grundworfthaften stehend erscheint sie der zeitlichen Wertgebundenheit enthoben, weshalb sie in ihrem Wesen gleicherweise anhand eines antiken, mittelalterlichen oder neuzeitlichen Zeugnisses erfahren werden kann. Ihre Geschichtlichkeit gewinnt sie durch das jeweils befragte Grundwort. Da es aber primär um die Bereitschaft zur Frage nach dem Grundwort geht, gehört es zur Aufgabe des Philosophierenden, den Sinn dieser Frage lebendig zu halten.

¹ Vgl. K. Gödel: Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme I; Monatshefte für Mathematik und Physik, 38. Band, S. 173—198, Leipzig 1931. ² Vgl. H. Scholz: Was ist Philosophie? Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie 33 (1939/40), S. 1—55. ³ Vgl. P. Rossi: Clavis universalis. Milano-Napoli 1960, S. 201. ⁴ Martin Heidegger: Nietzsche I, S. 169, Pfullingen 1961. ⁵ Ibid., S. 168.

Das Wort und der Begriff «Klassizismus» in der Literaturgeschichte

RENÉ WELLEK

Heute erscheint es fast unmöglich, über die englische Literatur des 18. Jahrhunderts zu schreiben, ohne das Wort «Klassizismus» oder vielleicht noch häufiger «Neoklassizismus» zu verwenden. Es gibt Bücher mit Titeln wie *The Course of English Classicism*, Artikel mit Überschriften wie «The Tendency toward Platonism in Neo-Classical Esthetics» oder «The Distrust of Imagina-

tion in English Neoclassicism», Kapitel in Literaturgeschichten, welche «The Rise of Classicism», «The Disintegration of Classicism» usw. behandeln¹. Doch dieses Wort, das uns so selbstverständlich erscheint, war vor sechzig Jahren lange nicht so gebräuchlich, und vor hundert Jahren wurde es noch kaum verwendet. Die englischen Klassizisten und Neoklassizisten nannten sich selbstverständlich nicht bei diesem Namen. Sie sprachen höchstens von der Nachahmung der Alten, von der Einhaltung der Regeln oder so ähnlich. Als ihr Ansehen zu Anfang des 19. Jahrhunderts zu schwinden begann und sie als Vertreter einer vergangenen Epoche betrachtet wurden, nannte man diese «Das Augusteische Zeitalter», «Das Zeitalter von Pope», «Das Zeitalter der Königin Anna», jedoch nie das Zeitalter des Klassizismus. Macaulay sprach 1828 von «The Critical School of Poetry»; gewisse Gegner taten sie kurzerhand als «The French School» ab². Die Streitfrage, ob Pope ein Dichter oder gar ein Dichter von hohem Range sei, die erstmals in Joseph Wartons *Essay on Pope* (1756) aufgeworfen wurde, gipfelte in der Gegenüberstellung von «natürlicher» und «künstlicher» Dichtung oder der Unterscheidung zwischen «reiner» Dichtung von hoher Phantasie und didaktischer oder ethischer Dichtung. Die Bezeichnung «Klassizismus» kommt darin überhaupt nicht vor.

Es dauerte lange, bis das Wort «Klassizismus» auf den Stil von Dryden und Pope angewandt wurde. Wie kam das? Sind wir in der Lage, eine Erklärung dafür zu geben? Hat das Fehlen dieses Wortes eine bestimmte Bedeutung? Wenn wir mit Croce annehmen, daß eine Idee nicht vorhanden ist, bis sie ausgedrückt wird, müssen wir der Frage der Terminologie großes Gewicht beimessen. Worte wie Renaissance, Romantik, Barock und Realismus kristallisieren Ideen, erleichtern es, bestimmte Stilperioden zu bezeichnen, so ungewiß und strittig der Umfang, Stellenwert und genaue Begriff jedes Wortes auch sein mag. Sie sind unentbehrliche Instrumente der Geschichtsschreibung geworden, und ihr Fehlen deutet hin auf einen Mangel an Interesse am Abstrahieren, am ganzen Problem des Zeitstils, wie auch an der Charakterisierung und Verallgemeinerung, die in diesen Worten enthalten sind. England im 19. Jahrhundert ist ein typisches Beispiel dafür.

Es ist sicher bedeutsam, daß im 19. Jahrhundert eine ganze Reihe von Ausdrücken auftauchten, die alle den Klassizismus bezeichnen sollten. Das Bedürfnis nach einem präzisen Ausdruck wurde deutlich empfunden, und es wurden verschiedene Wörter ausprobiert und wieder fallengelassen. Ich könnte viele Beispiele für die Verwendung von Worten wie «Classicalism», «classicality», «pseudo-classical», «pseudo-classicism» und «pseudo-classicalism» anführen. Auch das neutrale Wort «neo-classical» kommt vor. Doch das Wort «classicism» setzte sich endlich durch. Carlyle scheint es zum ersten Male englisch in seinem Essay über Schiller im Jahre 1831 verwendet zu haben, aber ich habe den Eindruck, daß erst Louis Cazamians *Histoire de la littérature anglaise* (1925) seine allgemeine Annahme, wenigstens in den Verei-

nigten Staaten, gesichert hat³. Doch wäre es ein Irrtum, die Tatsache zu übersehen, daß die älteren Begriffe, «The Augustan Age», «The Age of Queen Anne», «The Age of Pope», die Bewußtheit einer bestimmten Periode in der englischen Literatur bereits einigermaßen enthielten, die dann zu Beginn des 19. Jahrhunderts zur Zielscheibe der Angriffe oder zum Banner der Verteidigung gegen den neuen Geschmack wurde. In meiner früheren Abhandlung «The Concept of Romanticism» (1949) stellte ich die Behauptung auf, daß viele englische Schriftsteller auch ohne das Wort «sich klar bewußt waren, daß es eine Strömung gebe, die die kritischen Begriffe und die poetische Praxis des 18. Jahrhunderts ablehnte⁴». Jeffrey, der 1811 schrieb, daß «Pope der Beste der klassischen kontinentalen Schule war⁵», faßt das zusammen, was die meisten von uns heute denken würden.

Jeffreys Wort «continental» weist auf das entscheidende Problem hin. Der englische Klassizismus wurde als Import aus Frankreich betrachtet: als direktes Resultat der Restauration von 1660, da die Stuarts aus dem Exil zurückkehrten. Pope drückte dies in den wohlbekanntenen Versen aus:

We conquer'd France, but felt our captive's charms:
Her Arts victorious triumph'd o'er our Arms⁶.

De Quincey erkannte 1851 die Schwierigkeit dieser chronologischen Reihenfolge. Er bezog die Anspielung auf den englischen Sieg über Frankreich in Popes Versen hartnäckig auf die Schlacht von Agincourt vom Jahre 1415, statt auf Marlboroughs Sieg über die Armeen Ludwigs XIV., an die Pope gedacht haben muß. De Quincey geht in seiner Verachtung der Franzosen so weit, zu leugnen, daß «Dryden und Pope im geringsten von der französischen Literatur beeinflußt waren», und zu behaupten, daß «sie dasselbe erreicht hätten, auch wenn Frankreich auf der anderen Seite von China gelegen wäre⁷». Etwas später verwendete Hippolyte Taine in seiner *Histoire de la littérature anglaise* (1864) einige beredte Seiten darauf, den liebenswürdigen, überlegenen und höflichen Molière mit dem groben, gewöhnlichen und brutalen Wycherley und den vornehmen, eleganten Racine mit dem bombastischen und schlüpfrigen Otway zu vergleichen. Die Gestalten in den Tragödien der englischen Restauration, so schloß Taine, sind denjenigen von Racine etwa so ähnlich, wie «die Köchin der Madame de Sevigné der Madame de Sevigné ähnlich ist⁸». Katherine E. Wheatley zeigt in ihrem Buch *Racine and English Classicism* (1956) mit etwas pedantischem Eifer all die Mißverständnisse und Übersetzungsfehler auf, die englischen Übersetzern und Bearbeitern von Racine unterlaufen sind. Sie behauptet, daß ein Abgrund die beiden Literaturen voneinander trennte und versucht dies damit zu erklären, daß die Engländer keine psychologische Tradition besaßen, die sich mit den französischen Moralisten und der Analyse der Leidenschaft von Racine vergleichen lasse⁹. Henri

Peyre betont in seinem Werk *Qu'est-ce que le Classicisme* (1935) die Klarheit und Einmaligkeit des französischen Klassizismus und erklärt, daß «die Beziehungen zwischen der französischen Literatur des 17. Jahrhunderts und jener der Antike» viel lockerer gewesen seien, als allgemein angenommen werde¹⁰. Was die englische Literatur betrifft, so hat P. S. Wood in «Native Elements in English Neo-Classicism» (1926)¹¹ auf die Kontinuität zwischen dem Elisabethanischen Zeitalter und der Restauration hingewiesen, wofür auch andere Gelehrte seither Beweise geliefert haben. Schon 1898 nannte Felix Schelling Jonson den Vater der «Classical School» in England¹².

In einer Geschichte der internationalen Literaturkritik wirken solche Behauptungen einer Spaltung zwischen der französischen und englischen Literatur jener Zeit nicht eben überzeugend. Sie verlegen die Frage einfach weiter in die Vergangenheit zurück, zum gemeinsamen Ursprung der neoklassizistischen, das heißt aristotelischen und horazischen Theorie, welche erstmals zu Anfang des 16. Jahrhunderts in Italien formuliert wurde. Etwas später folgten Scaliger, ein Italiener, der in Frankreich wirkte, und noch später niederländische Gelehrte wie Vossius und Heinsius. Ben Jonson hat diese Schriftsteller, wie wir wissen, paraphrasiert und übersetzt¹³, und die französischen Kritiker des 17. Jahrhunderts waren ganz offensichtlich von ihnen beeinflusst, zumindest in der dramatischen Theorie¹⁴. Der englische Klassizismus ist, was die kritische Theorie anbelangt, ein wesentlicher Bestandteil der neoklassizistischen Tradition Westeuropas. Er stand in direkter Beziehung zu Frankreich, insbesondere zu Boileau¹⁵, schöpfte aber auch aus den Quellen der französischen klassischen Theorie in der Antike sowie aus dem italienischen und niederländischen Humanismus. Der englische Klassizismus trägt seinen Namen zu Recht. Unser kleiner geschichtlicher Überblick hat, wie ich hoffe, gezeigt, daß er seinen Namen in Analogie zum französischen Klassizismus erhalten hat.

Wie aber kamen die Franzosen darauf, von Klassizismus zu reden? Es ist nötig, in der Geschichte des Wortes weiter zurückzugehen. Jedes Wörterbuch sagt uns, das Wort «classicus» finde sich erstmals bei Aulus Gellius, einem römischen Autor des 2. Jahrhunderts n. Chr., der in seinen Miszellen, *Noctes Atticae*, von «classicus scriptor, non proletarius», spricht und damit einen Begriff der römischen Steuerklassen auf die Rangordnung der Schriftsteller überträgt¹⁶. «Classicus» hieß also ursprünglich erstklassig, hervorragend, ausgezeichnet. Im Mittelalter scheint das Wort überhaupt nicht verwendet worden zu sein, tritt jedoch in der Renaissance sowohl im Lateinischen wie auch in den Landessprachen auf. Die erste nachgewiesene Verwendung im Französischen, in Sébillet's *L'Art poétique* (1548), bezieht sich überraschenderweise auf «les bons et classiques poètes françois comme sont entre les vieux Alain Chartier et Jean de Meun¹⁷». Die Nennung von zwei Dichtern des Mittelalters zeigt, daß das Wort keine Beziehung zur klassischen Antike hatte und ganz einfach mustergültig, hervorragend, ausgezeichnet bedeutete. Ich kenne keine wissen-

schaftliche Arbeit, welche die Entwicklung verfolgt, die das Wort durchmachte, bis es mit dem Altertum identifiziert wurde, wie etwa in der gängigen Formel «das klassische Altertum», obgleich die Ursache für diese Verschiebung auf der Hand liegt. «Klassisch» wurde im Laufe der Zeit mehr und mehr mit römisch und griechisch gleichgesetzt, drückte aber immer noch Überlegenheit, Autorität und sogar Vollkommenheit aus. Auch ist mir keine Untersuchung darüber bekannt, wie «klassisch» mit dem Klassenzimmer und mit den Texten in Verbindung geriet, die in der Schule gelehrt werden, obgleich die Ursache der Bedeutungsverschiebung wiederum einleuchtend genug ist: die antiken Klassiker waren die einzigen weltlichen Autoren, die studiert wurden, und sie wurden als Vorbilder des Stils und Fundgruben für Ideen verehrt und benutzt. Ernst Robert Curtius hat in *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) die Frage aufgeworfen, wie der Kanon der antiken Autoren und der großen Schriftsteller der modernen Literatur entstanden sei. Es würde sich lohnen, die Entwicklung für jede Literatur in allen Einzelheiten zu verfolgen. Pope sagte 1737, «who lasts a century can have no flaw: I hold that Wit a Classic, good in law¹⁸»; und George Sewell ersuchte in seiner Einführung zu Shakespeares *Poems* (ein Teil von Popes *Shakespeare*, 1725), um eine sorgfältige Ausgabe englischer Autoren, welche «we in justice owe to our great writers, both in Prose, and Poetry. They are in some degree our Classics: on their Foundation we must build, as the Formers and Refiners of our Language¹⁹». Sewell ist der Ansicht, Shakespeare verdiene eine solche Behandlung, und sie wurde ihm auch zuteil. Damit sind wir wieder bei der Bedeutung angelangt, die Sébillet dem Wort «klassisch» zumaß. Shakespeare ist mustergültig.

Dieselbe Bedeutung des Wortes läßt sich auch in Frankreich nachweisen, wenn auch überraschenderweise um einiges später als in England. Pierre-Joseph Thoulier D'Olivet klagt in seiner *Histoire de l'Académie* (1729), daß «l'Italie avait des auteurs classiques, et nous n'en avons point encore de tels²⁰». In einem Brief an denselben Abbé D'Olivet machte Voltaire 1761 den Vorschlag, die «klassischen Autoren» Frankreichs herauszugeben, wobei er sich Corneille als seinen Lieblingsdichter reservieren wollte²¹. Voltaires eigenes Werk *Le Siècle de Louis XIV* (1751) erhebt die Epoche und ihre Schriftsteller in den Rang anderer goldener Zeitalter: in dasjenige von Leo X., von Augustus oder Alexander. Bezeichnenderweise fehlt das Zeitalter des Perikles noch in der Aufzählung²². In all diesen Erörterungen wird «Klassizität» im Sinne von Mustergültigkeit, Vorbildlichkeit verstanden. Das antike Vorbild, an das der moderne Schriftsteller sich hält, wird als selbstverständlich vorausgesetzt, ganz wie Dante in Italien als «Klassiker» betrachtet wird oder die Spanier von ihrem goldenen Zeitalter sprechen. Die Frage des Stils stand überhaupt nicht zur Diskussion.

Das entscheidende Ereignis, das zur Entwicklung des Begriffs des «Klassizismus» beitrug, war schließlich der große romantisch-klassische Disput, der

in Deutschland von den Brüdern Schlegel ausgelöst wurde. Ich habe diese Fragen in verschiedenen Schriften eingehend behandelt, indem ich das Hauptgewicht auf die romantische Seite legte, und ich möchte mich hier nicht wiederholen²³. Für unsere unmittelbaren Zwecke genügt es, zu wissen, daß die Umwandlung der Bedeutung des Wortes «klassisch» von einem Wertbegriff zu einem Begriff, der eine stilistische Richtung, Typus oder Periode bezeichnet, innerhalb welcher Unterschiede der Qualität durchaus geduldet werden, der entscheidende Wendepunkt war. Die historistische Revolution führte zur Erkenntnis, daß mindestens zwei literarische Traditionen nebeneinander existierten. Die Schlegelsche Dichotomie wurde in Frankreich zuerst von Madame de Staël in ihrem Buch *De l'Allemagne* (1814) erläutert; doch einige Monate vor dessen verzögerter Veröffentlichung erschienen August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, übersetzt von ihrer Cousine, Madame Necker de Saussure²⁴. Im Vorwort (1813) sagte die Übersetzerin sehr treffend: «Dans l'ouvrage de M. Schlegel, l'épithète de classique est une simple désignation de genre, indépendante du degré de perfection avec laquelle le genre est traité.» Die leidenschaftliche Polemik, welche Madame de Staëls Buch hervorrief, ist allgemein bekannt. Doch wenn wir die Texte untersuchen, auf denen der klassisch-romantische Disput sich gründet, stoßen wir nirgends auf das Wort «classicisme». In Egli-Martinos sehr vollständiger Sammlung *Le Débat romantique 1813—1816* kommt es nicht vor, obgleich das Wort «romantisme» im Jahre 1816 zweimal gebraucht wurde²⁵.

Wir müssen uns nach Italien wenden, wollen wir dem ersten Auftauchen des Wortes «classicismo» nachspüren. Die fast lückenlose Sammlung von Egidio Bellorini *Discussioni e polemiche sul romanticismo* sollte eigentlich den endgültigen Beweis für die erstmalige Verwendung des Wortes liefern. Im September 1818 spricht Giovanni Berchet in einer kurzen Notiz ganz beiläufig von «la pedantesca servilità del classicismo²⁶», und Ermes Visconti benützt im November und Dezember desselben Jahres in «Idee elementari sulla poesia romantica» das Wort häufig und mit größter Selbstverständlichkeit. Er unterscheidet zum Beispiel zwischen «il classicismo degli antichi, originale e ammirabile, il classicismo dei moderni... scolastico²⁷». Es ist sehr unwahrscheinlich, daß das Wort so zufällig auftrat und mit solcher Selbstverständlichkeit in den Sprachgebrauch einging. Ich hege den Verdacht, daß es schon früher in den Diskussionen über das Wiedererwachen der Antike in den schönen Künsten vorkam, die von Winckelmann und David ausgelöst wurden. Aber es ist mir nicht gelungen, das Wort in den naheliegenden Quellen aufzuspüren: Milizia, Cicognara, Ennio Quirino Visconti oder in den vielen Schriften über Canova.

Was für unsere geschichtliche Betrachtung Bedeutung hat, ist der Umstand, daß Stendhal das Wort in Mailand kennenlernte — er las und übertrug Visconti, mit dem er befreundet war — und daß er dann in seiner Kampfschrift

Racine et Shakespeare (1823) jene berühmte und witzige Definition des Klassizismus und der Romantik gab: «Le romantisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères²⁸.» Aber es wäre ein Irrtum, zu glauben, daß das Wort «classicisme» sich, kurz nachdem Stendhal es zu verwenden begann, in Frankreich eingebürgert habe. In der großen Auseinandersetzung der folgenden Jahre, die zum Vorwort zu *Cromwell* (1827) führte, kommt es nur ganz sporadisch vor. In einer sorgfältigen Monographie, die dem Disput des Jahres 1826 gewidmet ist, fand ich es nur zweimal in einer Broschüre von Cyprien Desmarais *Le Temps présent*²⁹. Zweifelsohne genügte das alte Wort «classique» für die meisten Zwecke, und «classicisme» wurde als ein häßlicher Neologismus empfunden. Champfleury, der den Ausdruck «réalisme» verbreitete, wies auf den entscheidenden Punkt hin, als er bemerkte: «Ce qui fait la force du mot ‚classique‘, c'est que malgré les efforts de quelques-uns (Stendhal entre autres), la désignation de classicisme n'a pu être adoptée³⁰.» Noch im Jahre 1863 wurde es in Littrés *Dictionnaire* ein Neologismus genannt, und im Wörterbuch der französischen Akademie hat es überhaupt nie Aufnahme gefunden. In Italien ließ sich Niccolò Tommaseo, der große Lexikograph, offenbar von ähnlichen Gefühlen leiten. In seinem *Dizionario della lingua italiana* (1858ff.) definiert er «classicismo» als «partito di coloro che dicono d'onorare i Classici imitandone le forme, e servendosi di quelli come di scudiscio contro i loro avversarii»; und er fügt ironisch hinzu: «Parola elegante come la cosa³¹.» Andere Nationen empfanden keine solch ausgeprägte Abneigung gegen das Wort. Goethe benutzt es in «Klassiker und Romantiker in Italien» (1820)³², und Puschkin lobt 1830 den Dichter F. N. Glinka, «weil er sich weder zum antiken noch zum französischen Klassizismus bekenne und weder der gotischen noch der modernen Romantik Gefolgschaft leiste³³». Am Schluß von Kapitel VII des *Ewgenij Onegin* (1828) erweist Puschkin dem Klassizismus seine ironische Reverenz, indem er sich verspätet an die Muse der Dichtkunst wendet und sein Thema verkündet: «Ich singe von einem jungen Freund³⁴.» In Spanien scheint das Wort erst sehr spät Aufnahme gefunden zu haben: in Corominas' *Diccionario* wird das Jahr 1884 genannt³⁵.

In Frankreich war eine bedeutsame Entwicklung festzustellen, welcher Ausdruck auch immer verwendet wurde: die Überhöhung des 17. Jahrhunderts als des klassischen Zeitalters in scharfem Gegensatz zum 18. Jahrhundert, das uns, sowohl was den Stil als auch was die Literaturkritik anbelangt, als direkte Fortsetzung des 17. Jahrhunderts erscheint. Im frühen 19. Jahrhundert aber wurden die beiden Perioden einander aus Gründen gegenübergestellt, die durchaus verständlich sind: das 17. Jahrhundert sprach die konservative politische und religiöse Reaktion an, während das 18. Jahrhundert die Verantwor-

tung für die Vorbereitung und sogar für die Auslösung der Französischen Revolution zu tragen hatte. Die Männer, die dieser Ideologie die sprachliche Form gaben, verwenden — soweit mir bekannt ist — das Wort «Klassizismus» nicht oder doch nur sehr spärlich. Désiré Nisards *Histoire de la littérature française* (4 Bde., 1844—1861) ist von der Auffassung beherrscht, daß der französische Geist im 17. Jahrhundert seine Vollkommenheit erreichte, während alles spätere als Dekadenz erscheint. Nisard beschuldigte tatsächlich die Romantiker als erster der Dekadenz. Seine *Etudes des mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* (2 Bde., 1834) war eine scharfe und sehr kritische Abhandlung über die Schriftsteller der Silbernen Latinität, die zu einer offenen Anklage gegen die französische Literatur seiner eigenen Zeit führte. Die moderne französische Lyrik, so sagt er, weise alle Symptome der Dekadenz der Spätantike auf, während das Zeitalter von Ludwig XIV. als Parallele zu demjenigen des großen Augustus zu betrachten sei. Mit den Triumphen, die Rachel in den Tragödien des 17. Jahrhunderts auf der Bühne feierte, der schlechten Aufnahme, die Hugos *Les Burgraves* fanden und dem großen Erfolg von Ponsards «klassischer» Tragödie *Lucrèce* im Jahre 1843 schien sich so etwas wie ein Wiedererwachen des Klassizismus anzubahnen. Ponsard gab sogar vor, sich kaum daran erinnern zu können, daß man zwischen Klassikern und Romantikern zu unterscheiden pflegte, oder zwischen Leuten, die so ähnlich genannt wurden³⁶. Später (1847) bestätigte Ponsard, daß «l'innovation ou la réaction, le romantisme ou le classicisme, sont des mots qui s'appliquent à des formules. L'art ne connaît que le bon et le mauvais³⁷», eine Auffassung, welche die Zustimmung von Croce gefunden hätte. Doch es wurde nichts daraus: die neuen Enthusiasten der klassischen Antike sprachen eher von der «heidnischen Schule» oder nannten ihren Stil «néo-grec». Es war eindeutig ein neuer Hellenismus, der sich selber für etwas ganz anderes hielt als den traditionellen französischen Klassizismus. Sainte-Beuves berühmter Essay «Qu'est-ce qu'un classique?» (1850) muß in diesem Zusammenhang betrachtet werden. Während Sainte-Beuve auf der griechisch-lateinischen Tradition besteht, versucht er den Begriff zu erweitern. Er anerkennt die Existenz von etwas, das über diese Tradition hinausgeht: Homer, Dante und Shakespeare sind Klassiker, obgleich sie den Forderungen des französischen Klassizismus nicht entsprechen. Diese Art von Klassizismus mit ihren starren Regeln gehört, wie er weiß, eindeutig der Vergangenheit an. Dennoch, so folgert er, müssen wir die Idee und den Kult der Klassiker erhalten, indem wir den Begriff erweitern und großzügiger auslegen³⁸.

Sainte-Beuve und Taine verwenden das Wort «classicisme» nicht. Der erstere versuchte immerhin eine neue Formulierung der klassischen Tradition, während ihr Taine in seinen *Origines de la France contemporaine* (1874) einen schweren Schlag versetzte, als er den abstrakten Utopismus der Jakobiner mit dem Rationalismus der kartesianischen Tradition verband und die Revolution

als logische Folge des klassischen Geistes erscheinen ließ³⁹. Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts brauchte Ferdinand Brunetière, der neue Exponent des französischen Klassizismus, den Ausdruck kaum mehr. Dieser erscheint zwar doch einige Male in seiner Besprechung eines Buches von Emile Deschanel, *Le Romantisme des Classiques* (1882), und zwar in Anlehnung an dessen häufigen Gebrauch bei Deschanel⁴⁰, während Jules Lemaître in einer Besprechung desselben Buches ohne ihn auskommt⁴¹. Ich kann natürlich die Möglichkeit seines Erscheinens an anderem Orte nicht ganz ausschließen, aber ich habe den Eindruck, daß er sich erst 1890 eingebürgert hat. Im Jahre 1889 erschien Georges Pellisiers *Le Mouvement littéraire aux XIXe siècle*, dessen einleitendes Kapitel mit «Le classicisme» überschrieben ist. Eugène François Lintilhac schrieb einen wichtigen Artikel mit dem Titel «J. D. Scaliger, fondateur du classicisme» (1890)⁴², und 1897 setzte Louis Bertrand das Wort auf die Titelseite seines Buches *La Fin du classicisme et le retour à l'antique*, einer sorgfältigen Studie der klassischen Erneuerung des späten 18. Jahrhunderts. Immerhin vermeidet Gustave Lanson in seinem Standardwerk *Histoire de la littérature française* (1894) noch immer den Ausdruck, obwohl darin ein Kapitel mit «Guez de Balzac, Chapelain et Descartes, trois ouvriers du classicisme» überschrieben ist und ein Untertitel auf die «union du cartésianisme et de l'art dans le classicisme» hinweist⁴³.

Louis Bertrand gehörte später zu einer Gruppe von Konservativen, die nach der Jahrhundertwende eine antiromantische Kampagne entfesselten, welche die Romantik (im Gegensatz zu Taine) aller Übel der Französischen Revolution und der Anarchie unserer eigenen Zeit bezichtigten. Charles Maurras, der Gründer der Action française, Pierre Lasserre, der Maurras in dem Pamphlet *Charles Maurras et la Renaissance classique* (1902) lobte und dann das geistvolle Buch *Le Romantisme français* (1907) schrieb, sowie Baron Ernest Seillière, der ein gutes Dutzend Bücher über die romantische Krankheit verfaßte, machten aus «Klassizismus» ein neues Schlagwort, das auch zu einem politischen und philosophischen Kriegsruf wurde. Die Berührung mit der Dreyfus-Affäre und mit der antideutschen Kampagne vor 1914 ist offensichtlich: Deutsche und Nordländer im allgemeinen wurden gleichgesetzt mit Romantik, Klassizismus dagegen mit Latinität und Frankreich. Der heftige und ausschließliche Nationalismus, der sich in dieser Anschauungsweise des klassischen Geistes kundtat, hätte sich, wie man meinen könnte, in seiner Wirkung auf Frankreich beschränken sollen. Irving Babbitts *Rousseau and Romanticism* (1919) bezieht aber seine Grundideen bei dieser französischen Gruppe, obwohl Babbitt als guter Amerikaner und Republikaner vor dessen letzten politischen Konsequenzen zurückschreckte⁴⁴. Auch T. S. Eliot nahm während seines Aufenthaltes in Paris (1910—1914) viel von diesem Gedankengut auf und gestand später, daß Maurras' *L'Avenir de l'intelligence* (1905) einen großen Einfluß auf seine geistige Entwicklung ausgeübt habe⁴⁵. In England machte T. E. Hulme

bedeutende Anleihen bei den neuen französischen Klassizisten: *Romanticism and Classicism* (veröffentlicht 1924, obgleich schon 1913 verfaßt) erwies sich als das meistzitierte Dokument des neuen Klassizismus. Dies war, so scheint mir, in jeder Beziehung nachteilig: Hulmes Essay ist wirr und widerspruchsvoll und erweckt den Eindruck, als gipfle der Klassizismus im Glauben an die Erbsünde, an die Unwandelbarkeit der menschlichen Natur, an die Unmöglichkeit des Fortschritts und in der Befürwortung einer neuen, nüchternen, anschaulichen Poesie⁴⁶. Der Klassizismus des französischen 17. Jahrhunderts machte Ansprüche auf Allgemeingeltung oder hatte zumindest den Ehrgeiz, sie zu besitzen. Der neue Klassizismus ist eine dürre Doktrin und weist bei Maurras, Hulme und Ezra Pound eindeutig faschistische Züge auf. Kein Wunder, daß er keinen Anklang gefunden hat, trotz T. S. Eliots Einstehen für eine viel großzügigere und umfassendere Tradition. Sein Essay *What is a Classic?* (1944) wiederholt bis in alle Einzelheiten Sainte-Beuves Auffassung, obwohl Eliot versichert, daß er Sainte-Beuves Essay seit mehr als dreißig Jahren nicht mehr gelesen habe. «The blood-stream of European literature», sagt Eliot, «is Latin and Greek — not as two systems of circulation, but one, for it is through Rome that our parentage to Greece must be traced⁴⁷.»

Die Ablehnung dieser Auffassung ist genau das, was den deutschen Klassizismus kennzeichnet oder vielmehr, was die Deutschen ihre «Klassik» nennen. «Klassik» ist heute ein Ausdruck, der in deutschen Büchern über Literatur überall verwendet wird. Niemand scheint sich der Tatsache bewußt zu sein, daß es sich da um einen neuen Ausdruck handelt, und niemand ist bisher seiner Geschichte nachgegangen. In einem so gründlichen wissenschaftlichen Werk wie dem *Grundriß der germanischen Philologie*, im Band *Deutsche Wortgeschichte* (1942) werden wir fälschlicherweise dahin belehrt, daß «Romantik» eine parallele und analoge Wortbildung zu «Klassik» darstelle⁴⁸. In Wahrheit wurde «Romantik» um 1800 von Novalis verwendet, doch kann ich den Ausdruck «Klassik» mit einer Ausnahme vor dem Jahre 1887 nirgends finden. Ganz überraschend und beiläufig schrieb Friedrich Schlegel 1797 die etwas dunklen Bemerkungen in einem Notizbuch: «Absolute Classik also annihilirt sich selbst», und: «Alle Bildung ist Classik, Abstraktion.» Diese Notizen wurden jedoch erst 1963 veröffentlicht⁴⁹. Dies ist wenigstens das provisorische Resultat meiner Suche. Otto Harnack benützt das Wort in *Goethe in der Epoche seiner Vollendung* (1887), anfänglich in Anführungszeichen und dann in dem Satz, in dem Euphorion als «der geniale Sproß der vermählten Klassik und Romantik» bezeichnet wird⁵⁰. Harnack scheint gespürt zu haben, daß das Wort eine Neuerung bedeutete, denn in einem späteren Buch *Der deutsche Klassizismus im Zeitalter Goethes* (1906) erklärt er im Vorwort: «Die unschönen Ausdrücke ‚Klassizismus‘ und ‚klassizistisch‘, für die ich sonst ‚Klassik‘ und ‚klassisch‘ zu setzen pflege, habe ich diesmal nicht vermeiden können, weil der Sprachgebrauch dem Worte ‚klassisch‘ in bezug auf die deutsche Poesie eine

besondere enge Bedeutung gegeben hat⁵¹.» Harnack macht einen Unterschied zwischen «Klassizismus», der Nachahmung der Antike, und «Klassik», einem Ausdruck, der die Werke der großen deutschen Klassiker, Goethe und Schiller, bezeichnet. Das Wort «Klassik» bürgerte sich zunächst nur ganz langsam ein. Eugen Wolff und Heinrich Hart verwenden es 1888 und 1890 in «Literarische Manifeste des Naturalismus» oder was sie «Die Moderne» nennen⁵². Carl Weitbrecht empfiehlt in seinem Buch *Diesseits von Weimar. Auch ein Buch über Goethe* (1895), «klassisch» und «klassizistisch» scharf zu unterscheiden, und zwar mit der Begründung, daß der «,Klassizismus‘ Goethes Genie aus dem Geleise gebracht habe⁵³». Otto Harnack benutzte den Ausdruck im Titel seines Buches *Deutsches Kunstleben im Zeitalter der Klassik* (1896). Ein so deutschtümeln-der Literaturhistoriker wie Adolf Bartels übernahm das Wort 1906 für ein Kapitel seines *Handbuchs zur Geschichte der deutschen Literatur*⁵⁴. Ebenfalls am andern Ende des deutschen kulturellen Spektrums, bei Friedrich Gundolf, dem Jünger von Stefan George, nimmt der neue Ausdruck die Stelle des älteren «Klassizismus» ein. In *Shakespeare und der deutsche Geist* (1911) ist das Schlußkapitel «Klassik und Romantik» betitelt⁵⁵. In seinem Buch *Goethe* (1916) gibt er uns eine Definition des Unterschieds. «Klassizismus ist bewußte und gewollte, nicht naive Klassik⁵⁶», und 1922 setzt Fritz Strich das Wort auf die Titelseite seines Werks *Deutsche Klassik und Romantik: oder Vollendung und Unendlichkeit*, die einflußreichste deutsche Typologie, welche Wölfflins Grundbegriffe der Kunstgeschichte auf die Literatur überträgt. Seither ist der Ausdruck allgemeingebräuchlich geworden. Es gibt eine Dissertation von Alexander Heußler, einem Schüler von Fritz Strich, *Klassik und Klassizismus in der deutschen Literatur* (1952), welche den Unterschied zwischen den beiden Ausdrücken herausarbeitet, ohne aber darauf hinzuweisen, wie neu er ist. Für Heußler verkörpern Gottsched und Johann Elias Schlegel den «Klassizismus», Goethe und Schiller die «Klassik». Das neue Wort setzte sich übrigens lange nicht überall so schnell durch. Oskar Walzel spricht noch 1922 von «Klassizismus», wo es um Goethe geht⁵⁷. Paul Merker verwendet im selben Jahr in einem Bericht über die Literaturwissenschaft den Ausdruck überhaupt nicht⁵⁸, und Franz Schultz lehnt in einer 1928 verfaßten Arbeit den Neologismus ausdrücklich ab: «Man hat sich neuerdings daran gewöhnt — wohl unter dem Einfluß von Fritz Strich — Klassizismus und Klassik zu sondern, unter Klassizismus die älteren Bestrebungen zur Nachahmung der Alten und unter ‚Klassik‘ das Gegenstück zur ‚Romantik‘ um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts zu erblicken, das heißt die Gedankenwelt, Kunstanschauung und Kunstübung der beiden Weimarer Goethe und Schiller und ihre Nachwirkungen. Ich möchte bei der älteren Begriffsbildung bleiben und unter dem deutschen Klassizismus jene Bewegung verstehen, die von Winckelmann... bis Hegel führte⁵⁹.» Doch Schultz beugte sich später der neue Mode. Er schrieb zwei Bände mit dem Titel *Klassik und Romantik der Deutschen* (1935, 1940).

Der Erfolg des neuen Wortes ist leicht zu verstehen. «Klassizismus», in einem Sinn gebraucht, der an den französischen Klassizismus oder an den Klassizismus in den bildenden Künsten erinnert, ist kein besonders passender Ausdruck für die Werke von Goethe und Schiller, mit Ausnahme vielleicht derjenigen, welche in Stadien ihrer Laufbahn entstanden, da sie ganz bewußt Dichter der Antike zu ihrem Vorbild nahmen. Beispiele dafür sind Schillers *Die Götter Griechenlands* (1788) und ein Brief an Körner, der von einem geplanten Epos über Friedrich den Großen und vom Problem der «Classizität» handelt⁶⁰, sowie Goethes *Iphigenie auf Tauris*, seine Italienreise, die in den *Römischen Elegien* und dem Fragment *Achilleis* ihren Niederschlag fand, die Idylle *Hermann und Dorothea* und schließlich seine Befürwortung eines strengen Klassizismus der Themen und Formen in den bildenden Künsten. Doch könnte der Ausdruck unmöglich auf *Götz von Berlichingen* oder *Werther*, auf *West-östlicher Divan* und *Faust*, und noch viel weniger auf *Die Räuber*, *Wallensteins Lager* und *Die Jungfrau von Orleans* — die von Schiller selbst «eine romantische Tragödie» genannt wurde — angewendet werden. Das Wort «Klassik» nimmt hier wieder die alte Bedeutung von erstrangig, mustergültig an, während die stilistische Beziehung zu den Dichtern der Antike kaum mehr empfunden wird. Es ist zu einem Begriff geworden wie «Goethezeit» oder «deutsche Bewegung⁶¹» und trennt die deutschen Klassiker vom internationalen Klassizismus, indem es gleichzeitig der westlichen Neigung Widerstand bietet, Goethe und Schiller Romantiker zu nennen.

In der deutschen Literatur läßt sich, ebenso wie in der französischen, eine wenig erforschte Entwicklung verfolgen: die Anerkennung der großen Dichter des 18. Jahrhunderts als «Klassiker» und der Weimarer Epoche als des «klassischen» Zeitalters. Die Deutschen betrachten immer noch sechs Dichter als «Klassiker»: Klopstock, Lessing, Wieland, Herder, Goethe und Schiller⁶², eine äußerst heterogene Gruppe. Klopstock würde man heute unter die Vorromantiker oder Sentimentalen einreihen, Lessing, trotz seinen polemischen Schriften gegen die Theorien der französischen Tragödie, unter die rationalistischen Klassizisten, welche Aristoteles verehrten. Wieland erschiene uns als Vertreter der Aufklärung, dessen Kunst zum Rokoko neigt, Herder dagegen als irrationaler Vorromantiker. Wie kann ein Schriftsteller «klassisch» genannt werden, der, wie Herder es 1767 tat, ausrief: «O, das verwünschte Wort: ‚Classisch‘⁶³!» und der Goethes und Schillers Hinwendung zum Klassizismus als einen Verrat an seinen eigenen Lehren betrachtete?

Doch Goethe und Schiller nannten sich selber nicht «Klassiker» und hatten ein sehr unklares und komplexes Verhältnis zum ganzen Unternehmen, eine klassische Literatur zu gründen. Goethe schrieb 1795 einen bemerkenswerten Artikel, «Literarischer Sansculottismus», in dem er die Ansicht vertritt, daß kein deutscher Schriftsteller sich selber für «klassisch» halte und daß «wir die Umwälzungen nicht wünschen, die in Deutschland klassische Werke vorberei-

ten könnten⁶⁴». Der Aufsatz stammt aus einer Zeit, da die Französische Revolution ihre Bahn noch nicht durchlaufen hatte: Goethe fürchtete die Gefahren einer Zentralisierung und Vernichtung der kleinen deutschen Staaten, mit denen einem er so eng verbunden war, denn «klassisch» bedeutete für ihn einen Stil, welcher die Einheit einer Nation ausdrückte. Erst nachdem die Brüder Schlegel die große Diskussion ausgelöst hatten, begann Goethe den Ausdruck mit weniger Hemmungen zu verwenden, indem er entweder den Unterschied einfach ignorierte und sich an die ältere Bedeutung des Vortrefflichen hielt, oder aber indem er Partei gegen die Romantiker ergriff. Ein Brief aus dem Jahre 1804 berichtet, daß Goethe die Unterscheidung zwischen Romantik und Klassik ablehnte, weil «alles was vortrefflich sei, eo ipso klassisch sei⁶⁵». Aber 1829 gab Goethe dann seine berühmte Erklärung ab, die lautet: «Das Classische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke⁶⁶.» Man darf hier jedoch nicht unterlassen, an die historischen Zusammenhänge zu denken: Goethe war von den Ausschreitungen einiger deutscher Schriftsteller wie Zacharias Werner und E. T. A. Hoffmann tief beunruhigt, und gegen den neuen französischen «roman frénétique» empfand er ebenfalls Abneigung. Victor Hugos *Notre Dame de Paris* nannte er später «das abscheulichste Buch das je geschrieben worden⁶⁷». Die ursprüngliche, viel umfassendere Bedeutung des Gegensatzes hatte Goethe vollständig aus dem Gesicht verloren, wenn er auch in einem Gespräch mit Eckermann im Jahre 1830 irrtümlich behauptete, daß die Brüder Schlegel der Schillerschen Unterscheidung zwischen dem Naiven und Sentimentalen bloß einen neuen Namen verliehen hätten⁶⁸. Goethe selbst war immer bemüht, über diesem Meinungsstreit zu stehen: in *Helena* und ganz besonders in der Gestalt des Euphorion wollte er eine Art «Aussöhnung der beiden Dichtungsformen» erzielen⁶⁹.

Während Goethe die Streitfrage mit einer gewissen Gelassenheit verfolgte, wurde er schon zu seinen Lebzeiten als der deutsche «Klassiker» oder zumindest einer der beiden großen «Klassiker» anerkannt. Es ist immer noch nicht allgemein bekannt, daß Goethe nach dem internationalen Erfolg des *Werther* beinahe in Vergessenheit geriet und daß erst der Erfolg von *Hermann und Dorothea* (1797) und das Aufsehen, das die *Xenien* erregten, die er mit Schiller zusammen verfaßte, ihm die dominierende Stellung in der deutschen Literatur sicherten. Doch schon im späten 18. Jahrhundert besaß Goethe viele Feinde: orthodoxe Christen, die ihn des Theismus und Heidentums verdächtigten, begeisterte Anhänger der Aufklärung und des Nützlichkeitsprinzips, denen er zu einseitig ästhetisch vorkam, und radikale Irrationalisten, denen er zu kalt, vernunftbetont und klassizistisch schien⁷⁰. Goethe verdankte sein überragendes Ansehen vor allem den Brüdern Schlegel, die ihn gegen Schiller ausspielten, ohne jedoch weder Schiller noch Goethe als Klassiker zu betrachten. Friedrich Schlegel hoffte schon um 1800, daß es Goethe gelingen möge, das Klassische mit dem Romantischen in Einklang zu bringen⁷¹. In August Wilhelm Schlegels

Vorlesungen *Über dramatische Kunst und Literatur* (1809—1811) wird Goethe im Zusammenhang mit den romantischen Dramatikern behandelt, die ihr Vorbild in Shakespeare sahen.

Es ist uns nur in ganz allgemeinen Zügen bekannt, wie Goethe und Schiller zu den deutschen «Klassikern» wurden. Gewiß wurden schon sehr früh Ansprüche auf Anerkennung von Goethes einmaliger Größe laut. Friedrich Schlegel nannte 1798 Goethe, Dante und Shakespeare «den großen Dreiklang der modernen Poesie⁷²» und klassierte *Wilhelm Meister* zusammen mit Fichtes Philosophie und der Französischen Revolution als die großen epochemachenden Ereignisse des Zeitalters⁷³. In Ludwig Tiecks *Zerbino* (1799) erscheinen Goethe, Shakespeare, Cervantes und Dante als «diese heiligen Vier» im Garten der Poesie⁷⁴. In einem Buch von K. A. Schaller aus dem Jahre 1812 wird Goethe «anerkannt der erste Dichter Deutschlands und gewiß gegenwärtig auch ohne gültigen Mitbewerber unter den übrigen europäischen Nationen» genannt⁷⁵. Man kennt Byrons Widmung zu *Sardanapalus*, in der er die Dichtung als das Werk eines «literarischen Vasallen für seinen Lehnsherrn» bezeichnet, obwohl Byron — der nicht deutsch konnte — von Goethes Größe keine richtige Vorstellung haben konnte⁷⁶. Wir wissen auch von dem beständigen Strom bewundernder Gäste in Goethes späteren Jahren. Sie stammten nicht aus Deutschland allein, sondern umfaßten Madame de Staël, Benjamin Constant, Jean-Jacques Ampère, Thackeray, Oehlenschläger, Mickiewicz, Kollar und viele andere.

Goethe scheint auch sehr früh in den deutschen Schulen Eingang gefunden zu haben⁷⁷. Doch dies war wiederum nur ein Symptom des Erfolges bei einem weiteren Publikum, im Theater und — was entscheidend war — bei den Autoritäten, denen das Erziehungsministerium in Preußen und den andern deutschen Staaten unterstand. Die Rolle Wilhelm von Humboldts und anderer Gründer des deutschen Gymnasiums ist vermutlich gerade wegen der Verknüpfung von griechischer Bildung, «paideia», mit Goethes und Schillers pädagogischem oder pädagogisch interpretiertem Klassizismus zu solcher Bedeutung gelangt. Die Tendenz im 20. Jahrhundert, Goethe und Schiller vom Klassizismus zu trennen, ist ein Symptom des Niedergangs des klassischen Gymnasiums und des Ideals einer Allgemeinbildung, wie sie, zum Teil unter dem Einfluß Goethes, auch in England von Matthew Arnold formuliert wurde. Ich kann nur auf die Rolle von Bettina von Arnims *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (1835) hinweisen und auf Eckermanns *Gespräche mit Goethe* (1835), welche Goethes Bild als das eines Olympiers mitschaffen halfen, trotz der politischen und liberalen Angriffe des Jungen Deutschland oder Heines Bemühungen, Goethe in eine vergangene Kunstperiode zu verweisen. Kurz nach Goethes Tod war seine Stellung als die eines deutschen Klassikers gesichert, wenn auch in den vierziger und fünfziger Jahren eine gewisse Schwächung seines Ansehens zugunsten Schillers festzustellen war.

In den Literaturgeschichten wurden aber Goethe und Schiller lange nicht als «Klassiker» oder als Repräsentanten des «Klassizismus» angesehen. In Franz Horns *Geschichte und Kritik der deutschen Poesie und Beredsamkeit* (1805) zum Beispiel, dem von Carlyle benutzten Handbuch, lesen wir nur von der «Klopstock-Lessing-Goethe-Periode⁷⁸». Das ganze frühe 19. Jahrhundert in Deutschland, das von der Theorie und dem Geschmack der Romantik beherrscht wurde, hätte die Bezeichnung «Klassizismus» keineswegs als Kompliment aufgefaßt. Friedrich Schlegel äußerte sich im Jahre 1800 höchst verächtlich über «die sogenannten klassischen Dichter der Engländer. . . den Pope, den Dryden oder wer sonst noch Klassiker sei⁷⁹». August Wilhelm Schlegels Vorlesungen in Berlin und Wien behandelten alle Formen des Klassizismus, ob französisch, englisch oder deutsch, mit polemischer Härte. Die einflußreichsten Literaturgeschichten vermieden sorgfältig die Ausdrücke «Klassizismus» und «klassisch». So spricht Gervinus in seiner *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen* (5 Bde., 1835—1842), soviel ich weiß, nie von «klassisch» oder «Klassiker», wenn es sich um Goethe und Schiller handelt. Nur einmal erklärt er, Schillers Zeitschrift *Die Horen* hätten den Stil und Geschmack soweit gefestigt, daß die «klassische Periode» der Sprache nun beginnen konnte. Gervinus sagt dann aber auch, mit der Neuausgabe des *Faust* (1808) sei Goethe «auf die Spitze der romantischen Richtungen» vorgerückt⁸⁰. A. F. C. Vilmar, der eine sehr populäre *Geschichte der deutschen Nationalliteratur* (1857) verfaßte, spricht von Goethe als «diesem größten Genius unserer Neuzeit» und nennt seine Epoche «unsere zweite Blüteperiode⁸¹», ohne aber je das Wort «klassisch» oder «Klassizismus» zu verwenden. In einem halbvergessenen, aber sehr aufschlußreichen Buch, das sich vornehmlich mit der klassischen Tradition befaßt, der *Geschichte der deutschen Poesie nach antiken Elementen* (2 Bde., 1856) von Carl Leo Cholevius, sagt der Autor: «Goethe und Schiller vollenden die Ineinsbildung des Romantischen und des Antiken», und erklärt, die «Römischen Elegien» seien in Goethes «classischer Periode» entstanden⁸². Soweit ich feststellen konnte, wird der Begriff «Klassizismus» erst in Hermann Hettners *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* (6 Bde., 1856—1870) gebräuchlich. Hettner reserviert das Wort «Klassizismus» jedoch für die Franzosen, die seiner Ansicht nach von Goethe und Schiller «gestürzt» wurden. In den letzten Bänden seines großen Geschichtswerks weist Hettner auf das «klassische Zeitalter der deutschen Literatur» hin, doch das war im Jahre 1870⁸³. Vor ihm bezeichnete Rudolf von Gottschall in seinem populären Werk *Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts* (1854) Goethe und Schiller durchwegs als «die Klassiker⁸⁴», was darauf hindeutet, daß dies bereits zu einer festen Regel geworden war. Als im Jahre 1867 die Autorenrechte für die Werke von Goethe und Schiller aufgehoben wurden und die Mode der «Klassikerausgaben» aufkam, erfuhr die Bezeichnung eine weitere Verbreitung⁸⁵. Der deutsche Mittelstand legte Wert darauf, die gesammelten Werke

der großen und auch weniger großen Schriftsteller zu besitzen, und mit der Gründung des Deutschen Reiches nahmen die Dichtungen von Goethe und Schiller mehr und mehr die Rolle eines nationalen Palladiums an, eines kulturellen Erbes, das von einer Aura ehrfurchtsvoller Scheu umgeben war. Die Gründung der Goethe-Gesellschaft (1885)⁸⁶, die lang hinausgezogene Veröffentlichung der Weimarer Ausgabe von Goethes sämtlichen Werken und die gleichzeitige Entstehung eines ganz neuen Berufes, der *Goethe-Philologie*, sind Symptome dieses Sieges. Doch was die Terminologie anbelangt, können wir immer noch dieselben Schwankungen beobachten wie in Frankreich und England: A. Kuhn spricht zum Beispiel in *Schillers Geistengang* (1863) von «der Zeit der Classizität unserer Literatur⁸⁷», ein Ausdruck, der auch von dem dänischen Kritiker Georg Brandes in *Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts* verwendet wird⁸⁸. Andere hielten sich an «Klassizismus»: Julian Schmidt zum Beispiel spricht vom «Bruch der Schlegel mit dem Klassizismus⁸⁹», doch in Wilhelm Scherers maßgebender *Geschichte der deutschen Literatur* (1883) kommt das Wort «Klassizismus» nur im Inhaltsverzeichnis vor, während im Text von der «classischen Mode» die Rede ist. Ein einziges Mal, soviel ich weiß, spricht Scherer von dem «Geist unserer modernen classischen Litteraturperiode⁹⁰». Es läßt sich leicht verfolgen, wie das Wort «Klassizismus» immer mehr in Ungnade fiel und durch «Klassik» ersetzt wurde. In der Atmosphäre der letzten 80 Jahre wurden die deutschen «Klassiker» mehr und mehr teutonisiert und als nationale Koryphäen verherrlicht, während das Wort «Klassiker» ihnen in einem nicht wörtlich zu nehmendem Sinn anhaftete.

Rückblickend ist es offensichtlich, daß das Wort «Klassizismus» im 19. Jahrhundert entstanden ist. Es taucht 1818 erstmals in Italien auf, dann 1820 in Deutschland, 1822 in Frankreich, 1828 in Rußland, 1831 in England. 1887 wurde in Deutschland der neue Ausdruck «Klassik» geprägt, der das Wort «Klassizismus» verdrängte. Die Begriffe haben natürlich manches gemeinsam: den darin enthaltenen Hinweis auf Vortrefflichkeit, Ansehen und Beziehung zur Antike. Aber der «Klassizismus» in den drei Ländern, denen unsere Untersuchung gilt, bezieht sich auf drei ganz verschiedenen Literaturepochen: das französische 17. Jahrhundert, das englische späte 17. und frühe 18. Jahrhundert und das deutsche sehr späte 18. Jahrhundert. Sie unterscheiden sich sehr, was Substanz und Form, Anspruch auf Autorität und Größe und selbst ihre Beziehung zur Antike anbetrifft. Diese Unterschiede zu charakterisieren, würde heißen, die Literaturgeschichte dreier Länder und zweier Jahrhunderte zu schreiben. Ich möchte nur kurz darauf hinweisen, daß der französische und deutsche Klassizismus sich ein Ansehen bewahrt haben, das dem englischen abgeht, und zwar trotz dem Versuch, ihm seine Stellung wiederzugeben und trotz dem vermehrten und meines Erachtens verdienten wissenschaftlichen Interesse für die großen Schriftsteller jener Zeit, insbesondere für Pope und Swift. T. S. Eliot scheint recht zu haben, wenn er sagt: «Wir haben kein klas-

sisches Zeitalter und keinen klassischen Dichter im Englischen», obgleich er uns gleichzeitig darauf aufmerksam macht, daß «wir kein volles Verständnis für englische Dichtung gewinnen, wenn wir nicht imstande sind, das Werk Alexander Popes zu genießen⁹¹.» Ich kann nur andeuten, daß der französische und englische Klassizismus weit «lateinischer» sind als der deutsche, der viel mehr im «Griechischen» befangen ist. In einer Geschichte der verschiedenen Stile in der Literatur, die sich auf die Analogie mit der Kunstgeschichte gründet, erscheint der französische Klassizismus des 17. Jahrhunderts als ausgesprochen barock, und zwar als gedämpfter, zurückhaltender Barock, wie Leo Spitzer in einem ausgezeichneten Essay gezeigt hat⁹², während der englische Klassizismus aufgeklärter, vernunftbetonter, ja sogar realistischer wirkt, obwohl er gelegentlich eine gewisse Neigung zum Rokoko verrät. Dies trifft jedenfalls auf Popes *Rape of the Lock* zu⁹³. Der deutsche Klassizismus kommt uns selbst in seiner bewußt neoklassischen Phase romantisch, sehnsuchtsvoll und utopistisch vor. Darin ist er dem zeitgenössischen Klassizismus in anderen Ländern verwandt. Die elegische Note sticht ganz besonders bei Chénier hervor, und die Maler und Bildhauer, die sich zur Antike bekannten, etwa David, Canova und Thorvaldsen, haben einen Zug ins Sentimentale. Der Traum vom goldenen Zeitalter ist nie weit entfernt⁹⁴. Der Empire-Stil Napoleons ist klassizistisch: aber Napoleon trug den *Werther* und Ossian mit sich herum.

Das Thema ließe sich endlos weiterspinnen. Ich habe kaum die Oberfläche geritzt, und es gibt sicher viele Daten und Details, wo man mich berichtigen kann. Aber ich wollte mit dieser Arbeit ja nicht bloß einen Beitrag zur Lexikographie oder der Geschichte der Terminologie leisten. Als Vorbild schwebt mir Leo Spitzer vor, der meist nur als Forscher auf dem Gebiet der Stilistik und Etymologie bekannt ist, obgleich er auch ein Meister der sogenannten «historischen Semantik» war. Seine Arbeiten über *Classical and Christian Ideas of World Harmony* und über *Milieu and Ambiance*⁹⁵ zeigen, wie er sich auf gewisse entscheidende Wörter unserer Kultur konzentrieren, ihre Geschichte innerhalb einer allgemeinen Geistesgeschichte nachzeichnen und so Lexikographie mit der Geistesgeschichte verbinden konnte. Dies ist auch das Ziel meiner Arbeit, die ich als Parallele und Ergänzung meiner früheren Abhandlungen über die Begriffe des Barocks, der Romantik und des Realismus verstanden wissen möchte⁹⁶. Meine Untersuchungen haben eine Geschichte literarischer Periodisierung zum Ziel, ein Hauptthema meines alten Planes: nämlich eine Geschichte der Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft innerhalb einer Geschichte der modernen Kritik zu schreiben.

Bibliographische Anmerkung

Die Geschichte des Wortes ist noch kaum erforscht. Einige Autoren sprechen ganz nebenbei davon, zum Beispiel Pierre Moreau, *Le Classicisme des romantiques*, Paris 1932; Henri Peyre, *Le Classicisme français*, New York 1942 (Kapitel II, «Le Mot Classicisme», handelt vom

Wort «classique», sagt aber nichts über das Wort «classicisme»); Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948 (vor allem S. 251 ff.); Harry Levin, «Contexts of the Classical», in seinem Buch *Contexts of Criticism*, Cambridge/Mass. 1957, S. 38—54; Georg Luck, «Scriptor Classicus», in *Comparative Literature* X (1958), S. 150—158.

Die meisten andern Untersuchungen über den «Klassizismus» sind analytisch, ideologisch oder historisch. Hier eine kleine Auswahl: P. Van Tieghem, «Classique», in *Revue de synthèse historique* XLI (1931), S. 238—241, rein analytisch; Gerhart Rosenwaldt, «Zur Bedeutung des Klassischen in der bildenden Kunst», in *Zeitschrift für Ästhetik* XI (1916), S. 125, enthält eine treffende Definition: «Klassisch ist ein Kunstwerk, das vollkommen stilisiert ist, ohne von der Natur abzuweichen, so daß dem Bedürfnis nach Stilisierung und Nachahmung in gleicher Weise Genüge getan ist.» Helmut Kuhn, «Klassisch' als historischer Begriff», in Werner Jaeger (ed.), *Das Problem des Klassischen und die Antike*, Stuttgart 1933, neu herausgegeben 1961, S. 109—128. *Concinnitas: Beiträge zum Problem des Klassischen. Heinrich Wölfflin zum achtzigsten Geburtstag... zugeeignet*, Basel 1944; Kurt Herbert Halbach, «Zum Begriff und Wesen der Klassik», in *Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider gewidmet...*, Tübingen 1948, S. 166—194.

Fritz Ernst, *Der Klassizismus in Italien, Frankreich und Deutschland*, Zürich 1924, bietet eine knappe Übersicht über die Literaturgeschichte. Sherard Vines, *The Course of English Classicism from the Tudor to the Victorian Age*, London 1930, ist lebendig, aber etwas wirr. Zwei Bücher über Goethes Ruhm sind in diesem Zusammenhang wichtig: Reinhard Buchwald, *Goethezeit und Gegenwart*, Stuttgart 1949, und Wolfgang Leppmann, *The German Image of Goethe*, Oxford 1961. (Deutsche Ausgabe: *Goethe und die Deutschen*, Stuttgart 1962.)

¹Sharard Vines, London 1930; L. I. Bredvold, «Tendency...» in *ELH* (1934), S. 91—119; D. F. Bond, «Distrust»... in *Philological Quarterly* XIV (1935), S. 54—69; die Kapitel von George Sherburn in Albert C. Baugh (ed.), *A Literary History of England*, New York 1948, S. 699ff., 967ff. ²«John Dryden» (1828), Abdruck in *Miscellaneous Works*, New York 1880, Bd. I, S. 145. «French School», zum Beispiel in *Edinburgh Review* CCVII (Juli, 1858), S. 1, in einer Besprechung der Dryden-Ausgabe von Bell sowie der Dryden-Ausgabe von Scott, wo der Ausdruck als allgemein gebräuchlich bezeichnet wird. ³Belege in der erweiterten englischen Fassung, die im Sammelband, *Aspects of the Eighteenth Century*, hg. von Earl Wasserman, im Verlag der John Hopkins Press, Baltimore 1965, erscheinen wird. ⁴Neu gedruckt in *Concepts of Criticism*, New Haven 1963, S. 152. ⁵«The Dramatic Works of John Ford» (1811), in *Contributions to the Edinburgh Review*, London 1844, Bd. II, S. 292. ⁶«The First Epistle of the Second Book of Horace», II, S. 263f., in *Imitations of Horace*, ed. J. Butt, London 1939, S. 217. ⁷*Collected Writings*, ed. D. Masson, London 1896, Bd. XI, S. 61. ⁸2. Aufl., Paris 1866, Bd. III, S. 216: «la cuisinière de Mme de Sévigné à Mme de Sévigné». ⁹Austin, Texas 1956. ¹⁰Zitiert nach der erweiterten Ausgabe *Le Classicisme français*, New York 1942, S. 32: «Combien lâches sont les rapports entre la littérature française du XVIIe siècle et celle de l'antiquité.» ¹¹*Modern Philology* XXIV (1926), S. 201—208. ¹²«Ben Jonson and the Classical School», in *PMLA* XIII (1898), S. 221—249. Abgedruckt in *Shakespeare and 'Demi-Science'*, Philadelphia 1927. ¹³Siehe J. E. Spingarn, «The Sources of Jonson's Discoveries», in *Modern Philology* II (1905), und die Ausgabe von *Timber, or Discoveries*, von M. Castelain, Paris 1906. ¹⁴Siehe Edith G. Kern, *The Influence of Heinsius and Vossius upon French Dramatic Theory*, Baltimore 1949. ¹⁵Cf. A. F. D. Clark, *Boileau and the French Classical Critics in England*, Paris 1925. ¹⁶*Noctes*, 18, 8. 15. «Vel oratorum aliquis vel poetarum, id est classicus assiduusque aliquis scriptor, non proletarius.» ¹⁷Sébillot, *Art Poétique*, Kap. III, Paris 1910, S. 26. ¹⁸Wie in Anmerkung 6, II, S. 55—56, S. 199. Pope paraphrasiert den Vers von Horaz: «Et vetus atque probus, centum qui perficit annos.» ¹⁹Zitiert von J. C. Maxwell in *Notes and Queries*, X, 6, Juni 1963, S. 220. Aus dem Vorwort zu Popes *Shakespeare*, Bd. VII, S. VII, oder in

Works, London 1728, 10, S. V. ²⁰Ed. Livet, Paris 1858, Bd. II, S. 47. ²¹*Voltaires Correspondance*, ed. T. Besterman. Bd. XL. Genf 1959, S. 275. Siehe auch Brief an C. P. Duclos, S. 274. Beide Briefe sind vom 10. April 1761 datiert. ²²Kap. XXXII, ed. René Groos, Paris 1947, Bd. II, S. 129: «Le siècle de Louis XIV a donc en tout la destinée des siècles de Léon X, d'Auguste, d'Alexandre.» ²³«The Concept of Romanticism», in *Concepts of Criticism*, New Haven 1963, und *A History of Modern Criticism*, Bd. 2, New Haven 1955. ²⁴Madame de Staëls *De l'Allemagne* wurde 1810 gedruckt, aber von Napoleon verboten. Es erschien im Oktober 1813 in französischer Sprache in London und wurde im Mai 1814 in Paris neu gedruckt. Schlegels *Cours* erschien im Dezember 1813 in französischer Übersetzung in Paris. ²⁵*Le Débat romantique en France 1813—1830*, ed. Edmond Egli et Pierre Martino, Paris 1933, «Romantisme», S. 445 und 472f. ²⁶«Del Criterio ne' discorsi», in Giovanni Berchet, *Opere*, Bari 1912, Bd. II, S. 65 n. Nicht in Bellowini. ²⁷*Discussioni e polemiche sul romanticismo*, ed. Egidio Bellowini, Bari 1943, S. 436. ²⁸*Racine et Shakespeare*, Paris 1905, S. 32f. ²⁹Christian A. E. Jensen, *L'Evolution du Romantisme. L'Année 1826*, Genf 1959, S. 50, 120. ³⁰*Le réalisme*, Paris 1857. Vorwort. ³¹*Dizionario della lingua italiana*, Neuauflage, Turin 1915, Bd. II, 1465. ³²*Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, Bd. XXXVII, S. 118. Man beachte, daß der Text (unkorrigiert in der kritischen Ausgabe) von «Romantizismus und Kritizismus» als «zwei unversöhnlichen Sekten» spricht. ³³Rezension von *Kareliya*, in *Puschkin o literature*, ed. N. V. Bogoslowsky, Moskau 1934, S. 183f.: «On ne ispoweduet ni drewnego, ni frantsuzkogo klassitsizma, on ne sleduet ni goticheskomu, ni nowischemu romantizmu.» ³⁴*Onegin*, VII, Stanze 55, 1. 13: «Ja klasitsizmu otdal chest.» ³⁵*Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid 1954, Bd. 1, S. 817. ³⁶*Revue de Vienne* III (1840), S. 490. Zitiert in Camille Latreille, *La Fin du théâtre romantique et François Ponsard*, Paris 1899, S. 302: «Des classiques et des romantiques, ou des gens qu'on appelait à peu près ainsi.» ³⁷«A propos d'Agnès de Méranie», in *Oeuvres complètes*, Paris 1876, S. 356: «L'innovation ou la réaction, le romantisme ou le classicisme, sont des mots qui s'appliquent à des formules. L'art ne connaît que le bon et le mauvais.» ³⁸*Causeries du Lundi*, Paris 1845, Bd. III, S. 38—55. ³⁹Kap. II, Livre troisième in Bd. I: *Ancien Régime*, Paris 1947, S. 288ff. ⁴⁰«Classiques et romantiques», in *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française*, 2. Aufl., Paris 1890, S. 293, 299, 315, 319, 320, 321, 325. ⁴¹«Le Romantisme des Classiques», in *Les Contemporains*, 8e série, Paris 1918, S. 159—175. ⁴²In *Nouvelle Revue*, 15. Mai und 1. Juni 1890. ⁴³Paris 1894. Nach der Ausgabe von 1912 zitiert, S. 391. ⁴⁴«Racine and the Anti-Romantics», *The Nation*, 18. Nov. 1909. Abgedruckt in *The Spanish Character and other Essays*, Boston 1940, S. 90, und Marcus S. Goldman, in F. Manchester und O. Shepard, *Irving Babbitt: Man and Teacher*, New York 1941, S. 235. ⁴⁵Siehe *Nouvelle Revue Française* IX (November 1923), S. 619—625. ⁴⁶*Speculations*, ed. Herbert Read, London 1924, S. 113—140. ⁴⁷London 1945, S. 8, 31. ⁴⁸Friedrich Kainz, «Klassik und Romantik», in F. Maurer und F. Stroh, *Deutsche Wortgeschichte*, 2. Aufl., Berlin 1959, Bd. II, S. 3222. ⁴⁹*Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, ed. Ernst Behler, 18. Bd., *Philosophische Lebrjahre 1796—1806*, 1. Teil. München-Paderborn-Wien-Zürich 1963, S. 23. Gedanken 1797 — auf der Reise nach Berlin, in Weißenfels. ⁵⁰Leipzig 1887, S. 133, 152. ⁵¹Berlin 1906, Vorrede. ⁵²Eugen Wolff, «Die jüngste Literaturströmung und das Prinzip der Moderne» in *Literarische Volkshefte*, 1888, S. 44; nachgedruckt in Erich Ruprecht, *Literarische Manifeste des Naturalismus*, Stuttgart 1962, S. 138. Heinrich Hart, «Der Kampf um die Form in der zeitgenössischen Dichtung», in *Kritisches Jahrbuch* I (1890), S. 76; nachgedruckt in Ruprecht, loc. cit., S. 191. ⁵³Stuttgart 1895, S. 35. ⁵⁴Leipzig 1906. Er verwendet auch «Nachklassik». ⁵⁵Berlin 1911, S. 310, 321. ⁵⁶Berlin 1916, S. 428. ⁵⁷«Zwei Möglichkeiten deutscher Form», in *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit*, Leipzig 1922, cf. S. 117, 119, 122f., 130, 141. ⁵⁸*Neuere deutsche Literaturgeschichte*, Stuttgart 1922, S. 74ff. ⁵⁹«Der Mythos des deutschen Klassizismus», in *Zeitschrift für deutsche Bildung* IV (1928). ⁶⁰Brief an Körner, 10. März 1789. In *Briefe*, ed. F. Jonas, Stuttgart 1893, Bd. II, S. 252. Es existiert ein früherer Brief vom 18. Dezember 1786 an Friedrich Schröder, wo das Wort «Classizität» vorkommt. *Briefe*, ed. Jonas, Bd. I,

S. 320. ⁶¹H. Korff, *Geist der Goethezeit*. «Deutsche Bewegung», ein Wort, das von Herman Nohl geprägt wurde. ⁶²Siehe zum Beispiel Wilhelm Münch, «Über den Begriff des Klassikers», in *Zum deutschen Kultur- und Bildungsleben*, Berlin 1912, S. 248. ⁶³*Sämtliche Werke*, ed. B. Suphan, Berlin 1877ff., I, S. 412. ⁶⁴*Sämtliche Werke*, Jubiläumsausgabe, Bd. XXXVI, S. 139—144. ⁶⁵Brief von Heinrich Voß jun. an L. R. Abeken vom 26. Januar 1804. In *Goethes Gespräche. Auswahl*, ed. F. von Biedermann, Wiesbaden 1949, S. 163. ⁶⁶J. P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, Houben ed., Leipzig 1948, S. 263f. ⁶⁷*Ibid.*, S. 604, 27. Juni 1831. Brief an Zelter, 28. Juni 1831. ⁶⁸*Ibid.*, 21. März 1830, S. 322f. ⁶⁹*Ibid.*, 16. Dezember 1829, S. 299: «wo beide Dichtungsformen, . . . eine Art von Ausgleichung finden». ⁷⁰Albert Bettex, *Der Kampf um das klassische Weimar, 1788—1798*, Zürich 1935. ⁷¹«Gespräch über die Poesie» (1800), in *Kritische Schriften*, ed. Wolfdietrich Rasch, München 1956, S. 334, «Die Harmonie des Klassischen und Romantischen». ⁷²Athenäums-Fragment Nr. 247, in *Kritische Schriften*, loc. cit., S. 52. ⁷³Athenäums-Fragment Nr. 216, in *Kritische Schriften*, loc. cit., S. 46. ⁷⁴*Romantische Schriften*, Berlin 1828, Bd. X, S. 281. ⁷⁵*Handbuch der klassischen Literatur der Deutschen*, Halle 1812, S. 21. ⁷⁶Zitiert in Fritz Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, Bern 1946, S. 301. ⁷⁷Ein Kapitel «Goethe im Deutschunterricht», in Wolfgang Leppmann, *Goethe und die Deutschen*, Stuttgart 1962. ⁷⁸Berlin 1805, S. 190. ⁷⁹«Gespräch über die Poesie» (1800), in *Kritische Schriften*, S. 288. ⁸⁰*Geschichte der deutschen Dichtung*, 5. Aufl., Leipzig 1871—1874, Bd. V, S. 492. ⁸¹Marburg 1857, Bd. II, S. 168. ⁸²Leipzig 1856 (Inhaltsangabe zu S. 118; S. 297). ⁸³*Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, 6 Bde., Braunschweig 1856—1870. Bd. II (1859). ⁸⁴6. Aufl., Breslau 1891. Abdruck der «Vorrede» der 1. Aufl., 1854, S. VIII. ⁸⁵Siehe Peter Frank, «Chancen und Gefahren von Klassikerausgaben», in *Mercur* XVII (1963), S. 1201. ⁸⁶Eine detaillierte soziologische und statistische Untersuchung bei Leppmann, loc. cit. ⁸⁷Berlin 1863, S. 354. ⁸⁸Siehe G. Brandes, *Die Emigranteliteratur*, Berlin 1914, S. 223, oder *Die Reaktion in Frankreich*, Charlottenburg 1900, S. 248. Diese Vorlesungen erschienen erstmals in den Jahren 1872 und 1874. ⁸⁹*Geschichte der deutschen Literatur*, Berlin, Bd. IV, 1890. ⁹⁰Berlin 1883, S. 615, 576. ⁹¹T. S. Eliot, *What is a Classic?* London 1945, S. 17. ⁹²«Die klassische Dämpfung in Racines Stil», in *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg 1931, Bd. I, S. 135—268. ⁹³Friedrich Brie, *Englische Rokoko-Epik*, München 1927. ⁹⁴Rudolf Zeitler, *Klassizismus und Utopie*, Uppsala 1954. ⁹⁵*Classical and Christian Ideas of World Harmony*, ed. Anna G. Hatcher, Vorwort von René Wellek, Baltimore 1963. «Milieu and Ambiance», in *Essays in Historical Semantics*, New York 1948, S. 179—316. ⁹⁶Jetzt gesammelt in meinem Buch *Concepts of Criticism*, New Haven 1963.