

- Reich, Stamm und Nation. Probleme und Perspektiven bayerischer Geschichte. Festgabe für Max Spindler. Hrsg. von Andreas Kraus. Bd. 2. München: C. H. Beck 1984, 91–105.
- Müller, Martin Heinrich: „Parodia Christiana“. Studien zu Jacob Baldes Odendichtung. Zürich: Juris 1964.
- Schäfer, Eckart: Deutscher Horaz. Die Nachwirkung des Horaz in der neulateinischen Dichtung Deutschlands. Wiesbaden: Steiner 1976, 109–260.
- Wehrli, Max: Andreas Gryphius und die Dichtung der Jesuiten. In: Stimmen der Zeit 90 (1964/65), 25–39.
- : Jacob Balde. Zum 300. Todestag des Dichters. In: Stimmen der Zeit 93 (1968), 157–166.
- Westermayer, Georg: Jacobus Balde, sein Leben und seine Werke. Eine literarhistorische Skizze. München: Lindauer'sche Buchhandlung 1868.

Michael Titzmann

Zur Dichtung der Nürnberger „Pegnitz-Schäfer“:
 ›O Pan / der du in Wäldern irrest‹
 Ein Gedicht von Birken und Klaj und sein Kontext

Der allmähliche ökonomische Niedergang der oberdeutschen Handelsstädte durch die Umstrukturierung des europäischen Handelssystems und die Verlagerung der Handelswege scheint im 17. Jahrhundert die Freie Reichsstadt Nürnberg noch am relativ wenigsten betroffen zu haben. Auch von den Verwüstungen des 30jährigen Krieges bleibt die Stadt weitgehend verschont, obwohl doch von hier aus Gustav Adolf die Schanzen Wallensteins bei Fürth berannte. Nürnberg ist noch immer eines der bedeutendsten regionalen Kulturzentren im deutschen Reich: was die Distribution von Literatur betrifft: als einer der bedeutendsten Verlagsorte (vgl. Breuer 1982, 64f.), was die Produktion von – deutschsprachiger – Literatur betrifft: als Zentrum einer umfänglichen Gruppe bedeutender Barockautoren. Unter anderen Ausbildungsinstitutionen besitzt die Stadt sogar eine eigene Universität auf ihrem Territorium: Altdorf (1623–1809). Die Nürnberger Autoren loben denn auch ihre Stadt (und sich) mit Selbstbewußtsein, so Klaj 1644:

Du schöne Kaiserin / du Ausbund teutscher Erden /
 Prinzessin dieses Lands / des Kriegesgottes Zelt /
 Der Pallas Ehrenthron / du Sonne dieser Welt /
 Du / derer noch kein Feind hat können Meister werden.

(Harsdörffer/Klaj 1644, 8; auch Maché/Meid 1980, 155)

Und 33 Jahre später verlegt Birken noch den Musensitz vom heidnisch-griechischen Parnaß ins christliche Nürnberg:

Trag / Grieche / wie du thust /trag dich mit deinen Lügen:
 gib Götter dem Parnaß; hol Kunst / wo keine ist; [...]
 Hier ist / wann einer war / im Nordgau aufgestiegen
 ein neuer Musen-Berg. Kein Heide diesen grüßt /
 kein Türke: Himmel-auf lernt sehen hier ein Christ.

(Birken: der Norische Parnaß [...], Nürnberg 1677;
 zitiert nach Maché/Meid 1980, 158)

Wengleich die Stadt unter den Reichsstädten im 17. Jahrhundert das wohl größte Territorium ihr eigen nennt, wird sie doch von unvergleichlich größeren politischen Einheiten eingerahmt: in ihrem Norden liegt die Kette der an einander grenzenden, großflächigen, katholischen bzw. rekatholisierten Bistümer: Bamberg, Würzburg, Mainz, Fulda; im Osten die schon zu Kriegsbeginn eroberte und rekatholisierte, größtenteils bayerisch gewordene Oberpfalz; im Süden als übermächtiger Nachbar das die katholische Fraktion anführende Herzog- bzw. Kurfürstentum Bayern; nur im Südwesten bzw. Nordosten grenzt sie an die relativ kleinen protestantischen Markgrafentümer Ansbach und Bayreuth. Diese exponierte Lage der protestantischen Reichsstadt in einer katholisch dominierten Umwelt hat die Politik des Rates der Stadt, insbesondere während des Krieges, bestimmt: angesichts der geographischen Gegebenheiten und der im Verlauf des Krieges wiederholt wechselnden Machtverhältnisse befließigt man sich formaler Neutralität, von der allerdings Bayern und Österreich nur schwer zu überzeugen sind; während etwa Bayern den Import protestanti-

scher Literatur zu verhindern sucht (Breuer 1979), muß Nürnberg einen katholischen Verlag auf seinem Boden dulden (Breuer 1982, 67f.); man zensiert sogar die eigenen Nürnberger Publikationen und unterwirft selbst den Patrizier Harsdörffer Sanktionen (Breuer 1982, 64ff.), wenn er 1648 einen Lobgesang (Text: Maché/Meid 1980, 151ff.) auf den schwedischen Heerführer Wrangel publiziert; natürlich liegen die politischen Sympathien der Nürnberger bei den protestantischen Mächten und ihren Verbündeten.

Der größere Teil der bedeutenden protestantischen Literaten des 17. Jahrhunderts wird irgendwann Mitglied einer oder mehrerer der „Sprachgesellschaften“ (s. dazu z. B. Otto 1972), auf deren programmatische Normen zur Förderung von deutscher Sprache und Literatur wie der Moralität sie sich damit für solche Publikationen verpflichten, die unter dem Pseudonym ihrer „Gesellschaftsnamen“ erscheinen. Im Anschluß an die Publikation (1644) des von beiden gemeinschaftlich verfaßten, anlässlich einer Doppelhochzeit Nürnberger Patrizier entstandenen Pegnesischen Schaefergedichts [= PS] gründen *Johann Klaj* („Klajus“, 1616–1656) und *Georg Philipp Harsdörffer* („Strefon“, 1607–1658) die Dichtergesellschaft des „Pegnesischen Blumen-Ordens“ oder der „Pegnitz-Schäfer“, in die kurz darauf *Sigmund (von) Birken* („Floridan“, 1626–1681), der 1645 die Fortsetzung *Der Pegnitz-Schäferey* [= F] veröffentlicht, aufgenommen wird. Sie sind nicht nur die herausragenden Autoren dieser Gruppe, sondern gehören zugleich zu den bedeutendsten deutschen Barockautoren.

Wenngleich die Gruppe ihren Schwerpunkt im Kreise Nürnberger Autoren hat, nimmt doch auch sie auswärtige Mitglieder auf und steht in vielfältigen sozialen und kulturellen Beziehungen zu anderen Zentren. Wie weitgehend auch die sonstige protestantische Literatur orientieren sich die Pegnitz-Schäfer an der poetologischen Programmatik und der Dichtungssprache, die Martin Opitz theoretisch gefordert (Deutsche Poeterey 1624) und in seinen Werken vorgeführt hat; sie rezipieren aber ebenso die Weiterentwicklungen seiner Poetik bei Zesen (ab 1640) oder Buchner (1665; aber, insbesondere über Klaj, auch Zesen, schon früher bekannt) und die lateinischen Poetiken der Jesuiten und liefern schließlich selbst bedeutende Beiträge zur „poetologischen Theorie“ (Harsdörffer: Poetischer Trichter, 1648–53; Birken: Teutsche Rede-bind und Dichtkunst, 1679). Ihre nord-/mitteldeutsch-protestantische Orientierung unterscheidet ihre Literaturproduktion vom deutschsprachigen Teil der Literatur des katholischen Raums, wo Opitz' Reformen nicht mitvollzogen werden und eine andersartige Literatursprache praktiziert wird (vgl. Breuer 1979).

Die zeitgenössische Norm des „poeta doctus“ von universeller Belesenheit erfüllen die Nürnberger, allen voran Harsdörffer, in eindrucksvollem Ausmaße: Man kennt die antike – heidnische wie christliche und biblische – wie die humanistische Tradition; man kennt die europäische – lateinische, italienische, spanische, französische – Literatur und Theorie protestantischer wie katholischer Provenienz; man trägt überdies zur Vermittlung zwischen den kulturellen – sprachlich und/oder konfessionell getrennten – Räumen durch Bearbeitungen und Übersetzungen, durch Erwähnung und Zitat, durch eigenständige Verarbeitung fremder Modelle bei.

Von besonderer Vielseitigkeit ist das Werk *Harsdörffers* (vgl. Mannack 1968, 251): es umfaßt z. B. außer der Poetik auch eine Sprachtheorie (Specimen Philologiae Germanicae 1646) und einen Briefsteller (Der teutsche Secretarius 1656); eine Abhandlung über die Naturwissenschaften (Delitiae mathematicae et physicae 1654), wo u. a. auch die konkurrierenden astronomischen Theorien diskutiert werden (Textauszug: Mannack 1968, 193ff.); Sammlungen unterhaltender wie belehrender Erzählungen (Nathan und Jotham 1650; Schau Platz Lust- und Lehrreicher Geschichte 1650/51; Schau-Platz jämmerlicher Mord-Geschichte 1666); schließlich die (Frauenzimmer) Gesprächspiele (8 Bde, 1641–49), in denen im Dialog fingierter Personen Probleme der Sprache und Literatur wie anderer Künste und Wissenschaften erörtert werden, Literatur verschiedenster Formen produziert und Wissen aus heterogensten Bereichen vermittelt wird (s. a. Zeller 1974); zugleich ein Programm einer neuen gesellschaftlichen Kultur universell Gebildeter.

Um die Jahrhundertmitte geht es noch immer um die Hervorbringung einer neuen deutschen Literatur(sprache), die den Leistungen insbesondere der Romania ebenbürtig wäre: und wohl keine Gruppe der Zeit zeigt eine solche Lust am literarischen Experiment wie die Nürnberger. Experimentiert wird mit metrischen und strophischen Formen (so u. a. mit dem Daktylus (bzw. Anapäst), den Buchner empfohlen und Zesen propagiert hatte), mit den klanglichen Möglichkeiten der deutschen Sprache, der man durch Assonanz und Alliteration neue sinnliche Wirkungen abgewinnt (vgl. Mannack 1968, 282ff.), mit dem für die Frühe Neuzeit so relevantem Komplex der Bild-Text-Beziehungen (vgl. etwa Emblematic, illustrierte Flugblätter, usw.) und den möglichen Beziehungen sprachlicher und ikonischer Bildlichkeit (nicht zuletzt wiederum in den Gesprächspielen), schließlich mit neuen Texttypen, die nicht zum Inventar der klassizistischen, an Aristoteles und Horaz orientierten Poetiken gehören. So liefert die Bukolik, mit der sich die Gruppe konstituiert (PS- und F-) und von der sie ihren Namen bezieht, ihr ein literarisches Modell, das insbesondere Birken (vgl. Titzmann 1986), aber auch viele andere Mitglieder (Textbeispiele in Mannack 1968) in verschiedensten Gattungen verwendet, auf verschiedenste soziale Anlässe appliziert und als Träger verschiedenartigster Bedeutungen funktionalisiert haben.

Bemerkenswert ist auch die Offenheit der Gruppe für den Roman (Übersetzung Harsdörffers: Diana 1661; stilistische Bearbeitung der beiden Romane Anton Ulrichs von Braunschweig durch Birken; Entwicklung einer Romanpoetik: Birken 1669 und 1679; eigene Romanproduktion der Gruppe: Helwig 1648, das Ehepaar Stockfleth 1669–79, Kongehl 1676 – Daten bei Rötzer 1972); insbesondere Harsdörffer und Birken; dieser nicht zuletzt in seinen nicht poetischen, prosaischen Schriften, haben denn auch einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung einer deutschen Prosa geliefert. Noch weit zu wenig gewürdigt sind die Experimente der Nürnberger mit nicht-aristotelischen Dramenstrukturen: mit neuen formalen Typen wie Oratorium (Klajs Redeoratorien – s. Wiedemann 1966), Oper (Harsdörffers Seelewig: 1644, Birkens Sophia: 1662), Ballet (Birkens Ballet der Natur: 1662), Friedensspiel (Birkens KriegsAb- und FriedensEinzug: 1650 und Margenis: 1679; dazu Laufhütte 1981), wie mit neuen Strukturen der Bedeutungsorganisation, allegorisch-personifizierenden oder parabolischen (Harsdörffers Japeta: 1643 und Seelewig: 1644, Birkens Androfilo: 1656, Margenis: 1679, Psyche: 1679).

Umfänglich ist der auf spezifische soziale Anlässe bezogene, etwa der Repräsentation dienende Anteil der Textproduktion der Gruppe; im übrigen neigt sie stark

Fortsetzung
Der Pegnitz-Schäferey /
 behandelnd/
 unter vielen andern rein-neuen freymüthigen
Lust-Gedichten und Reimarten /
 derer
 von Anfang des Teutschen Krieges
 verstorbenen
 Tugend-berühmtesten
Helden Lob-Gedächtnisse
 abgefasset und besungen durch
Floridan und Klajus /
 Die Pegnitz-Schäfer.
 mit Beystimmung ihrer andern Weidgenossen.



Nürnberg / In Verlegung Wolfgang Endters.
 Im Jahr M. DC. XXXV.

Titelseite der 1645 von Sigmund von Birken herausgegebenen
 „Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey ...“

Universitätsbibliothek München

zu Formen der Zusammenarbeit und der Gemeinschaftsproduktion, wie schon ·PS· und ·F· belegen. In einem für weltliche Autoren selbst des 17. Jahrhunderts erstaunlichem Ausmaße neigt die Gruppe zu rigoroser (lutherischer) Christlichkeit: zur umfänglichen erotischen Lyrik etwa trägt sie nichts bei, während der Anteil religiös orientierter Texte hoch ist. Im Gegensatz zu sonstiger Theorie und Praxis der Zeit haben denn Harsdörffer (·Poet. Trichter·, III, 1653, S. (vi*)) und Birken (·Rede-bind und Dicht-Kunst· 1679, 62ff.) später sogar die Legitimität der Verwendung antiker Mythologie in der Literatur sowohl grundsätzlich als auch für den Fall negiert, daß diese Gottheiten als Personifikation funktionalisiert werden. In ihrer artistischen Virtusität haben jedenfalls die drei herausragenden Gruppenmitglieder einen sehr wesentlichen Beitrag zur Entwicklung der sprachlichen und literarischen Möglichkeiten des 17. Jahrhunderts geliefert.

Kein einzelner lyrischer Text kann nun Eigenarten, Möglichkeiten, Leistungen der Nürnberger repräsentieren, und das hier gewählte Gedicht Klajs und Birkens ·O Pan / der du in Wäldern irrest· (·F· 1645, 59ff. auch in: Wagenknecht 1976, 153ff.) – kann es schon deshalb nicht, weil der Text selbst in einen Kontext – eben ·F· – integriert ist, der im übrigen seinerseits wiederum auf einen von ihm vorausgesetzten Text – ·PS· – verweist; beide haben schließlich noch einen gemeinsamen Referenztext in Opitz' ·Schäfferey von der Nimfen Hercinie· (1630), mit dem die deutsche bukolische Dichtung einsetzt (zu deren Formen und Funktionen: Garber 1966 + 1974, Wiedemann 1977); auf die vorangehende antike – seit der Renaissance – europäische Tradition nehmen die Vorreden von ·PS· und ·F· explizit Bezug. Beide Texte sind „Prosaeklogen“: in einem berichtenden, prosaischen Rahmen werden Schäfer, hier die Pegnitz-Schäfer selbst unter ihren Gesellschaftsnamen, eingeführt, die in wechselnden, monologischen oder dialogischen Situationen Lyrik verschiedenster metrisch-strophlicher Formen produzieren.

Von der ·F· sind 1645 zwei Ausgaben erschienen, deren mutmaßlich erste Klaj und Birken (s. Abb. des Titelblatts), deren andere nur Birken, der wohl im wesentlichen die Prosa verfaßt hat, als Autor nennt (s. Garber 1966, 30* f.); die eingebettete Lyrik stammt – mit in dieser Reihenfolge abnehmenden Anteil – von Birken, Klaj und Harsdörffer und anderen, die alle jeweils unter ihren Gesellschaftsnamen genannt werden. Das ganze eigentliche „Hirtengedichte“ ist aber seinerseits nochmals in Rahmentexte eingebettet; dem Titelblatt folgen zunächst zwei lateinische Gedichte, zuerst das ·Epigramma Ad Schema Frontispicii· von Harsdörffer, das er, als selbst zwar Schäferfiktion behandelnd (insofern es den Titelstich kommentiert), aber selbst nicht zu ihr gehörend, mit seinem eigentlichen Namen unterzeichnet; es folgt dann der ebenfalls extrafiktionale „Vorbericht“ Birkens, der wiederum von zwei seiner Sonette, die durch raffinierteste Entsprechungen auf der Ebene des Reimschemas wie auf der lexikalischen und thematischen Ebene auf einander bezogen sind, eingerahmt wird. Dem sich anschließenden „Hirtengedichte“ folgt endlich noch die „Schlußerinnerung“, ebenfalls außerhalb der Hirtenfiktion stehend. „Vorbericht“ und „Schlußerinnerung“ sind kommentierende Metatexte der Selbstinterpretation und Rezeptionsanweisung; die „Schlußerinnerung“ lenkt z. B. die Aufmerksamkeit des Lesers auf

die semantische Relevanz der Abhebungen durch Fettdruck, der „Bilderbuchstaben“ (große Initialen, in die eine ikonische Abbildung eingebettet ist) und der kommentierenden Marginalien am Textrande außerhalb des Textes selbst, wie sie auch unser Gedicht aufweist. Durch solche Signale aber manifestiert sich von vornherein in der Rede, durch die die fiktive Schäferwelt dargestellt wird, eine Sprechinstanz, die dieser Welt nicht angehört und ihr von außen Bedeutungsebenen überlagert. Auch bleiben der Autor und der Hirt der Fiktion deutlich unterschieden, wenngleich beide „Floridan“ genannt werden und eine gemeinsame Biographie aufweisen: denn nur in den einrahmenden Metatexten spricht Birken von sich in der 1. Person; im „Hirtengedichte“ spricht er, wie von einem Fremden, von sich nur in der dritten Person. Die Metatexte sind die Umschaltstellen zwischen der – auf das „Hirtengedichte“ bezogen – textexternen Realität und der textinternen Fiktion. Die Fiktion präsentiert sich nicht als unmittelbares Abbild einer Wirklichkeit, sondern als in doppelter Hinsicht vermitteltes: bewußt gemacht wird die Existenz einer übergeordneten Sprecherinstanz und einer Transformation der Realität. Realitätsabbildend (im Sinne des Mimesis-Postulats der antiken und neuzeitlichen Poetiken) ist hier nicht, was in der Fiktion als real dargestellt wird, sondern nur, was durch das Dargestellte bedeutet wird. Aber als unwirklich erscheint ja auch die erfahrene Realität selbst, und die mimetische Rede über sie somit als uneigentlich, wenn in den Bildkomplexen der Epoche das menschliche Leben als „Traum“ oder als „Theater“ gedacht wird. Die Unwirklichkeit des Dargestellten und die Uneigentlichkeit der Darstellung wird in ›F‹ primär durch den antiken Hirten- und Waldgott Pan signalisiert, der in der bukolischen Fiktion in ›F‹ eine als real gesetzte Figur ist und an zentraler Stelle auftritt. Indirekt präsent ist er schon auf dem Titelstich (s. Abb.): durch die Hirtenflöte aus sieben, ungleich langen, mit einander verbundenen Rohren, die Syrinx, die Pan erfunden –

Vgl. etwa Vergil, 2. Ekloge:

Pan primus calamos cera coniungere pluris
instituit –

und aus dem Schilf hergestellt hat, in das sich die von ihm erotisch verfolgte Nymphe Syrinx am Ufer des Flusses Ladon verwandelte. (Vgl. Ovid, Metamorphosen, Liber I, V. 689–712). Entsprechend seinem extrafiktionalem Status schreibt Harsdörffers ›Epigramma‹ die Erfindung dieser Flöte noch ganz realistisch einem Schäfer zu. Schon an der Umschaltstelle des Vorberichts aber wird Pan genannt und das Problem seines Auftritts im „Hirtengedichte“ thematisiert: er muß mit dem – christlichen – kulturellen Wissen der Zeitgenossen vereinbart werden. Unter Verweis auf die an ältere Traditionen (ma. Anonymus und Cartari 1556) anschließenden frühneuzeitlichen Mythenallegoresen des Natalis Comes (1588) und des Francis Bacon (1623) (dessen Deutung Pans wiederum durch Harsdörffer (1644, 1650, 1653) vermittelt wurde) erklärt Birken Pan zum bloßen Zeichen und Bedeutungsträger:

Mit dem Pan [...] haben sie dieses Gantze (τὸ πᾶν, universum)
das ist / alles / was in der Natur befindlich / verstanden [...] (S. iiii).

Die komplexe Struktur des „Hirtengedichtes“ i. e. S. kann nur gestreift werden. Formal wie inhaltlich hat es in sich selbst nochmals eine Rahmung: der Text setzt bei Sonnenaufgang mit Versen ein und endet mit solchen bei Sonnenuntergang, wobei die Zyklizität durch den Verweis auf die Identität von Morgen- und Abendstern betont wird, auch stehen in den Anfangs- und Endteilen die einzigen sich explizit an den christlichen Gott adressierenden Gedichte (›Morgen-‹ bzw. ›Abendlied‹, 3f. und 101f.). Im Ablauf des Textes überlagern sich verschiedene Segmentierungsprinzipien, so die Gliederung durch die „Bilderbuchstaben“, so die Neueinsätze durch Auftritt einer neuen Figur. Anfangs ist Floridan allein, dann kommt Klajus hinzu, dann Strefon und Montanus usw., wobei Figuren, die nicht den Pegnitzschäfern angehören, wieder abtreten, diese hingegen jeweils bleiben und am Ende zusammen nach Hause ziehen. Schon als Birkens Entsprechung Floridan noch allein ist, taucht erstmals Pan – und seine Flöte – in dem Lobgedicht auf Jena (8–13) auf:

Ich schwöre bey dem Pan / und seinen sieben Rören /
Daß man soll dein Gerücht in meinen Reimen hören [...] (12).

Nach Hinzutritt von Klaj stellt Birken diesem seine Biographie von der Flucht seiner protestantischen Familie aus dem eroberten Böhmen ins Nürnberger Exil (1629) bis zu seiner Aufnahme in den „Blumen-Orden“ dar und läßt diesen dessen Gründung durch ihn und Harsdörffer im Anschluß an das ›PS‹ berichten. Zwei achtstrophige Wechselgesänge – der erste über den ja schon auf dem Titelblatt (s. Abb.) erwähnten Krieg, eröffnet von Birken, der zweite unser Gedicht, eröffnet von Klaj – rahmen die zentrale Pan-Episode ein. Der Klage der Schäfer über den Krieg, der, wenngleich selbst in Versen, als Hirtendichtung ausschließend empfunden wird –

Ach! hengt die Flöten auf /
Ihr Hirten / brecht kein Rohr. Was ist / das euch erfreuet
Nun eure Felder gar mit Knochen überschneiet /
An Schedeln trächtig sind? (Klaj, 38) –

setzt Pan zwar keine Rechtfertigung des Krieges, wohl aber der Krieger entgegen, wenn er im Anschluß an dieses Gedicht auftritt:

Ihr solt nicht also gar verfluchen
Den Krieg / hier unter diesen Buchen.
Die Tugend wücket auch in Waffen /
Mit Waffen muß man Frieden schaffen. (41).

In Pans Höhle (einer Reminiszenz an die in Ovids ›Metamorphosen‹ und die der ›Nymphe Hercinie‹ bei Opitz) – einem Naturort, der in einen Kunstraum transformiert ist – finden sich denn neben mythologischen, insbesondere auf Pans Geschichte bezogenen Gemälden und Statuen auch die in vierzeiligen Alexandrinern kommentierten Gemälde der zwischen 1620 und 1645 verstorbenen Führer aller nationalen und konfessionellen Parteien. Der v. a. bei Erasmus ausgeprägten humanistischen Kriegsächtung wird hier, aus dem Zwang der Umstände, ein

zweideutiger Kompromiß konfrontiert. Pan hat mit den Schicksalsgottheiten, den Parzen, das unkultivierte Arkadien zugunsten der Nürnberger Umgebung verlassen und erwartet sich von den dortigen Hirten Verehrung, wofür er Schutz der Pegnitz-Schäfer verspricht und ihnen seine Syrinx als Geschenk überreichen läßt: »O Pan« ist das Dankgedicht, das Klaj und Birken anstimmen. Sie übergeben

Strephon als dem Vrheber des Ordens / die Rohrpeiffe Pans (63).

Von zunächst sieben (später folgen weitere) der Pegnitz-Schäfer werden in der Folge Gedichte mitgeteilt, in denen sie jeweils die Blume besingen, die sie sich als persönliches Zeichen gewählt haben; die Siebenzahl entspricht der Anzahl der Rohre der Pansflöte; Klaj wählt zudem den Klee, der mit – dem von ihm zugleich besungenen – Pan korreliert ist (66). Diesen Texten schließt Birken das eine der beiden Bildgedichte (= Texte, die in ihrer graphischen Anordnung zugleich ihren Gegenstand ikonisch abbilden) der »F« an, in dem er die Pansflöte in sieben Versen wechselnden Metrums (4 jambische (vgl. »O Pan«, Str. 8, V. 7/8), 1 trochäischer, 2 daktylische bzw. anapästische) abbildet, von der die Gruppe beschließt,

sie solte hinfüro ihrer Genosschaft eigenes Sinnbild / Kenn- und Merkzeichen seyn und heissen / worbey sie / sowohl als an den Blumen (von denen oben erwänet /) von allen anderen solte unterschieden werden. (67).

Das hinzugefügte Motto – *Mit Nutzen Erfreulich* (das „prodesse et delectare“ der Horazischen Poetik) – wird schließlich noch durch ein Gedicht Harsdörffers, das in jedem Vers eine lexikalische Ableitung von „Freude“/„freuen“ enthält, erläutert, worin wiederum dem, *der alles hält in allem* (67, V. 7 – sic!), dem *grossen Pan* (V. 8) gehuldigt wird. So sind es alle drei herausragenden Mitglieder der Gruppe – und nur diese –, die Pan besingen dürfen.

Da das andere Bildgedicht (von Harsdörffer, 33; auch Mannack, 69) die Gründung der Gruppe betrifft, beziehen sich beide Bildgedichte in »F« auf die Gesellschaft selbst; das Birkens bildet also das Gruppenemblem ab, das der Titelstich vorgegeben hatte und für das die Erzählung eine mythologische Genese liefert. Die »F« ist denn überhaupt ein dominant poetologischer Text: ihre Themen sind u. a. die Entstehung der Dichtergesellschaft und die Aufnahme Birkens in sie, die Wahl von Blumenzeichen der Mitglieder, die Wahl eines – im Titelstich vorgegebenen, vom Text interpretierten und mythologisch erklärten – Gruppenemblems, die Relation der Schäferfiktion zur Realität außerhalb ihrer, der politischen wie der religiösen, die Gruppenkonzeption von Dichtung, die Ausschließung der auch von anderen Sprachgesellschaften bekämpften *Menglingsreden* (S. iij*), in denen die deutsche Sprache durch Fremdwörter lateinischer oder romanischer Herkunft überwuchert wird (vgl. 86–94; auch Mannack 236–239).

»O Pan« präsentiert sich als gesungenes und improvisiertes Lied; seine 8 Strophen haben die folgende metrische Struktur:

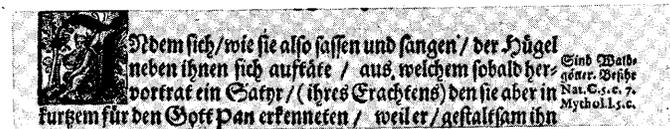
Vers	Metrum	Versausgang	Reimschema
1	4-hebige Jamben	weiblich	a
2	5-hebige Jamben	männlich	b
3	4-hebige Jamben	weiblich	a
4	5-hebige Jamben	männlich	b
5	3-hebige Jamben	weiblich	c
6	5-hebige Jamben	männlich	d
7	5-hebige Jamben	männlich	d
8	4-hebige Jamben	weiblich	c

Die Reimsilben des 2. und 4. wie des 5. und 8. Verses sind in allen Strophen identisch.

Die »F« thematisiert verschiedene Formen der Textgenese und -tradierung: mündliche – gesprochene oder gesungene – und schriftliche – in Baumrinde eingeritzte, auf Papier notierte, als Brief verschickte – lyrische Formen koexistieren, und Birken thematisiert denn auch die Fiktivität dieser Schäferwelt, die nur aus Dichtern besteht, bewußt:

allhier ist zu merken / daß diese Schäfer sich immer zu mit Papier und Wasserbley in ihren Hirtentaschen versehen / damit ja ihnen bey Gelegenheit an Matery zum Schreiben nicht ermangeln möchte (70).

Die musikalische Komponente des gesungenen Liedes entspricht nicht nur der tradierten bukolischen Zuordnung von Schäfer und Gesang, sondern zudem auch der Gottheit, der der Text huldigt. Ihr Instrument, die Syrinx mit dem sie die »F« in dem ihren Auftritt eröffnenden „Bilderbuchstaben“ darstellt, entspricht zugleich dem „einfachen“, „niederer“ Stil der barocken poetologisch-rhetorischen Theorie, der durch einfache Formen und sparsame Verwendung der rhetorischen Tropen und durch Zuordnung an alltägliche Themen und untere soziale Schichten charakterisiert ist. Der mythologisch bekannte Sangeswettstreit zwischen Pan und Apollo (Ovid „Metamorphosen“ XI, 153–179), dieser als Gott auch der Dichtung, drückt eine solche Hierarchisierung der Stilniveaus aus, die sich nicht durch mehr oder weniger Kunst, sondern durch andere Kunst differenzieren. Wie aber das Titelbild zwar im Vordergrund die Syrinx, im Hintergrund aber einen Laute spielenden Schäfer zeigt, so stellt der unser Gedicht eröffnende Bilderbuchstabe nicht einen Schäfer mit Flöte, sondern einen geflügelten Genius mit Laute dar:



(S. 41)



(S. 59)

Die Laute aber ist Instrument einer ganz anderen Gesellschaftskultur und repräsentiert eher jenen „mittleren“ Stil, in dem unser Text abgefaßt scheint, wie schließlich die Leyer, das Instrument Apollos, den hohen Stil repräsentiert. Schon auf der Ebene der ikonischen Begleittexte bildet unser Text also ein spezifisches Verhältnis von Wörtlichkeit und (tropischer) Nicht-Wörtlichkeit der Sprachverwendung ab: ein der fiktiven Welt realistisch zugeordnetes Instrument kann für ein anderes, im Kontext nicht-realistisches stehen, wie beide zugleich wiederum auch verschiedene Formen der Sprachverwendung andeuten. Die musikalische Komponente – daß überhaupt gesungen wird – bildet im Kontext der frühneuzeitlichen Topik und Emblematik zugleich die Idee des Einklangs aus Heterogem ab (vgl. Peil 1984): von der *Beystimmung seiner Weidgenossen* spricht schon das Titelblatt, und Harsdörffers ›Epigramma‹ interpretiert die verschiedenartigen Rohre der Pansflöte als Zeichen solchen Einklangs, hier des Einklangs der Dichter:

Dissimiles aetate pares Concordia reddit,
Sic validum est junctis mentibus Ingenium. (S. [i^r]).

Solche „concordia discors“ manifestiert sich aber auch in den für die Nürnberger so charakteristischen, vielfältigen Formen literarischer Kooperation mit variablen Anteilen von Gemeinsam-Invariantem und individueller Variation: daß der Text, wie sein Pendant vor der Pan-Episode, ein Wechselgesang mit gemeinsamen Thema und konstanter formaler Struktur ist, drückt eben diese Idee des Einklangs aus, der über seine poetologische Dimension hinaus eine politische hat. Denn die Schäferwelt des Gesamttextes wie unseres Textes ist keine naive Utopie: wie schon Vergils Eklogen ist sie von der Erfahrung von Bürgerkrieg (der *Teutsche Krieg* des Titelblattes!) und Exil geprägt. „Pans Loblied“ thematisiert die äußeren und inneren Bedrohungen der Schäferidylle (Str. III–V) und fleht nochmals den von Pan schon versprochenen Schutz an. Die Schäferwelt repräsentiert also eine friedlich-harmonische, wenn auch ständig bedrohte Enklave inmitten einer feindlichen Welt der „discordia civis“ (Vergil, 1. Ekloge: en quo discordia civis / produxit miseros).

Daß sie in ›PS‹ und ›F‹ mit bemerkenswerter Genauigkeit in der Nürnberger Umgebung situiert wird, ist eher politisch als poetologisch motiviert: Nürnberg ist diese, wenngleich immer bedrohte, friedliche Enklave. Diese Schäferwelt wird in ›O Pan‹ nur partiell und primär ex negativo dargestellt, insofern sich im Wunsche der Schäfer manifestiert, wie sie idealiter sein sollte: diese Struktur betont die Nicht-Selbstverständlichkeit der bukolischen Merkmale. Pan soll insbesondere Unwetter abhalten (Str. VI, V. 8), Fruchtbarkeit garantieren: die Ernährung der Herden (III) wie deren Milchproduktion (II, 1 f.), vor Raubtieren schützen (IV, 5 ff.) und den in Mars personifizierten Krieg abhalten (V, 5 ff.). Neben Fruchtbarkeit und Schutz wird ihm die Produktion ästhetischer Werte zugeschrieben (II, 3 f.; III, 4; indirekt VIII, 7 f.). Die erwünschte ideale Schäferwelt wäre also gesichert vor inneren und äußeren Feinden und durch Fruchtbarkeit wie Schönheit charakterisiert. Sie wird bewohnt durch fromme und dem Gott durch Opfer (I, 7 f.; VIII, 1 ff.), v. a. aber durch Gesang (I, 5 f.; II, 5 f.; VII; VIII, 5 ff.) dankende

Schäfer. Aus dem Kontext des Gedichtes ergibt sich zudem, daß diese Schäferwelt einen herrschaftsfreien, von den Lastern der städtischen wie der höfischen Welt verschonten Raum gebildeter Dichter darstellt, der – ein Spezifikum der Nürnberger – praktisch frauenlos und erotikfrei ist. Im Gegensatz zu sonstiger – auch deutscher – europäischer Bukolik spielt Liebe weder auf der Ebene der Handlung noch auf der der Lyrikeinlagen eine erhebliche Rolle.

Wenn nun Pan allegorisiert wird und „alles“ repräsentiert, dann ist er in einer christlichen Welt, in der „Morgen-“ bzw. „Abendlied“ (s. o.) die Bukolik situieren, notwendig nichts anderes als eine Transformation des christlichen Gottes. Harsdörffers Formel – *der alles hält in allem* (s. o.) – spielt denn auch auf eine biblische Formulierung an: „qui omnia in omnibus adimpletur“ (Ephes. I, 23; nach Luther: „der alles in allen erfüllet“), auf die wiederum Birken ausdrücklich Bezug nimmt, wenn er später das Emblem der Pansflöte nochmals explizit interpretiert und um das – nun eindeutig christliche – Emblem der Passionsblume erweitert (›Himmelklingendes Schaeferspiel‹ [...], 1669, 4 + 5) oder in ›Der Norische Föbus‹ (1677) dichtet:

Erhebet ihn oben
den himmlischen Pan
der alles gethan:
Der Alles in allem / den rühmet fortan!

(Zit. nach: Rede-bind und Dichtkunst, 1679, 346)

Die Relation von Schäfern und Schafen kann denn auch nach der biblischen Parabel vom verlorenen Schaf (Luc. 15, 3–6) als religiöse Metaphorik dienen; demgemäß wird am Ende von ›F‹ Gott als *Grosser Schäfer* angesprochen. Aus dem verfügbaren tradierten Wissen über Pan wird jedenfalls vom Text so ausgewählt, daß die meisten Attribute Pans auch auf Gott transponierbar sind, wenngleich diese Übertragung weder im Gedicht noch in seinem Kontext ausgesprochen wird: Pans erotische Verfolgung sich verweigernder Nymphen (I, 3 f.) kann auf den bekannten Topos von der sich der göttlichen Liebe entziehenden menschlichen Seele (als Braut) bezogen werden; daß die Bösen vor ihm erschrecken, formuliert den mythischen Sachverhalt des „Panischen Schreckens“ ohnedies schon so um, daß es sich zugleich um ein mögliches Attribut Gottes handelt; daß er – im Kampfe der olympischen Götter gegen die sich auflehrenden Titanen, von Natalis Comes (1588, 654) als Gottesverachtung allegorisiert – *Typhus ungeheure Schaa-ren* (V, 3) gestürzt habe, wird so dargestellt, daß die Strukturgleichheit zum Sturze Lucifers und der Seinen auf der Hand liegt. Für Fruchtbarkeit und Schutz ist Gott ebenso zuständig wie für jene – in neuplatonischer Metaphorik ausgedrückte – musikalische Harmonie der Natur, die Pan zugeschrieben wird (II, 3 f.). Mit diesem Angebot einer Übertragbarkeit hat es wohl auch zu tun, wenn im Kontext (s. o.) die Tradition einer Verwandtschaft Pans mit den Parzen (Natalis Comes 1588, 207; Bacon 1861, II, 226) aufgenommen und ihm – mythologisch nicht gestützt – eine Bewertung von Kriegern zugeschrieben wird: im Gegensatz zum Spezialgott Pan muß der christliche Gott in der Tat „alles“, somit auch Schicksal und Krieg,

verantworten. Ein weiteres Signal liefert die christliche Reinterpretation Charons durch die Marginalie zu VII, 4: *der Hölliche Schiffmann*.

Doch wird solche Übersetzbarkeit Pans in Gott vom Text nur als – wenn auch relevantes – Bedeutungspotential angeboten, das vom Text selbst nicht expliziert wird; auch ist wohl für manche der betonten Merkmale Pans – z. B. seine Bewegungen im Raum (I, 1, III, 1 + 5) oder die Erfindung der Jamben durch seine Tochter Iambe (VIII, 7f.) – schwerlich eine christliche Entsprechung denkbar. Pan verweist also zwar auf Gott, geht aber nicht in dieser Funktion auf und ist nicht dessen allegorische Repräsentation. Klajs Klee-Gedicht (s. o.) verdeutlicht eine poetologische Dimension des Textes:

Wie der Bokkgefüste Pan dieses Gantze deutet an
Welt und See /
Feld und Klee /
Alles / was man nennen kan:
Also / was ein Dichter kan / ist diß Gantze ðm und an
Glut und Luft
Fluht und Gruft
und der Horngefüste Pan. (·F·, S. 66, Str. I+II).

(Metrisches Schema zu Klajs ·Wie der Bokkgefüste Pan·:

Vers	Metrum	Versausgang	Reimschema
1, 1. Halbvers	1 Kretikus (xxx) und 2 Jamben (oder: 2 Trochäen und 1 Kretikus)	männlich	a
1, 2. Halbvers	Dasselbe	männlich	a
2	1 Kretikus	männlich	b
3	1 Kretikus	männlich	b
4	1 Kretikus und 2 Jamben (oder 2 Trochäen und ein Kretikus)	männlich	a

Wie die beiden Halbverse in V. 1 aufeinander reimen, so reimen Anfangs- und Endsilbe der Verse 2 und 3 jeweils. Die drei Reime der Verse 1 und 4 bestehen zudem in allen drei Strophen aus den Wörtern *Pan, kan, an*, in wechselnder Reihenfolge.)

Diesem Text zufolge repräsentiert also Pan einerseits die gesamte Natur in zeichenhafter Abkürzung als deren Personifikation. Insofern er aber andererseits auf Gott verweist, bildet er nicht nur das Geschaffene, sondern auch den Schöpfer ab; dementsprechend wird er in Strophe II zusätzlich zur summativen Nennung von „Welt“ durch deren klassische vier Elemente (II, 2f. = Feuer, Luft, Wasser, Erde) und von diesen unterschieden aufgeführt. Pan besingen, heißt also, zugleich Schöpfer und Geschöpf zu besingen, und diese nichts nicht umfassende Totalität ist somit der Gegenstand von ·O Pan·: der Text ist also eine Summation aller möglichen Dichtungsthemen; denn genau diese Totalität nimmt Klajs Gedicht als Gesamtmenge legitimer Dichtungsgegenstände in Anspruch (Str. II): Thema kann werden *Alles / was man nennen kan* – alles, worüber Rede überhaupt möglich ist. ·O Pan· ist aber auch eine Summation möglicher Redeformen über die „Realität“; denn wie in Klajs Themenkatalog sowohl konkrete Realien (I, 2f.; II, 2f.) als auch

zeichenhafte Repräsentanten (= Pan), somit also auch eigentlich-wörtliche und uneigentlich-tropische Sprachverwendung koexistieren, so koexistieren beide auch in ·O Pan·. ·O Pan· ist also die praktische Demonstration von Klajs theoretischem Programm. Die Dichtung kann sich sogar selbst metasprachlich zu ihrem Thema machen, wie nicht nur Klajs Text, sondern wiederum auch ·O Pan· belegt, wenn in VIII, 7f. die jambische Struktur thematisiert und indirekt auf den Dichtungsgegenstand, Pan selbst, zurückgeführt wird. Die Rede von Pan ist nun also nicht-wörtlich zu verstehende Rede; wenn laut „Vorbericht“ den „gelehrten Heiden“ selbst die Mythologie nur „Lehrgedicht“ war (S. iij), dann ist Pan selbst das Produkt von Dichtung. Dichtung, die von ihm handelt, wie ·F· im allgemeinen und ·O Pan· im besonderen, setzt somit immer schon andere Dichtung voraus, wie ·F· z. B. ·PS· voraussetzt. Wenn aber ·O Pan· Dichtungsmöglichkeiten überhaupt repräsentiert, dann vollzieht sich Dichtung immer unter der Prämisse anderer, früherer Dichtung, zudem, nach Ausweis der Marginalien, auch der begleitender Theorie bzw. eines kulturellen Wissens. Der irrealer Pan erscheint nun ferner in der Fiktion von ·F· wie in ·O Pan· als reale Entität: Dichtung kann also Nicht-Existentes als real setzen; das Nicht-Reale wird dabei zum Zeichen für Reales, aber nicht in eindeutiger Übersetzbarkeit: unser Gedicht z. B. wäre gleichzeitig explizite religiöse Rede (Dank und Bitte an die fiktive wie an die reale Gottheit, an Pan und an Gott) und implizite poetologische Rede: Darstellung möglicher Dichtungsthemen und möglicher Sprachverwendungsweisen, Darstellung auch des Verhältnisses von Dichtung zu früherer Dichtung und von Dichtung zu Realität.

In der bukolischen Fiktion von ·F· im allgemeinen und von ·O Pan· im besonderen macht sich in bewußten Verweisen immer wieder die textexterne Realität außerhalb der Schäferwelt bemerkbar, indem sie, wie der Krieg, aus dieser scheinbar ausgeschlossen werden soll. Wie die Schäferwelt als prekäre Enklave in der politischen Welt erscheint, so konzipiert sich hier Dichtung als Enklave in der Realität: sie beansprucht einen Freiraum, der die Realität explizit ausschließt, aber implizit auf sie verweist – genau das demonstriert die Struktur von ·O Pan·. Insofern Pan nun aber auch als Urheber der Hirtenflöte (indirekt auch in VI, 1f.; direkt in ·F·, 46 + 57) erscheint und die Dichtung der Pegnitzschäfer explizit legitimiert, wird Dichtung, insofern Pan Dichtung ist, aus sich selbst, insofern er aber Natur und Gott repräsentiert, zugleich auch natürlich wie göttlich legitimiert. –

Literaturhinweise

- Harsdörffer, Georg Philipp / Klaj, Johann: Pegnesisches Schaefergedicht / in den Berinorgischen Gefilden / angestimmt von Strefon und Clajus. Nürnberg / bey Wolfgang Endter. M. DC. XXXXIV. [= ·PS·]
Birken, Sigmund von: Fortsetzung Der Pegnitz=Scaferey / [...]; abgefasst und besungen durch Floridan / den Pegnitz=Schäfer. mit Beystimmung seiner andern Weidgenossen. Nürnberg / In Verlegung Wolfgang Endters. Im Jahr M. DC. XXXXV. [= ·F·].

- Garber, Klaus (Hrsg.): Georg Philipp Harsdörffer – Sigmund von Birken – Johann Klaj: Pegnesisches Schäfergedicht 1644–1645, Deutsche Neudrucke, Reihe Barock, Bd. 8. Tübingen: Niemeyer 1966 [= ›PS‹ + ›F‹].
- Mannack, Eberhard (Hrsg.): Die Pegnitz-Schäfer. Nürnberger Barockdichtung, RUB 8545–48. Stuttgart: Reclam 1968. [Darin: ›PS‹].
- Maché, Ulrich / Meid, Volker (Hrsg.): Gedichte des Barock, RUB 8975. Stuttgart: Reclam 1980.
- Wagenknecht, Christian (Hrsg.): Gedichte 1600–1700, Epochen deutscher Lyrik, Bd. 4, 2. A., dtv Bd. 4018. München: dtv 1976.
- Anonym: De Deorum Imaginibus Libellus (ma. MS.; zit. A.: Auctores Mythographi Latini; hrsg. von A. v. Staveren, Leyden–Amsterdam 1742, 924).
- Bacon, Francis [= Verulamius]: De dignitate et augmentis scientiarum Libri IX, zit. A.: The Works 1861, Bd. II, 226–239.
- Cartari, Vincenzo: Imagini delli dei de gl'antichi. Venedig 1556 (zit. A.: Venedig 1647, 72).
- Comes, Natalis: Mythologiae, Sive Explicationis Fabularum, Libri decem. [...]. Francofurti MDLXXXVIII, 451–461.
- Breuer, Dieter: Oberdeutsche Literatur 1565–1650. München: C. H. Beck 1979.
- : Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland, UTB Bd. 1208. Heidelberg: Quelle & Meyer 1982.
- Garber, Klaus: Der Locus Amoenus und der Locus Terribilis. Bild und Funktion der Natur in der dt. Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jhdts. Köln–Wien: Böhlau 1974.
- Harsdörffer, Georg Philipp: Gespraechspiele / [...] Viertes Theil [...]. Nürnberg 1644, 15–21.
- : Nathan und Jotham. Nürnberg 1650 (zit. A.: Nürnberg 1659; Teil I, 1; A 7*).
- : Poetischer Trichter, Teil III. Nürnberg 1653, 487.
- Laufhütte, Hartmut: Der gebändigte Mars. Kriegsallégorie und Kriegsverständnis im dt. Schauspiel um 1648. In: Horn, H.-J. / Laufhütte, H. (Hrsg.): Ares und Dionysos. Heidelberg: Winter 1981, 121–135.
- Mannack, Eberhard: Realistische und metaphorische Darstellung im „Pegnesischen Schäfergedicht“. In: Schiller-Jb. Bd. 17, 1973, 145–165.
- Otto, Karl F.: Die Sprachgesellschaften des 17. Jhdts, Slg. Metzler Bd. 109. Stuttgart: Metzler 1972.
- Peil, Dietmar: Concordia discors. Anmerkungen zu einem politischen Harmoniemodell von der Antike bis in die Neuzeit. In: Grubmüller, Klaus, u. a. (Hrsg.): Geistliche Denkformen des Mittelalters. München: Fink 1984, 401–434.
- Rötzer, Hans Gerd: Der Roman des Barock 1600–1700. München: Winkler 1972.
- Titzmann, Michael: Sigmund von Birken. In: Zeman, Herbert, u. a. (Hrsg.): Die Literatur Österreichs. Ein biobibliographisches Lexikon, Bd. I, (voraussichtlich) 1986.
- Wiedemann, Conrad: Heroisch – Schäferlich – Geistlich. Zu einem möglichen Systemzusammenhang barocker Rollenhaltung. In: Vofkamp, Wilhelm (Hrsg.): Schäferdichtung. Hamburg 1977, 96–122.
- : Johann Klaj und seine Redeoratorien. Nürnberg: Carl 1966.
- Zeller, Rosmarie: Spiel und Konversation im Barock. Berlin–New York: de Gruyter 1974.

Reinhard Wittmann

Literatur im Zeitalter der Aufklärung und im 19. Jahrhundert (1745–1885)

Gemäßigte Aufklärung – Literatur zur Zeit Max III. Joseph (1745–1777)

Nach dem gescheiterten Kaiserabenteuer seines Vaters übernahm Max III. Joseph ein ausgeblutetes Land. Musterbild eines aufgeklärten Regenten, hat er das Hauptaugenmerk seines konsequenten Reformkurses auf geistige Erneuerung des Landes und innenpolitische Souveränität des Staates gelegt. Beides war nur im Machtkampf mit der Kirche zu verwirklichen: sie besaß Hoheitsgebiete inmitten des Kurfürstentums (Freising, Werdenfels, Eichstätt u. a.), war größter Grundbesitzer und starke Wirtschaftsmacht (Klöster!), hatte das Monopol auf Bildung und Erziehung von der Volksschule bis zur Universität.

Wichtigstes Instrument und treibende Kraft zugleich der Reformen war die 1759 gegründete Kurbaierische Akademie der Wissenschaften. Sie förderte die historischen (›Monumenta boica‹) und Naturwissenschaften, suchte den jesuitisch-scholastischen Geist an der Landesuniversität Ingolstadt zurückzudrängen. Dabei standen ihr die fortschrittsfreudigen Prälatenorden zur Seite und übernahmen nach der Aufhebung der Gesellschaft Jesu (1773) das Schulwesen; die Benediktineruniversitäten Salzburg und Würzburg hatten sich der Aufklärung ohnehin williger geöffnet.

Das neue Denken war rationalistisch-empirisch ausgerichtet, bemühte sich um Vernünftigkeit und bürgerliche Gesittung, Diesseitsmoral und Philanthropie. Seine Trägerschicht in Baiern waren der Hofadel, das höhere Beamtenum, Weltgeistliche und die Elite der Prälatenorden – aus ihnen konstituierte sich eine bürgerliche literarische Öffentlichkeit.

Von den epochalen geistigen Umwälzungen wurde das kulturelle Klima nur zögernd erfaßt. Architektur und bildende Künste im katholischen Oberdeutschland vereinten in den Schöpfungen des Rokoko Kunstgenie und Volkstümlichkeit auf einzigartige Weise, die Traditionen des geistlichen Volksschauspiels waren in Hunderten von Städten, Marktstellen und Dörfern ungebrochen, und zur Erbitterung der Regierung gelang es erst gegen das Jahrhundertende, durch immer neue Verbote die Spielfreude endlich auszutreiben. Gut vier Fünftel der Bevölkerung lebten auf dem Lande, die Rate des Analphabetismus war entsprechend hoch. Erst im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts begann neben der lateinischen Wortkultur der Geistlichkeit und der romanisch geprägten Hofkultur eine belletristische Gesellschaftskultur nach nord- und mitteldeutschem Muster zu entstehen.

Hauptmedium der Aufklärung war auch in Baiern die literarisch-moralische Zeitschrift. Im Auftrag der Akademie gab der Tegernseer Benediktiner Heinrich Braun (1732–1792) ›Baierische Sammlungen und Auszüge zum Nutzen und Vergnügen‹ (1764–1768) heraus, worin sich auch junge einheimische Talente zu Wort meldeten. Der Schulreformer Braun suchte als bairischer Gottsched in mehreren