

1 Literarisch-musikalische Medienkombinationen: grundlegende Überlegungen zu Ästhetik und Semiotik bzw. Semiologie

Töne sind Zeichen, Worte sind auch Zeichen,
nur auf eine andere Art.
(H. W. v. Gerstenberg)¹

Beides, Musik und Worte, versteht Gerstenberg als Zeichen, beides sind akustische Zeichen, die sich v. a. durch Grade der Distinktheit unterscheiden. Dieses Verständnis liegt Gerstenbergs musikalischer Poesie und seiner Ästhetik zugrunde, wobei er die Defizite beider Medien bedenkt und die Vorzüge würdigt.² Das Zitat ist einer von Gerstenbergs zahlreichen Versuchen, des Phänomens ›Musik‹ habhaft zu werden. Diese »musikalische[n] Experimente«³ sind so vielseitig wie zahlreich: Es handelt sich um theoretisch fundierte Abhandlungen, musikalische Gattungskonzeptionen und praktische Versuche in Form von Vertonungen, Vertextungen und Ton-Text-Mischungen, die als intermediale Zwitterkunstwerke intendiert sind. Einen Eindruck solcher Experimente vermittelt ein Brief Klopstocks aus dem Jahr 1767:

Gerstenberg und seine Frau singen gut und sehr nach meinem Geschmack [...]
Wir haben eine deliçiöse kleine Sammlung von Musik. Wir lesen Melodien aus, die uns vorzüglich gefallen. Wir machen Texte dazu, wenn sie noch keine haben, wir ändern andere Texte, oder wir nehmen auch irgend einer [sic] Melo-

-
- 1 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts. Warum ahmen Deutsche sie nach?«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Der Fortsetzung erstes Stück* [1770], Hildesheim 1971, S. 116–152, hier: S. 120. Diese Abhandlung wird im Folgenden im Fließtext mit dem Kürzel EIS zitiert. Die Abhandlung, 1770 in der Fortsetzung der *Merkwürdigkeiten* erschienen, findet sich in den *Vermischten Schriften III* [1816] mit kleinen Veränderungen unter dem Titel »Über Recitativ und Arie in der italiensichen Sing-Komposition« (Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: »Über Recitativ und Arie in der italiensichen Sing-Komposition«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften III*, Frankfurt am Main 1971, S. 352–381, im Fließtext abgekürzt mit dem Kürzel RA).
 - 2 Die Verbindung semiotischer bzw. semiologischer Überlegungen mit Fragestellungen der Ästhetik wird im 18. Jahrhundert am prominentesten von Lessing im *Laokoon* behandelt, der allerdings v. a. bildende Kunst und Poesie gegenüberstellt und Reflexionen zur Musik weitestgehend außen vor lässt. Gerstenberg hat sich eingehend mit Lessings *Laokoon* befasst. Ausführlich hierzu siehe Kap. 1.3.
 - 3 Ernst Fritz Schmid: *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, S. 52 (Brief aus Kopenhagen vom 5. Dezember 1767 von Gerstenberg an Nicolai).

die, die uns nicht gefällt, einen Text, der uns gefällt und bringen ihn unter eine andere Melodie.⁴

»Die Musikwissenschaft spricht mit Blick auf solche Neuvertextung auch von Kontrafaktur. [...] Bis ins 18. Jahrhundert ist das ›Kontrafazieren‹ in diesem Sinn ein geläufiges Verfahren«⁵, so Winfried Eckel. Klopstock und die Gerstenbergs allerdings sind als musikalische Laien einzustufen, und das lässt die hier geschilderten musikalischen Abende Klopstocks und Gerstenbergs samt seiner Frau wie ein Text-Musik-Laboratorium anmuten, das nur bedingt einer ästhetischen Teleologie folgt. Zunächst scheint es darum zu gehen, Melodien und Texte zusammenzuführen, die schlichtweg »gefallen«. Das Anliegen, mit dem diese Experimente betrieben werden, ändert sich jedoch zunehmend und erlangt ästhetisches Gewicht. Noch im gleichen Jahr unternimmt Gerstenberg einen »excentrische[n] Versuch«⁶. Seiner eigenen Beschreibung der ›Versuchsanordnung‹ stellt Gerstenberg direkt musikalisch-poetische Überlegungen voran:

Ich nehme ernstlich an, daß die Musik ohne Worte nur allgemeine Ideen vorträgt, die aber durch hinzugefügte Worte ihre völlige *Bestimmung* erhalten; zweytens geht der Versuch nur bey solchen Instrumten solos an, wo der Ausdruck sehr *deutlich und sprechend* ist. Nach diesen Grundsätzen habe ich unter einige Bachische Clavierstücke, die also gar nicht für die Singstimme gemacht waren, eine Art von Text gelegt, und Klopstock und Jedermann sagt mir, daß dies die ausdrucksvollsten Singsachen wären, die man hören könnte. Unter die Phantasie z. E. in der sechsten Sonate, die er zur Applikation seines Versuchs componirt hat, lege ich Hamlets Monolog, wie er über Leben und Tod phantasiert, alles in kurzen Sätzen, das Largo ausgenommen, das eine Art von Mittelzustand seiner erschütterten Seele ausmacht.⁷

Gerstenbergs Vertextung von C. P. E. Bachs *Freyer Fantasie* – später noch alternativ mit dem Monolog des Sokrates unterlegt – hat wegen dieses un-

4 J. M. Lappenberg (Hg.): *Briefe von und an Klopstock. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte seiner Zeit*, Bern 1970, S. 192 (Brief von Klopstock an Caecilie Ambrosius 1767).

5 Winfried Eckel: »Lyrik und Musik«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 180–192, hier: S. 189.

6 Friedrich Chrysander: »Eine Klavier-Phantasie von Karl Philipp Emanuel Bach mit nachträglich von Gerstenberg eingefügten Gesangsmelodien zu zwei verschiedenen Texten«, Erstmals veröffentlicht in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, hg. von Friedrich Chrysander/Phillipp Spitta/Guido Adler, 7/1891, S. 1ff., in: Heinrich Poos/Carl Philipp Emanuel Bach (Hg.): *Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk* [1891], Mainz 1993, S. 329–353, hier: S. 346.

7 R. M. Werner: »Gerstenbergs Briefe an Nicolai nebst einer Antwort Nicolais«, *Zeitschrift für Deutsche Philologie*/23 (1891), S. 43–67, hier: S. 58 (Gerstenberg an Nicolai, Kopenhagen 5.12.1767), Herv. UK.

gewöhnlichen Verfahrens einige Berühmtheit erlangt.⁸ Der hier zitierten Stelle aus dem Brief an Nicolai kann man den Versuchscharakter dieses Unterfangens entnehmen, der sich bereits in der unspezifischen Beschreibung »Singsachen« äußert. Die vorangestellten Grundsätze wirken auf den ersten Blick widersprüchlich, denn wie kann etwas erst durch Worte seine »völlige Bestimmung« erhalten, dessen »Ausdruck sehr deutlich und sprechend« – also bereits »bestimmt« – ist? Die »völlige Bestimmung«, von der Gerstenberg spricht, ist in aufklärerischem Sinne zu verstehen als restloses rationales Begreifen: Etwas »bestimmen« bedeutet nach Adelung im 18. Jahrhundert, es »[g]enau bezeichnen, die Merkmahe einer Sache genau anzeigen«⁹, also es zu definieren. »Dasjenige, was bestimmt ist«, ist demnach »so wohl in der weitesten Bedeutung alles, was von einem Dinge gesagt werden kann, ein jedes Prädicat; [...] als auch in engerer Bedeutung, was an einer Sache genau bezeichnet ist.«¹⁰ Begriffliche Bestimmung und Erkenntnis gehen hier Hand in Hand.¹¹ Etwas, das mit dem Verstand und Sprache erfasst werden kann, ist demgemäß »bestimmt« bzw. »bestimmbar«. Der Widerspruch zwischen Gerstenbergs »Grundsätzen« erwächst daraus, dass eben dieses Prädikat der Bestimmbarkeit einem Ausdruck hinzugefügt werden soll, der von sich aus bereits

8 Zum Gattungsbegriff der Fantasie bzw. der Freyen Fantasie nach C. P. E. Bach siehe Laurenz Lütteken: *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Berlin 1998, S. 413–438. Laurenz Lütteken versteht die Konzeption von Bachs Freyer Fantasie als Übertragung der ästhetischen Kategorie Fantasia auf bzw. in eine musikalische Gattung (vgl. ebd., S. 413–425). Die Fantasie erlebt nicht nur als musikalische Gattung, sondern auch als ästhetische Kategorie »Einbildungskraft« in der Literatur(-Kritik) der Aufklärung und Empfindsamkeit einen enormen Aufschwung (siehe hierzu Kap. 1.2.2.3).

9 Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. Mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten besonders aber der Oberdeutschen*, Leipzig, Bd. 1, Sp. 931 (zitiert nach: <http://www.woerterbuchnetz.de/Adelung?lemma=b> bestimmen, zuletzt geprüft am: 20.02.2019).

10 Adelung: *Wörterbuch*, Bd. 1, Sp. 932.

11 Begriffe als epistemologisches Zugriffsinstrument auf Seiendes sind seit Platons Ideenlehre möglich, weil hier »nicht mehr schlechthin nach der Gliederung, nach der Verfassung und *Struktur* des Seins, sondern nach seinem *Begriff* und nach der Bedeutung dieses Begriffs« (Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen* [1923]. Hg. von Claus Rosenkranz, Hamburg 2010, S. 2) gefragt wird. Die Beschaffenheit der Begriffe selbst kann dabei verschiedener Art sein – sei es in abbildender, systematischer oder in Form »selbstgeschaffene[r] intellektuelle[r] Symbole« (ebd., S. 3) –, was sie im Laufe der Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte auch war. Die gewonnenen Erkenntnisse bleiben dabei jedoch immer abhängig von dem Begriffssystem, mittels dessen sie gewonnen werden (vgl. ebd., S. 1–15).

»deutlich und sprechend« ist – also fähig, durch das Verstandesmedium Sprache geordnet und gefasst zu werden. Gerstenbergs »Grundsätze« legen ästhetische Hoffnungen offen, die er an seine intermediale Arbeit knüpft und damit verbunden fundamentale Fragestellungen an das Ausdruckspotenzial der verschiedenen Medien. Die Erklärungsansätze, wie die beiden »Grundsätze« besser genannt werden sollten, sind dabei nicht unbedingt widersprüchlich, sondern nähern sich von verschiedenen Seiten der gleichen Problematik an: Das Changieren des musikalischen Ausdrucks zwischen Unbestimmtheit einerseits und sprachpräziser Deutlichkeit andererseits drängt die Frage auf, inwiefern Musik als bzw. wie eine Sprache verstanden werden kann. »[B]estimmt durch Musik zu sprechen«¹² ist, so Christine Lubkoll, »der poetische Traum, von dem die Literatur seit dem 18. Jahrhundert immer wieder spricht.«¹³ Diesem poetischen Traum liegt das Bestreben zugrunde, die Aporie einer sprachlichen Fassung des Unsagbaren und zugleich einer objektiv-rationalen, allgemeingültigen Erfassung von subjektiv-unmittelbaren Erfahrungen poetisch zu überwinden.¹⁴ Eine Annäherung an diese Problematik, das Ausprobieren eines Entwurfs musikalischer Poesie, ist bei Gerstenberg darauf gerichtet, die Wirkung der Musik unter diesen Vorzeichen erfass- und nutzbar zu machen. Es geht um »Musikverständnis« im Allgemeinen, um Bestimmbarkeit und Distinktionsfähigkeit von Musik im Besonderen; und zugleich geht es auch um emotionale Wirksamkeit von Musik und damit verbunden umgekehrt um die poetischen Potenziale, die aus dem musikalischen Ausdruck gewonnen werden können, also auch die Fähigkeit der Poesie zur Ablösung von Distinktion zugunsten der ästhetischen Wirkung. Die Fragestellung Gerstenbergs ist insofern nicht widersprüchlich, sondern präsentiert seine »Visionen [...] des Absoluten und zugleich Unbestimmten, die den Raum öffnen für grenzsprengende ästhetische Utopien.«¹⁵ Für Gerstenbergs Poetik lässt sich zeigen, dass er – wie sein Vertextungsversuch belegt – eine gegenseitige Befruchtung der Künste intendiert. V. a. anhand der Frage nach Gerstenbergs Verständnis einer Musik, die »deutlich und sprechend« einerseits, aber andererseits nicht »völlig bestimmt« ist, lässt sich eine Annä-

12 Novalis: »Das Allgemeine Broullion« [1798/99], in: Hans-Joachim Mähl (Hg.): *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, München 1978, S. 471–718, hier: Nr. 245, S. 517, Herv. i. O.

13 Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg im Breisgau 1995, S. 9.

14 Vgl. Lubkoll: *Mythos Musik*, S. 9.

15 Ebd.

herung an eine musikalische Poetik und deren ästhetisches Fundament sowohl aus musikhistorischer Perspektive¹⁶ als auch vor geistes- und literaturgeschichtlichem Hintergrund entwickeln.

1.1 Bestimmen und Empfinden

Mit Blick auf Gerstenbergs Zuschreibung »deutlich und sprechend« soll dieses Kapitel leisten, eine Vorstellung davon zu gewinnen, was »Deutlichkeit« im geistesgeschichtlichen Diskurs des 18. Jahrhunderts – v. a. im Zeitalter der Empfindsamkeit – meint. Es wird sich zeigen, wie nahe der Begriff der »Deutlichkeit« bzw. »Distinktion« an dem Begriff der »Bestimmung« ist, den Gerstenberg im vorhergehenden Zitat verwendet. Gerstenbergs Überlegungen reihen sich ein in eine sich in der Aufklärung entwickelnde Gnoseologie, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend die Vorstellung einer »ästhetisch bestimmten Deutlichkeit«¹⁷ ausbildet. Die seit Descartes »anästhesiert[en]«¹⁸ Sinne werden als Erkenntnisinstrumente retabliert, die Epistemologie anthropologisiert und reformiert, die »ästhetische Deutlichkeit«¹⁹ der logischen zur Seite gestellt. Dieser Teil der Arbeit widmet sich den entscheidenden Umschichtungen und epistemologisch-historischen Entwicklungen, die den Begriff der »claritas« bzw. »distinctio« betreffen. Diese Begriffe fungieren als Verstandeskategorien innerhalb der rationalistischen Epistemologie, die im 18. Jahrhundert ausgedehnt wird auf erfahrungsbasierte Erkenntnisstrategien, um auf diese Weise auch Wissen außerhalb des rein geistigen, apriorischen Wissens einzuholen. Hierzu werden Wahrnehmen und Empfinden wichtige Tätigkeiten, die dazugehörige Wissenschaft – die Ästhetik – wird geboren. Diese Entwicklung wird oft als »Empirismus« beschrieben, der den Horizont des Rationalismus erweitert. Diese Arbeit möchte bei der Begriffsbestimmung an dieser Stelle genauer einhaken; denn dass »Wahrnehmen und Empfin-

16 In Kap. 1.4 wird dargelegt, dass z. B. sich im Barock tatsächlich so etwas wie »musikalische Bestimmtheit« in bestimmten Ton- oder Intervallfolgen, die semantisch festgelegt wurden, artikuliert hat und auf diese Weise eine Art musikalisches Sprachsystem gebildet wurde (vgl. Kap. 1.4.1).

17 Davide Giuriato: *Klar und deutlich. Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien 2015, S. 95.

18 Giuriato: *Klar und deutlich*, S. 95.

19 Festgeschrieben wird dieser Terminus erst bei Kant, seine Genealogie setzt jedoch eher ein und formiert sich greifbarer bei Alexander Gottlieb Baumgarten (vgl. Giuriato: *Klar und deutlich*, S. 96).

den« – mit diesem Begriffspaar wird die Ästhetik meistens beschrieben – als empirische Tätigkeiten beschrieben werden, setzt für beide Körperlichkeit voraus, die man zumindest für das Empfinden infrage stellen kann²⁰. In der Gegenüberstellung von ›Erkennen und Empfinden‹ sei deswegen das Augenmerk auch auf die diffuse Lokalisation dieses Begriffs gelegt.

Im Zusammenhang der Begriffsentwicklung der *claritas* und *distinctio* einerseits und des Empfindens andererseits, soll Gerstenbergs Verwendung des Begriffs »deutlich« bzw. »bestimmt« für Musik plausibel gemacht werden. Der sich wandelnde Umgang mit diesen Termini holt die Musik in die ästhetische Debatte. Demzufolge wird auch die poetische Relevanz der Musik im 18. Jahrhundert beleuchtet: In der Entwicklung der Philosophie und der Literatur des 18. Jahrhunderts, v. a. in den Strömungen der Aufklärung und Empfindsamkeit sowie in Gerstenbergs unmittelbarem Schaffensumfeld, gibt es mehrere Teildiskurse, die zusammenhängen und ineinandergreifen. Diese Entwicklungen der Philosophie und die betreffenden Diskurse beeinflussen nicht nur die Musiktheorie, sondern haben auch eine Musikalisierung des poetischen Ausdrucks zur Folge. Gerstenberg geht z. T. sogar soweit, die Sprache dichterischer Werke erst dann als poetisch zu verstehen, wenn der sprachliche Ausdruck entsprechend musikalisch ist.²¹ Im Folgenden werden diese Teildiskurse und ihre musikalische Disposition der Sprache bzw. Poesie im Zusammenhang mit Gerstenbergs Ästhetik²² dargestellt.

20 Selbstverständlich ist eine Tätigkeit als solche stets immateriell und gleichzeitig insofern materiell gebunden, als sie den ausführenden Körper voraussetzt. Auch das Denken, die reinste geistige Tätigkeit, erfordert eine materielle Basis – den Kopf bzw. das Gehirn –, was frühneuzeitliche Rationalisten nur zu gerne nicht thematisieren (was aber bei Annahmen wie der Unsterblichkeit der Seele als Teil des menschlichen Geistes durchaus eine innere Logik hat). Dennoch gibt es Unterschiede darin, wie eng eine Tätigkeit von der körperlichen Voraussetzung abhängig ist und insofern lässt sich Fühlen, Wahrnehmen etc. – offensichtlich mit dem Körper ausgeführte Tätigkeiten – dem Denken in seiner vermeintlichen A-Körperlichkeit gegenüberstellen, lässt sich die Unabhängigkeit des Geistes vom Körper behaupten und eine Trennung der beiden vollziehen (vgl. hierzu auch die Ausführungen zu Descartes, siehe S. 46ff.). Zwischen Wahrnehmen und Erkennen verläuft auch die Grenze zwischen Rationalismus und Empirismus. Ob die Tätigkeit des Empfindens dabei als mehr oder weniger körperlich abhängig eingestuft wird, schafft indessen je nach Interpretation einen Übergangsraum zwischen Wahrnehmen und Erkennen, zwischen Rationalismus und Empirismus. Der Begriff ›Empfinden‹ wird in diesem Abschnitt grob eingeordnet, näheres zur Begrifflichkeit an sich siehe Kap. 1.1.3.

21 Vgl. M20, S. 345–412, nähere Erläuterungen dazu in Kap. 2.1.

22 Eine ausführliche Darstellung von Gerstenbergs Ästhetik – noch als ›Poetik‹ bezeichnet und ohne Ausdifferenzierung in Richtung der Musik – liefert Klaus Gerth: *Studien zu*

1.1.1 Epistemologie und Ästhetik – Erkennen und Empfinden

Entscheidende Impulse und Denkmuster für die Musikalisierung der Poesie liegen in der zeitgenössischen Entwicklung der Philosophie begründet, die sich im 18. Jahrhundert neu formiert. Die Ästhetik als neue Disziplin der Wissenschaft und als neuer strategischer Ansatz zum Erkenntnisgewinn entwickelt sich aus der im rationalistischen Zeitalter aufsteigenden Wissenschaft und ihrem Forschen und Streben nach möglichst umfänglichem Wissen heraus und soll dabei gleichzeitig genau die Erkenntnisdefizite ausgleichen, denen mit purer Verstandesleistung nicht beizukommen ist. Als eine Form des anthropologischen Empirismus geht die Ästhetik aus der klassisch rationalistischen Wissenschaftspraxis hervor. Die bisher unbeleuchtet gebliebenen – die ›dunklen‹ – Seiten des Menschen sollen mit rationalen Denkmustern zugänglich gemacht werden. Die Ästhetik ergänzt auf diese Weise den neuzeitlichen Rationalismus, v. a. auf dem Gebiet der Anthropologie. Im europäischen Kontext bildet Locke den

erkenntnistheoretischen Ausgangspunkt [...], der gegen den Cartesianismus betonte, daß alle Vorstellungen und Materialien des Denkens dem Menschen nicht eingeboren, keine *idae innatae* sind, wie dies noch Leibniz vertrat, sondern aus der Erfahrung stammen, die wiederum aus der sinnlichen Wahrnehmung gespeist wird.²³

Sein *Essay concerning human understanding* (1689) gilt als einflussreiche Gründungsschrift des europäischen Empirismus. Locke legt hier prononciert den Fokus auf die Bedeutung der Sinne für die Erkenntnistheorie.²⁴ Auf dieser sensualistischen Epistemologie bauen weitere europäische Autoren auf, namentlich z. B. Étienne Bonnot de Condillac (1714–1780) und Jean-Baptiste Du Bos (1670–1742) in Frankreich.²⁵ Wichtige europäische Schriften, die im Zusammenhang mit Lockes Empirismus einerseits und mit der Entstehung der Ästhetik andererseits stehen, sind David Humes *A Treatise of Human Nature* (1739/40), Charles Batteaux' *Les beaux Arts réduits à un même Principe* (1746) und Diderots Artikel »Beau« in der

Gerstenbergs Poetik. Ein Beitrag zur Umschichtung der ästhetischen und poetischen Grundbegriffe im 18. Jahrhundert, Göttingen 1960.

23 Karlheinz Barck/Dieter Kliche/Jörg Heininger: »Ästhetik/ästhetisch«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 1. Absenz-Darstellung, Stuttgart 2010, S. 308–400, hier: S. 318.

24 Vgl. Barck/Kliche/Heininger: »Ästhetik/ästhetisch«, hier: S. 318–319.

25 Ebd., S. 319.

Encyclopédie (1751), um exemplarisch nur einige zu nennen.²⁶ Der Mensch und die Suche nach seiner Bestimmung als biologisches wie als kulturelles Wesen stehen im Zentrum des Interesses von europäischen Medizinern, Philosophen und Schriftstellern.

Die Aufklärung in Deutschland nimmt insofern eine Sonderposition in den europäischen Kernländern der Aufklärung ein, als sie zeitlich etwas später als in England und Frankreich einsetzt und zugleich eine Reflexion über die Strömung vornimmt.²⁷ Die »Gründung der Ästhetik«, so Barck, »stellt eine ›Sonderentwicklung der deutschen Aufklärung dar‹, deren Ursprung in der Erkenntnistheorie von Leibniz und Wolff zu suchen ist.«²⁸ Diese Arbeit stellt einer Darstellung dieser Entwicklung einen kurzen Einblick in Descartes' *Meditationes* voran. Ausgehend von der cartesischen Philosophie und sie kontrastierend, lässt sich die Entwicklung der Ästhetik im deutschsprachigen Raum – und damit in Gerstenbergs Kontext – einleuchtend darstellen:

Epistemologische Grundlagen der Ästhetik bei Descartes, Leibniz und Wolff

René Descartes (1596–1650), dessen Philosophie repräsentativ für den neuzeitlichen Wissenschafts- und Erkenntnisbegriff stehen kann, stellt in seinen *Meditationes de Prima Philosophia* (1641) die elementare Frage, wie der Mensch zu gesichertem Wissen kommen könne. Bei der Antwortfindung auf diese epistemologische Grundfrage geht Descartes im skeptizistischen Modus vor: Dabei misstraut er v. a. der sinnlichen Wahrnehmung²⁹, sodass er schließlich nur das als sicheres Wissen gelten lässt, was aus rein geistigen Denkvorgängen hervorgeht. Descartes' berühmte Erkenntnis

26 Vgl. ebd., S. 317. Dort sind noch weitere wichtige Werke aufgezählt.

27 Vgl. Brigitte Scheer: »Gefühl«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 2. Dekadent-Grotesk, Stuttgart 2010, S. 629–660, hier: S. 644.

28 Barck/Kliche/Heininger: »Ästhetik/ästhetisch«, hier: S. 321.

29 »Alles nämlich, was ich bis heute als ganz wahr gelten ließ, empfang ich unmittelbar und mittelbar von den Sinnen; diese aber habe ich bisweilen auf Täuschungen ertappt, und es ist eine Klugheitsregel, niemals denen volles Vertrauen zu schenken, die uns auch nur ein einziges Mal getäuscht haben.« (René Descartes: *Meditationes de prima philosophia. Meditationen über die Erste Philosophie lateinisch/deutsch*, Lateinisch/Deutsch [1641]. Hg. von Gerhart Schmidt, Stuttgart 2008, S. 65.) Und weiter in Meditation 2: »Ich nehme also an, alles, was ich wahrnehme, sei falsch.« (Ebd. S. 77) Diese Ausgabe von Descartes' *Meditationes* wird im Folgenden im Fließtext mit dem Kürzel D-M zitiert.

»cogito ergo sum«³⁰ trennt das denkende Ich vollständig von der materiellen Substanz des Menschen – dem Körper des Subjekts – ab. Die »Verschiedenheit des Geistes vom Körper« (D-M, S. 41; »mentemque a corpore aliam esse«, D-M, S. 40) ist – neben dem Beweis der Existenz Gottes – das Hauptanliegen von Descartes' metaphysischer Schrift. In der ersten Mediation legt er die Gründe dar, »weshalb wir an allen, besonders aber an den materiellen Dingen zweifeln können« (D-M, S. 53). Der Weg, trotzdem an sichere Erkenntnis zu gelangen, ist, »den Verstand von den Sinnen abzuziehen« (D-M, S. 53). Beim Beschreiben des daraus resultierenden körperlosen Ichs wird der Begriff ›Seele‹ von Descartes mit theologischen Implikationen wie Unsterblichkeit aufgeladen, dabei aber nicht trennscharf vom Begriff des Geistes »als dem erkennenden Wesen« (D-M, S. 53) unterschieden: »demnach bin ich genaugenommen lediglich ein denkendes Ding, d. h. Geist bzw. Seele bzw. Verstand bzw. Vernunft« (D-M, S. 83). Im körperlosen Subjekt fallen nach Descartes die Begriffe »mens«, »animus«, »intellectus« und »ratio« (D-M, S. 82) zusammen und stehen als Begriffsbündel dem Körper mit seinen Sinnesorganen gegenüber. Diese Trennung zwischen Körper und ›Seele‹ wird in der zweiten Mediation weiterverfolgt und vertieft; der Begriff der »Seele«, so Descartes, soll »sich von jeglichem Begriff des Körpers vollkommen abheb[en].« (D-M, S. 53) Diese Ansicht manifestiert sich in der sog. Zwei-Substanzen-Lehre³¹ Descartes', die zwischen ausgedehnter und denkender Substanz (»res cogitans« und »res extensa«, D-M, S. 188) differenziert. So scharf Descartes den Körper trennt vom Menschen als dem erkennenden Wesen – als bloß geistigem Wesen –, so scharf trennt er auch die dementsprechenden Erkenntnisvermögen: Klaren und deutlichen (»clare & distincte«, D-M, S. 53, Herv. UK) Erkenntnissen des Verstandes steht das Wissen gegenüber, das nur aufgrund von Erfahrung und sinnlicher Wahrnehmung generiert wird und deswegen von Descartes als dunkel und verworren (»sensuum comprehensio in multis valde *obscura est & confusa*«, D-M, S. 192, Herv. UK)

30 Eigentlich »je pense, donc je suis« (in Teil IV von René Descartes: *Discours de la méthode*, Französisch/Deutsch. Hg. von Christian Wohlers, Hamburg 2011, S. 58). In den *Meditationen*: »Ego sum, ego existo; certum est. [...] Nempe quando cogito.« (D-M, S. 82). Übersetzung nach Gerhart Schmidt: »Ich bin, Ich existiere, das ist gewiß. [...] Offenbar solange ich denke [...].« (Ebd., S. 83)

31 »mens & corpus, esse revera substantias realiter a se mutuò distinctas« (D-M, S. 54). Übersetzung nach Gerhart Schmidt: »... so wie Geist und Körper,[sic] auch in der Tat Substanzen seien, die wirklich voneinander verschieden sind.« (Ebd., S. 55)

klassifiziert wird.³² Das Empfinden begreift Descartes dabei als unkörperliche, seelische Tätigkeit. Überlegt er in der zweiten Meditation zunächst, dass das Empfinden »nicht ohne Körper« (D-M, S. 83) geschieht, so kommt er dann überraschenderweise doch zu dem Schluss, dass »das Empfinden nichts anderes als Denken« (D-M, S. 87)³³ sei. Das Empfinden ist damit bei Descartes Teil des unkörperlichen Erkenntnisvermögens und somit mit dem Begriffspaar *clare & distincte* verbunden. Descartes formuliert mit seiner Trennung von Körper und Geist³⁴ einen Dualismus, der als Denkmuster prägend für die Philosophie der Neuzeit ist. Es erstaunt dabei, dass die später daraus resultierende Aufteilung des Erkenntnisvermögens in Denk- und Empfindungsvermögen bei Descartes eben gerade nicht getrennt voneinander gedacht wird. Das mag an Descartes' simpler Trennung von Körperlichem und nicht-Körperlichem liegen, die im zweiten Begriff die Termini *animus* und *intellectus* – Seele und Denkfähigkeit bzw. -tätigkeit – in sich vereint. In dieser Begriffsindifferenz wird das Empfinden, das man in Abgrenzung zum Denken als Seelentätigkeit beschreiben könnte, durch die Gleichschaltung von *animus* und *intellectus* eingesogen. Wo Descartes Sinnlichkeit und Verstand gegenüberstellt, klassifiziert er Empfinden als Denken, als Begriff der *ratio*, als impliziten Teil des Erkennens. Diese Klassifizierung mutet dabei wie ein Hilfskonstrukt an, mittels dessen sich das Phänomen des Empfindens als epistemologisch verwendbar rechtfertigen und gleichzeitig in den Körper-Geist-Dualismus

32 In der Begriffsopposition *clare vs. obscura* – klar und dunkel – wird die Lichtmetapher, die prominent auch in Begriff und Denken der Aufklärung verwendet wird, gebraucht. Auch hier verbürgt sich Klarheit für Wahrheit, Richtigkeit und Sicherheit (von Erkenntnissen), in der Dunkelheit liegt hingegen all das, was nicht vom Licht der Erkenntnis erfasst wird und dementsprechend zweifelhaft bleiben muss. Die Opposition *distincte vs. confusa* zielt hingegen auf die Differenzen bezüglich Eindeutigkeit, Abgrenzbarkeit, Integrationsfähigkeit in Ordnungsmuster des Verstandes und damit letztlich auch auf sprachliche Fassbarkeit. Das wird bei nachfolgenden Philosophen immer konkreter ausformuliert, wie auch in dieser Arbeit dargestellt, siehe die folgenden Abschnitte.

33 Descartes' Begründung für diese Erkenntnis ist allerdings dürftig und koppelt das Empfinden nicht wirklich vom Körper ab – im Gegenteil, er begründet sie mit Erfahrungen, die er mittels der Sinnesorgane macht: »Aber ganz sicher scheine ich doch zu sehen, zu hören, warm zu werden. Dies kann nicht falsch sein, dies ist es eigentlich, was in mir Empfinden heißt, und genau dieser Auffassung entsprechend ist das Empfinden nichts anderes als das Denken [...]« (D-M, S. 87)

34 Diese Formulierung statt der Begriffswahl Leib-Seele lehnt sich an Descartes' Formulierung »*corpore & mente*« (D-M, S. 196) an, wobei abermals an die Begriffsvielfalt erinnert sei, die Descartes auf der körperlosen Seite denkt.

integrieren lässt – eine überzeugende Abkopplung des Empfindens vom Körper indes gelingt Descartes nicht.³⁵

Auch wenn Descartes in den *Passiones de l'âme* (1649) die strikte Anaisthetik seiner Erkenntnislehre relativiert³⁶ – die zuvor formulierte radikale Beschränkung der Wissenschaft und Epistemologie auf den Bereich des Akörperlichen, rein Geistigen, hinterlässt eine Lücke, die das Bedürfnis nach einer Wissenschaft der sinnlichen Wahrnehmung heraufbeschwört.³⁷ An genau dieser Lücke, die der cartesianische Ansatz hinterlässt, setzt Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1714) an: Leibniz bemüht sich um die Überwindung des trennscharfen Körper-Geist-Konzeptes von Descartes, indem er an die Stelle der Abtrennung Übergangsstufen setzt und so eine Verbindung zwischen zuvor getrennten körperlichem und akörperlichem Subjekt schafft. Wenn Leibniz schreibt »la nature ne fait jamais des sauts«³⁸ – die Natur macht niemals Sprünge –, so entwirft er ein Kontinuitätsmodell, »wonach sich alle Zustände der Welt, also auch die seelischen, stetig zunehmend aus den kleinsten, schwächsten, dunkelsten ohne Sprung entwickeln.«³⁹ Alles geht ineinander über, auch Körper und Geist und deren Erkenntnisfähigkeit können nicht getrennt voneinander gedacht werden: »il n'y a pas [...] de Genies sans corps.«⁴⁰ Anstelle von Descartes' trennscharfer Klassifizierung der geistigen Erkenntnisse als *clare & distincte* und sinnesabhängigen Erkenntnisse als *obscura & confusa* setzt Leibniz stufenweise verschiedene Erkenntnisformen mit jeweiligen Urteilen bezüglich ihres Vermögens. Descartes' Begriffspaarung wird aufgelöst in einem Binärsystem (siehe Abbildung 1).

35 Vgl. Anm. 33.

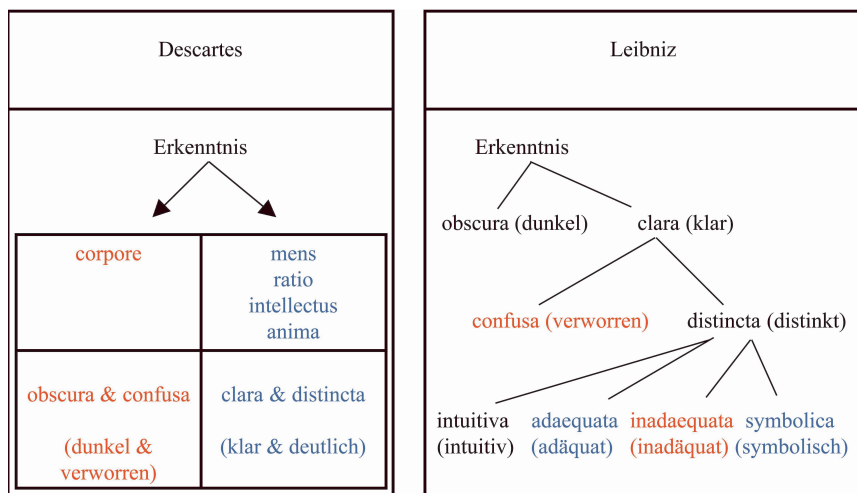
36 Vgl. Barck/Kliche/Heininger (2010): »Ästhetik/ästhetisch«, hier: S. 323.

37 Vgl. ebd., S. 322.

38 Gottfried Wilhelm Leibniz: *Nouveaux essais*. Hg. von André Robinet, Berlin 1962, S. 56.

39 Bloch, Ernst: »Aus der Begriffsgeschichte des (doppelsinnig) »Unbewußten«, in: Bloch, Bd. 10 (1969), S. 91. Hier zitiert nach Barck/Kliche/Heininger: »Ästhetik/ästhetisch«, hier: S. 322.

40 Gottfried Wilhelm Leibniz: »La Monadologie/Monadologie«, Französisch/Deutsch, in: Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Monadologie und andere metaphysische Schriften*. Französisch/Deutsch, Hamburg 2002, S. 110–151, hier: S. 140.

Abb. 1: Vergleich Descartes und Leibniz⁴¹

Leibniz teilt die Erkenntnisvermögen der Seele ein nach »Grade[n] der Deutlichkeit, von der klaren Apperzeption bis herab zu den unmerklichen »petites perceptions«⁴². Erkenntnisse aus diesen »petites perceptions«⁴³ nicht anzuerkennen, ist laut Leibniz die Verfehlung der Cartesianer, die »diejenigen Perzeptionen, von denen man kein Bewußtsein hat, als nichts«⁴⁴ ansähen. Diese Vorgänge, die mit den »petites perceptions« verbunden sind, sind indes eher als Seelen- denn als körperlich-mechanische Vorgänge zu verstehen; alles, was die Struktur von »Denken, Empfinden

41 Die Grafik Descartes' nach den *Meditationes*, siehe S. 46ff. mit dort angegebenen Quellen. Grafik Leibniz nach: »Est ergo cognitio vel obscura vel clara, et clara rursus vel confusa vel distincta, et distincta vel inadaequate vel adaequata, item vel symbolica vel intuitiva: et quidem si simul adaequata et intuitiva sit, perfectissima est.« (Gottfried Wilhelm Leibniz: »Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis« [1684], in: Gottfried Wilhelm Leibniz/Carl Immanuel Gerhardt (Hg.): *Die philosophischen Schriften*, Hildesheim 1978, S. 422–427, hier: S. 422, Herv. i. O.) Übersetzung: »Es ist also eine Erkenntnis entweder dunkel oder klar, die klare wiederum verworren oder distinkt, die distinkte entweder inadäquat oder adäquat, symbolisch oder intuitiv; die vollkommenste Erkenntnis endlich wird die sein, welche zugleich adäquat und intuitiv ist.« (Gottfried Wilhelm Leibniz: »Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen« [1684], in: Ernst Casirer (Hg.): *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie. Teil 1*, Hamburg 1996, S. 9–15, hier: S. 9, Herv. i. O.) Im Folgenden im Fließtext abgekürzt mit dem Kürzel L-EWI.

42 Scheer: »Gefühl«, hier: S. 645.

43 Leibniz: »La Monadologie/Monadologie«, hier: S. 118.

44 Ebd., S. 115.

und Perzeptionen« angeht, ist laut Leibniz »durch mechanische Gründe [...] unerklärbar«⁴⁵. Das Stufensystem jedoch, das Leibniz anstelle von Descartes' dualem Erkenntnissystem annimmt (siehe Abb. 1), schafft eine Verbindung zwischen den beiden bei Descartes getrennten »Substanzen« (D-M, S. 55) und wertet die sinnliche Erkenntnis entsprechend auf: Leibniz' System ermöglicht die Begriffskombination *clara & confusa* – bei Descartes noch strikt getrennt und eindeutig den Substanzen zugeordnet. »Klar« kann in der neuen Zusammenstellung eine Erkenntnis auch dann sein, wenn sie auf sinnlicher Wahrnehmung basiert, das geht aus Leibniz' Begriffserläuterung hervor:

Klar hingegen ist eine Erkenntnis, wenn sie es mir ermöglicht, die vorgestellte Sache wiederzuerkennen, und eine solche Erkenntnis ist wiederum verworren oder deutlich. *Verworren* ist sie, sobald ich nicht imstande bin, die Merkmale einzeln aufzuzählen, welche hinreichen, die Sache von anderen zu unterscheiden, wenn auch in der Sache selbst solche Merkmale und Bestimmungen wirklich liegen, und ihre Vorstellung sich in sie auflösen läßt. So vermögen wir Farben, Gerüche, Geschmäcke und andere besondere Sinnesobjekte zwar mit hinlänglicher Klarheit zu erkennen und voneinander zu unterscheiden, doch geschieht dies auf das einfache Zeugnis der Sinne hin, nicht aber durch angebbare Merkmale. (L-EWI, S. 9–10)⁴⁶

Leibniz' Begriffskombination *clara & confusa* nimmt so eine Zwischenstellung ein, die Descartes' Dualismus aufbricht und vorbereitet für die Ästhetik Baumgartens, indem sie den Sinnen die Fähigkeit zu klarer Erkenntnis zuspricht. Gleichzeitig verschärft Leibniz mit seinem Binärsystem die Kluft zwischen den neuen begrifflichen Oppositions-Paaren: Das lateinisch verwendete »vel...vel« (zu Deutsch »entweder...oder«) bezeichnet die aussagenlogisch exklusive Disjunktion und stellt in dieser Kontravalenz den Begriff *confusa* dem Begriff *distincta* als ausschließende Opposition gegenüber. Die Begriffe verhalten sich v. a. bezüglich ihrer Disposition zur sprachlichen Explizierbarkeit konträr:

45 Ebd., S. 117, Herv. i. O.

46 Lateinisches Original siehe Leibniz: »De Cognitione, Veritate et Ideis«, hier: S. 422.

confusa	distincta
So vermögen wir [...] Sinnesobjekte zwar mit hinlänglicher Klarheit zu erkennen und voneinander zu unterscheiden, doch geschieht dies auf das einfache Zeugnis der Sinne hin, nicht aber durch angebbare Merkmale. Darum können wir auch einem Blinden nicht erklären, was ›rot‹ ist und auch anderen derartige Inhalte nur dadurch bezeichnen, daß wir sie zu der Sache selbst hinführen, sie den Gegenstand selbst wirklich sehen, riechen oder schmecken lassen oder sie wenigstens an eine ähnliche frühere Wahrnehmung zu erinnern.	Eine deutliche Vorstellung aber ist eine solche, wie sie die Goldscheider vom Golde haben, auf Grund von Merkmalen nämlich und Untersuchungen, die hinreiche, die Sache von allen anderen ähnlichen Körpern zu unterscheiden. Wir haben sie gewöhnlich von Vorstellungen, [...] wie die der Zahl, Größe und Gestalt [...], ebenso von vielen seelischen Affekten, so von Furcht und Hoffnung, – mit einem Worte von all dem, wovon wir eine <i>Nominaldefinition</i> haben, die nichts anderes als eine Aufzählung der zureichenden Merkmale ist.

Tabelle 1: *confusa vs. distincta nach Leibniz*⁴⁷

Dass Leibniz in dieser Kontravalenz nicht einfach Descartes' Körper-Geist-Dualismus mittels einer anderen Begriffskategorisierung und -anordnung verlagert, wird in Abbildung 1 durch die Farbkodierung dargestellt: Die bei Descartes noch eindeutig und vollständig zuordenbaren Begrifflichkeiten zu Körper (rot) oder Geist (blau), können so bei Leibniz viel weniger eindeutig und bestenfalls teilweise aufgelöst werden – was nicht eindeutig in diese Kategorien eingeordnet werden kann, ist neutral schwarz gefärbt. So erfasst Leibniz mit der Kategorie distinkt-inadäquat einen Teilbereich, der diese distinkte Bestimmung einer Erkenntnis eben nicht bis ins Letzte möglich macht, sondern wiederum auf sinnliche Wahrnehmung zurückgreifen muss:

In zusammengesetzten Vorstellungen jedoch werden die einzelnen Elemente bisweilen zwar klar, aber doch in verworrener Weise erkannt, wie die Schwere, die Farbe, das Scheidewasser und anderes [...]; eine solche Erkenntnis [...] ist dann zwar deutlich, trotzdem aber inadäquat. (L-EWI, S. 11)⁴⁸

47 L-EWI, S. 10. Lateinisches Original siehe Leibniz: »De Cognitione, Veritate et Ideis«, hier: S. 422–423.

48 Lateinisches Original ebd., S. 423.

Die Differenz zwischen *symbolisch* und *intuitiv* liegt im jeweiligen Abstraktionslevel. *Distinkt-symbolische* Erkenntnisse sind dabei solche, die durch sprachliche Kategorisierung und damit gegebene Abstraktionsmöglichkeit überhaupt erst möglich werden:

...besonders bei einer längeren Analyse, überschauen wir nicht auf einmal die ganze Natur des Objekts, sondern wenden statt der Gegenstände selbst bestimmte Zeichen an, deren Erklärung wir im einzelnen Falle der Kürze halber zu unterlassen pflegen, wobei wir indes wissen oder doch annehmen, daß wir sie, wenn notwendig, geben könnten. Denke ich etwa ein Tausendeck oder ein Vieleck von 1000 gleichen Seiten, so betrachte ich nicht stets die Natur der Seite, der Gleichheit und der Zahl Tausend – d. h. der dritten Potenz von 10 – sondern ich brauche jene Worte, deren Sinn mir zum mindesten dunkel und ungenau gegenwärtig ist, für die Ideen selbst, da ich mich entsinne, daß ich ihre Bedeutung kenne, ihre Erklärung aber jetzt nicht für nötig halte. Eine solche Erkenntnis pflege ich als *blinde* oder auch als *symbolische* zu bezeichnen; (L-EWI, S. 11, Herv. i. O.)⁴⁹

Mit der Ergänzung des Terminus »*caecam*«⁵⁰ – *blind* – unterstreicht Leibniz die A-Sinnlichkeit, die Nichtbeteiligung von Sinneswahrnehmungen an symbolischer Erkenntnis.⁵¹ Symbolische und verworrene Erkenntnis sind bei Leibniz die Begriffe, die am weitesten voneinander entfernt und am gegensätzlichsten sind. Wenn symbolische Erkenntnis die Sprache notwendig als Medium braucht, die Sinneswahrnehmung des Körpers hingegen nicht, so verhält es sich bei verworrener Erkenntnis genau umgekehrt. Die Begriffe *symbolica* vs. *confusa* bilden so Extrempunkte in Leibniz' Erkenntnisssystem. Sinnliche Wahrnehmung wird gegenüber

49 Lateinisches Original ebd.

50 Ebd., Herv. i. O.

51 Ende des 18. Jahrhunderts kommt man diesbezüglich zu anderen Ansichten, wie Adler darstellt: Hans Adler beschäftigt sich in seinem Aufsatz mit der Frage »Sind Anschauungen ohne Begriffe blind?« – in Anlehnung an Kants Satz »Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind« (Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. Hg. von Immanuel Kant, Jens Timmermann, Heiner Klemme, Hamburg 1998, B75). Adler stellt dabei Kants und Herders gnoseologische Ansätze gegenüber. Beiden gemein ist, dass sie sich mit dem Übergang zwischen Anschauung einerseits – also sinnlicher Erkenntnis – und reinen Verstandeserkenntnissen andererseits auseinandersetzen. Auch wenn die Ansätze durchaus ihre – mitunter polemisierenden – Unterschiede haben, so ist doch zu konstatieren, dass beide Entwürfe der Gnoseologie die sinnliche Erkenntnis auch zum wesentlichen Bestandteil der Verstandeserkenntnis machen und umgekehrt. Insofern bleiben laut Kant Anschauungen ohne Begriffe blind, aber auch Begriffe ohne Anschauungen leer (vgl. Hans Adler: »Sind Anschauungen ohne Begriffe blind?«, in: Hans Adler/Sabine Groß (Hg.): *Anschauung und Anschaulichkeit. Visualisierung im Wahrnehmen, Lesen und Denken*, Paderborn 2016, S. 27–44).

Descartes aufgewertet, indem beide innerhalb der Kategorie *clara* gedacht werden. Die beiden Begriffe betonen dabei weniger separierende Eigenschaften als Descartes' Terminologie, indem sie nicht nur in ihrer Gegensätzlichkeit existieren, sondern durch andere Kategorien ergänzt und z. T. vermischt werden. So werden Übergänge zwischen den bei Descartes dualistisch-konträr gedachten Kategorien geschaffen.

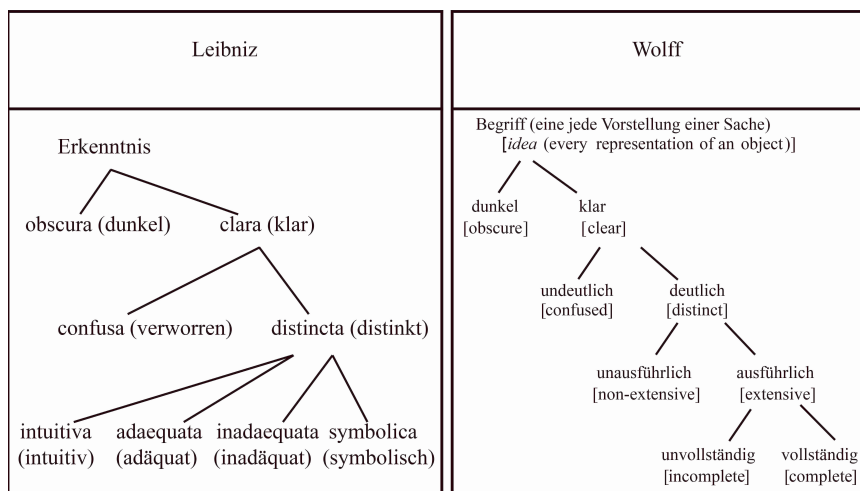


Abb. 2: Vergleich Leibniz und Wolff⁵²

52 Grafik zu Leibniz: eigene Darstellung (UK), Quellen siehe Abb. 1 mit Anm. 41. Die Grafik zu Wolff wurde übernommen aus David E. Wellbery: *Lessings »Laocoon«*, *Semiotics and aesthetics in the »Age of Reason«*, Cambridge 1984, S. 12. Laut Wellbery liegt der Grafik der Artikel »Zeichen« aus dem *Grossen vollständigen Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, Vol. 61, zugrunde (Leipzig und Halle: Johann Heinrich Zedler, 1749, vgl. ebd., S. 12 bzw. 250, Anmerkung 8). Die Grafik illustriert aber auch Kapitel 1 – Von den Begriffen der Dinge – aus Christian von Wolff: *Vernünfftige Gedancken von den Kräfften des menschlichen Verstandes. Und ihrem richtigen Gebrauche in Erkänntniß der Wahrheit* [1713], Halle im Magdeburgischen 1722, S. 11–58 (I. Capitel). Diese Abhandlung wird im Folgenden im Fließtext unter dem Kürzel W-VG zitiert. Anmerkung zur Abbildung 2: Der augenfällige Unterschied – Wellberys konsequent binäre Darstellung – ist ein bloßer Unterschied in der Darstellung, der textlich nicht gesichert ist: Wolffs Textlaut ist diese konsequent binäre Darstellungsform nicht eindeutig zu entnehmen, er schreibt »ein deutlicher Begriff ist entweder vollständig, oder unvollständig.« (W-VG, S. 24 (I. § 16), Herv. UK) Das an sich bleibt zwar eine binäre Unterscheidung, diese Differenzierung wird aber nicht – zumindest nicht explizit – als Binäroption dem Zweig *ausfuhrlicher* Vorstellungen nachgeordnet (wie bei Wellbery dargestellt), wodurch die strenge Binärordnung aufgebrochen wird.

Die sprachliche Vermitteltheit von Erkenntnis – die in aller Konsequenz erst im 20. Jahrhundert als ›linguistic turn‹ beschrieben wird⁵³ – wird im Begriff *distincta* sowohl bei Descartes als auch bei Leibniz – v. a. in der Kategorie *distincta-symbolica* – bereits mitgedacht. Besonders evident wird dies bei Christian Wolff (1679–1754), der Erkenntnistheorie mit Sprachphilosophie verbindet und dabei wie Leibniz die sinnliche Erkenntnis weiter aufwertet. Wolffs Untergliederung der Erkenntnisbereiche ist der von Leibniz sehr ähnlich, was aus Wellberys Darstellung hervorgeht, die hier zum Vergleich neben Leibniz' System gestellt sei (siehe Abbildung 2).

Auffällig in diesem Vergleich ist die strukturelle und begriffliche Verwandtschaft der beiden epistemologischen Denksysteme, die darauf zurückzuführen ist, dass Wolff Leibniz rezipiert und als Grundlage verwendet hat.⁵⁴ So wird z. B. *distinct* bei Wolff und Leibniz gleich definiert und beschreibt *klare* Erkenntnisse, deren Merkmale sich beschreiben und aufzählen lassen, in Abgrenzung zu *undeutlichen* Erkenntnissen, die, da sie auf Basis von Sinneseindrücken gewonnen wurden, nicht bestimmt und sprachlich beschrieben werden können.⁵⁵ Ein elementarer Unterschied liegt in der Terminologie: Wo bei Leibniz noch »cognitio« – Erkenntnis –

-
- 53 Zur medialen Vermitteltheit von Erkenntnis siehe auch den Abschnitt zu Begriff und Systematik symbolischer Formen in: Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen I*, S. 1–15. Cassirer erweitert die These des *linguistic turn* – alle Erkenntnis ist sprachvermittelt – zum *mediatic turn*, wie man es nennen könnte, indem er die These des *linguistic turn* geltend macht für jegliche Zeichensysteme, d. h. zum Beispiel auch für das asprachliche Zeichen- und Begriffssystem, mittels dessen der epistemologische Zugriff von Naturwissenschaftlern erfolgt: »Denn das Zeichen ist keine bloß zufällige Hülle des Gedankens, sondern sein notwendiges und wesentliches Organ. Es dient nicht nur dem Zweck der Mitteilung eines fertig gegebenen Gedankeninhalts, sondern ist ein Instrument, kraft dessen dieser Inhalt selbst sich herausbildet und kraft dessen er erst seine volle Bestimmtheit gewinnt. [...] So findet alles wahrhaft strenge und exakte Denken seinen Halt erst in der Symbolik und Semiotik, auf die es sich stützt.« (Ebd., S. 16)
- 54 Wolff schreibt in der Vorrede zu den *Vernünftigen Gedanken*: »Endlich muß ich auch bekennen, daß, wie ich im Anfange meines Nachsinnnes [sic] über die Kräfte des Verstandes mich in vieles nicht recht finden konnte, auch in einigen Stücken ohne Noth auf Umwege gerathen war, mir des Herrn von Leibniz sinnreiche Gedancken von der Erkänntnis der Wahrheit und den Begriffen in den Leipziger Actis An. 1684. p. 537 unverhofft ein grosses Licht gegeben, so daß mich wundert, warum andere, die von dergleichen Materie nach der Zeit zu schreiben sich unterwunden, nicht darauff acht geben.« (W-VG, S. 8 (Vorrede)) Die im Vorwort nicht durchgehende, aber angedeutete Seitenzählung wurde eigenständig fortgesetzt.
- 55 Vgl. W-VG, S. 20–21 (I. § 13); L-EWI, S. 10. Sogar Beispiele und Wortlaut ähneln sich hier. Auch die Begriffspaare adäquat-inadäquat und ausführlich-unausführlich ähneln sich, ebenso unvollständig-vollständig und symbolisch-intuitiv; diese Begriffspaare funktionieren jedoch nicht mehr ganz analog. Um nicht auszuschweifen, sei eine aus-

steht, verwendet Wolff den Terminus »Begriff« (W-VG, S. 11–58). »Begriff« ist dabei semantisch umfassender und schließt nicht nur gedankliche Einheiten, sondern auch deren Bezeichnung mit ein. In diesem Sinn erläutert auch Wolff selbst seine Terminologie:

Einen *Begriff* nenne ich eine jede Vorstellung einer Sache in unsren Gedancken. Z. E. Ich habe einen Begriff von der *Sonne*, wenn ich mir dieselbe in meinen Gedancken vorstellen kan, entweder durch ein Bild, als wenn ich sie selber gegenwärtig sehe, oder durch blosser Worte, oder auch andere Zeichen, dergleichen in der Sternkunst das Zeichen Θ , damit ich zu verstehen gebe, was ich von der Sonne wahrgenommen, als daß sie sey der an dem Himmel bey Tage hellglänzende Körper, so die Augen blendet, und es auf der Erde warm und helle machet. (W-VG, S. 12 (I. § 4), Herv. i. O.)

Einen Begriff von oder für etwas zu haben, bedeutet nach Wolff gleichermaßen eine Idee oder Vorstellung einerseits und andererseits deren mediale Repräsentation – sei es in Form von Sprache, Bild oder »anderer Zeichen« – präsent zu haben. So wird im Terminus »Begriff« Sprache als Medium eng mit der zugrundeliegenden Erkenntnis – bei Wolff »Vorstellung« – verbunden. »Denn wo man gründliche Erkänntniß liebet, kommet es hauptsächlich auf deutliche Begriffe und ordentliche Beweise an« (W-VG, S. 2, Erinnerung wegen der anderen Auflage), so Wolff. Wolff versteht Sprache nicht nur als Kommunikationsmedium, sie wird – analog zu mathematisch-analytischer Beweisführung – als Erkenntnismedium begriffen. Sprache ist insofern das zentrale Medium des Verstandes, das für geistige Tätigkeit und als deren Äußerungs- bzw. Vermittlungsform gebraucht wird.

Trotz der engen Verbindung von Sprache und Erkenntnis wertet Wolff auch sinnliche Erkenntnis auf; er etabliert eine analoge Logik auf der Basis von Sinnlichkeit, die tatsächlich auch als eigenständig gegenüber der klassischen Logik anerkannt wird.⁵⁶ Ein wichtiger Schritt hierzu ist Wolffs Annahme, dass »die Sinnen uns zu einem Begriffe bringen« (W-VG, S. 13 (I. § 5)) – eine Annahme, die Descartes noch in skeptizistischer Manier bezweifelt hatte. Dabei übernimmt Wolff den cartesianischen Körper-Geist-Dualismus:

Die Creaturen äussern ihre Thätigkeit entweder durch Bewegung, oder durch Gedancken. Jene nennen wir Körper; diese Geister. Da nun die Welt-Weisheit

fürliche Erklärung dazu hier ausgespart, da der Fokus auf der Begrifflichkeit »distinkt« liegt.

56 Vgl. Barck/Kliche/Heininger: »Ästhetik/ästhetisch«, hier: S. 323.

sich bemühet von allen Dingen richtigen Grund anzuzeigen; muß sie so wohl die Kräfte und Würckungen derer Dinge untersuchen, welche das ihrige durch Bewegung untersuchen, als der anderen, welche durch ihre Gedancken ihnen selbst bewußt sind. Also zeigt sie, was in der Welt möglich ist sowohl durch die Kräfte der Körper, als der Geister. (W-VG, S. 7, Vorbericht § 12)

Der Dualismus bleibt bestehen, aber sowohl Körper als auch Geist tragen zur Erkenntnis bei. Ja sogar »empfinden« schließt beide Kräfte ein, wird von Wolff sogar als übergeordneter Begriff verwendet. Das erste Kapitel – »Von den Begriffen der Dinge« – seines Werkes *Vernünfftige Gedancken von den Kräften des menschlichen Verstandes und ihrem richtigen Gebrauche in Erkänntniß der Wahrheit* wird bezeichnenderweise eingeleitet mit der Frage »Was empfinden sey?« (W-VG, S. 11 (I. § 1)) Wolffs Terminologie ist bemerkenswert und kann nicht genug betont werden: Zu Begriffen gelangt der Mensch durch Empfindungen und Empfindungen sind gleichermaßen geistige Ereignisse – Gedanken – sowie körperlich-sensuelle. Zunächst erinnern Wolffs Ausführungen an Descartes'; »empfinden« wird beschrieben als eine Angelegenheit des Geistes, *ratio* und *anima* sind in ihrer Geistigkeit verwandt: »Empfindungen [sind] Gedancken von uns gegenwärtigen Dingen« (W-VG, S. 11–12 (I. § 2)), und das »Wesen, welches in uns dencket, nennen wir die Seele« (W-VG, S. 7 (Vorbericht § 13)), so Wolff. Empfinden bleibt aber nicht auf den akörperlichen Bereich beschränkt: »Das Vermögen Dinge, die ausser uns sind, unmittelbar zu empfinden führet den Nahmen der *Sinnen*, deren man fünffe zu zehlen pfelet, als *Sehen, Hören, Fühlen, Riechen, Schmecken*.« (W-VG, S. 12 (I. § 3))

Wolff baut sowohl Descartes' als auch Leibniz' epistemologisches Denkmodell aus und spitzt dabei deren Begrifflichkeiten zu. Der Begriffsbildung dieser Autoren folgend, sind unter »klaren und deutlichen« Begriffen im 18. Jahrhundert zweifelsfreie apriorische Erkenntnisse zu fassen, die sprachlich eindeutig fixierbar sind. Der Terminus *distinct* bzw. *deutlich*, mit dem alle drei arbeiten – v. a. Wolff und Leibniz –, ist dabei stets verbunden mit der Möglichkeit der Versprachlichung der Erkenntnisse. Wenn Gerstenberg also durch Worte C. P. E. Bachs *Freyer Fantasie* ihre »völlige Bestimmung«⁵⁷ geben will, so wird die epistemologische Kategorie distinkter Begriffe von Wolff bzw. Leibniz aufgerufen: Gerstenberg stellt an diese philosophische Tradition anknüpfend Sprache als das Medium dar, mittels dessen das Gelingen rationalen Verstehens gewährleistet

57 Vgl. Kapiteleinleitung zu Kap. 1, S. 40.

werden kann. Gerstenbergs Sprachbeigabe hat vor diesem Hintergrund den Charakter des Versuchs, Musik »in ein begriffliches Klassifikations-Gefüge einzuordnen«⁵⁸, was Muck als den methodischen Prozess der ›Bestimmung‹ bezeichnet. Durch die Sprache, durch begriffliche Festlegung, wird Musik »völlig« bestimmbar und somit begreifbar.

Wolffs Philosophie ist darüber hinaus eine wichtige Entwicklungsstufe der Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts: Aposteriorische Erkenntnisse auf Basis körperlicher Wahrnehmung werden in seiner Erkenntnistheorie eingeschlossen und aufgewertet, Wolff spricht ihnen den gleichen Status zu wie distinkten Begriffen. Damit lässt er zwar den cartesianischen Körper-Geist-Dualismus bestehen, die Relevanz der Trennung wird aber aufgehoben: Die übergeordnete erkennende Tätigkeit ist bei Wolff nicht das Denken, die rein geistige Tätigkeit, sondern das Empfinden, das sowohl geistiges Bewusstsein als auch körperlich-sinnliche Wahrnehmung impliziert. Damit unterscheidet sich Wolffs Epistemologie von der Descartes', in der Empfinden schlicht als Denken klassifiziert wurde. Diese Begriffsumdeutung des Terminus ›Empfinden‹ und die Anerkennung des Empirismus neben dem Rationalismus bereiten geistesgeschichtlich den Boden für Baumgartens Ästhetik.

Baumgartens Ästhetik

Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762), ein Schüler Wolffs⁵⁹, gilt als Begründer der Ästhetik – der »Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis«⁶⁰

58 Otto Muck: »Bestimmung«, in: Friedo Ricken (Hg.): *Lexikon der Erkenntnistheorie und Metaphysik*, München 1984, S. 33. Muck definiert dieses »bestimmen« für reale Gegenstände. Diese Beschreibung auf Musik zu übertragen legitimiert sich an dieser Stelle durch Gerstenbergs Vorgehen und Terminologie: Die Fremdbedienung der Terminologie, ihre Übertragung auf Musik stimmt überein mit Gerstenbergs Übertragung des Begriffs »Bestimmung« in Bezug auf Musik.

59 Vgl. Hans Rudolf Schweizer: »Einführung. Begründung der Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis«, in: Alexander Gottlieb Baumgarten/Hans Rudolf Schweizer (Hg.): *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der »Aesthetica«*. Lateinisch/Deutsch, Hamburg 1988, S. VII–XVI, hier: S. VII.

60 Alexander Gottlieb Baumgarten: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der »Aesthetica«*, Lateinisch/Deutsch [1750/58]. Hg. von Alexander Gottlieb Baumgarten/Hans Rudolf Schweizer, Hamburg 1988, S. 3 (§ 1). Prolegomena § 1: »Die Ästhetik (als Theorie der freien Künste, als untere Erkenntnislehre, als Kunst des schönen Denkens und als Kunst des der Vernunft analogen Denkens) ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis.« (Ebd.) Die fehlende schließende Klammer wurde entsprechend des lateini-

(»scientia cognitionis sensitivae«, B-TÄ, S. 2 (§ 1)). Die Ästhetik ist dabei als eigenständige philosophische Disziplin anzusehen, die der klassischen Logik als »ars analogi rationis« (B-TÄ, S. 2 (§ 1)) zur Seite gestellt wird. Baumgartens *Aesthetica* erscheint 1750 und gilt als einschlägiges Werk unter den ästhetischen Schriften im 18. Jahrhundert in Deutschland. Rezeptionsgeschichtlich von Bedeutung sind jedoch viel mehr Baumgartens Vorlesungen über die Ästhetik, die er vorab in Frankfurt an der Oder hielt und die Arbeiten seines Schülers Georg Friedrich Meier (1718–1777), die auf diesen Vorlesungen basieren.⁶¹ Wesentliche Denkansätze Baumgartens zur Ästhetik waren also bereits vor Erscheinen der *Aesthetica* bekannt. In seiner Dissertation *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* skizziert Baumgarten bereits 1735 seine ›Ästhetik‹:

Schon die griechischen Philosophen und die Kirchenväter haben immer sorgfältig unterschieden zwischen den αἰσθητά und den νοητά. [...] Es seien also die νοητά – das, was durch das höhere Vermögen erkannt werden kann – Gegenstand der Logik, die αἰσθητά dagegen seien Gegenstand der ἐπιστήμη αἰσθητικῆ (= der ästhetischen Wissenschaft) oder der ÄSTHETIK.⁶²

Der klassisch rationalistischen Epistemologie, die mit νοητά – geistig Wahrnehmbarem – und Begriffsklassifizierungen operiert, stellt Baumgarten die ἐπιστήμη αἰσθητικῆ – die empirische Wissenschaft ›Ästhetik‹ – zur Seite. Er verspricht sich davon eine »Verbesserung der Erkenntnis auch über die Grenzen des deutlich Erkennbaren hinaus« (B-TÄ, S. 3 (§ 3)). Diese soll mittels der »unteren Erkenntnisvermögen« (B-TÄ, S. 3 (§ 2)) erreicht werden, d. h. durch die Erkenntnisvermögen der Seele, die »dunkel und verworren oder undeutlich«⁶³ erkennen. »Nicht deutlich« ist bei Baumgarten dabei gleichbedeutend mit »sinnlich« (B-M, S. 11 (§ 521))⁶⁴.

schen Originals von mir (UK) ergänzt. Die hier zitierte Ausgabe wird im Folgenden im Fließtext mit dem Kürzel B-TÄ zitiert.

61 Vgl. Schweizer: »Einführung Ästhetik«, hier: S. IX–X. »Die weitere Rezeptionsgeschichte«, so Schweizer, »ist dadurch gekennzeichnet, daß Baumgarten zwar als Begründer der Ästhetik anerkannt, aber meist nur im Zusammenhang mit seinem Schüler Meier und im Schatten der Philosophie von Leibniz gesehen wird.« (Ebd.)

62 Alexander Gottlieb Baumgarten: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*, Lateinisch/Deutsch. Hg. von Heinz Paetzold, Hamburg 1983, S. 85–87.

63 Alexander Gottlieb Baumgarten: »Metaphysica. Pars III: Psychologia §§ 501–623«, in: Hans Rudolf Schweizer (Hg.): *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Lateinisch/Deutsch, Hamburg 1983, S. 1–65, hier: S. 9 (§ 520). Im Folgenden im Fließtext mit dem Kürzel B-M zitiert.

64 »REPRÆSENTATIO non distincta SENSITIVA vocatur« (ebd., S. 10 (§ 521)).

Es gibt, so Baumgarten, »in der Seele dunkle Vorstellungen«, deren Gesamtheit »der Grund der Seele genannt« (B-M, S. 5 (§ 511)) wird. Diesem »FUNDUS ANIMAE« (B-M, S. 4 (§ 511)), dem »Feld der Dunkelheit« (B-M, S. 7 (§ 514)) (*campus obscuritatis*) gelte es genauso beizukommen wie dem »Feld der Klarheit« (B-M, S. 7 (§ 514)) (*campus claritas*). Bei Baumgarten scheint indes das Binärsystem von Leibniz und Wolff aufgehoben zu sein – verworrene Erkenntnis ist nicht automatisch klar –, vielmehr gehen die Begriffe ineinander über und hängen zusammen (siehe Abbildung 3).

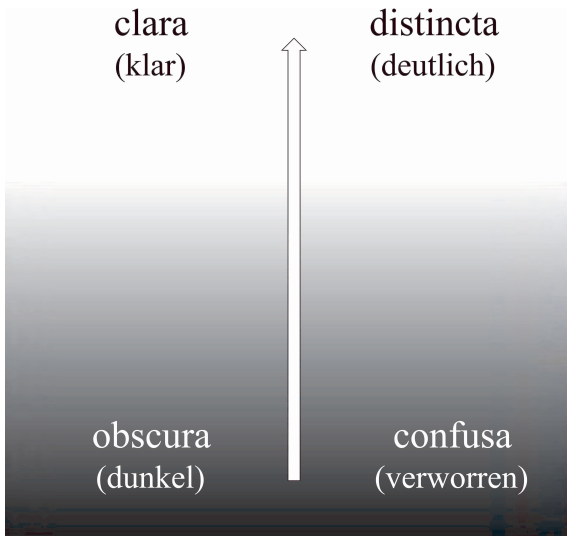


Abb. 3: Baumgartens Verständnis von obscura-clara und confusa-distincta⁶⁵

65 Das Verständnis, auf dem diese Grafik basiert, stützt sich auf Textpassagen in Baumgartens *Metaphysica*, die die entsprechenden Begrifflichkeiten immer nebeneinanderstellt, statt sie – wie Leibniz und Wolff – hierarchisch zu ordnen. Z. B.: »Daher ist eine dunkle Vorstellung, die mehr Merkmale enthält als eine klare, stärker als diese, und eine verworrene, die mehr Merkmale enthält als eine deutliche, ebenfalls stärker als diese.« (B-M, S. 9 (§ 517)) Oder: »Also ist, unter gleichen Voraussetzungen, eine klare Erkenntnis größer als eine dunkle. Und so bedeutet die Dunkelheit eine kleinere, die Klarheit eine größere Stufe der Erkenntnis. Aus dem gleichen Grund ist die Verworfenheit kleiner oder geringer, die Deutlichkeit größer oder höherstehend.« (Ebd., S. 9 (§ 520)) Die auch im weiteren Textverlauf zitierte Stelle der *Aesthetica* von der Morgenröte untermauert das Verständnis vom Zusammenhang der Erkenntnis: »Die Verworfenheit [...] ist eine unerlässliche Voraussetzung für die Entdeckung der Wahrheit, da die Natur keinen Sprung macht aus der Dunkelheit in die Klarheit des Denkens. Aus der Nacht führt der Weg nur über die Morgenröte zum Mittag. b) Gerade deshalb muß man sich um die verworrene Erkenntnis bemühen, damit daraus keine Irrtümer entstehen, wie sie in

Gleichzeitig steht Baumgarten in Leibniz' Tradition (La nature ne fait jamais des sauts): Er versteht die verworrene Erkenntnis als mit der distinkten zusammenhängend und sie begründend: »Die Verworrenheit«, so Baumgarten, sei eine »conditio sine qua non« (B-TÄ, S. 4 (§ 7)) – eine »unerläßliche Voraussetzung für die Entdeckung der Wahrheit, da die Natur keinen Sprung macht aus der Dunkelheit in die Klarheit des Denkens. Aus der Nacht führt der Weg nur über die Morgenröte zum Mittag.« (B-TÄ, S. 5 (§ 7)) Die rationalistische Epistemologie erfährt durch Baumgartens Ästhetik eine empirische Erweiterung, die nicht nur sinnliche Erkenntnis überhaupt erst legitimiert; nach Baumgartens Ästhetik wird dieser sinnlichen Erkenntnis zugleich ein immenser Stellenwert eingeräumt, indem sie prozessual distinkter Erkenntnis vorangestellt wird. Auf dem Weg »aus der Dunkelheit« ist die sinnliche Erkenntnis der erste Schritt zur »Klarheit« des hellen Mittags. »Empfinden« als sinnliches bzw. sinnlich-gebundenes Erkennen geht demgemäß dem streng apriorischen Erkennen voraus.⁶⁶ Erkenntnis wird »nach Baumgarten als ein antinomischer Prozess verständlich und beschreibbar«⁶⁷:

Wenn das Zeichen und das Bezeichnete in der Vorstellung verbunden werden und die Vorstellung des Zeichens bedeutender ist als diejenige des Bezeichneten, wird die entsprechende Erkenntnis symbolisch genannt. Wenn dagegen die Vorstellung des Bezeichneten bedeutender ist als diejenige des Zeichens, so handelt es sich um eine anschauende Erkenntnis. (B-M, S. 63 (§ 620))

Erkannt wird dann nicht mehr vermittelt durch begrifflicher Strukturen, sondern ästhetischer Qualitäten, die Merkmalsstrukturen in ihrer Gesamtheit vor Augen stellen, statt sie nominell zu zergliedern. Dieses »vollkommene ästhetische Wissen verspricht, die Medialität des Denkens im Zeichen einer »unmittelbaren« sinnlichen Repräsentation zu überwinden«⁶⁸, so Davide Giuriato. An der Stelle, an der Sprache solche Erkenntnisse begriff-

großer Zahl und in weitem Umfang bei denen auftreten, die sich nicht darum bekümmern [...].« (B-TÄ, S. 5 (§ 7)) Herder folgt übrigens dieser Begriffseinordnung: »Eine Sache nur im mindesten [sic] klar erkennen, heißt schon sie unterscheiden [...].« (Johann Gottfried Herder: »Viertes kritisches Wäldchen« [1769], in: Gunter E. Grimm (Hg.): *Schriften zur Ästhetik und Literatur. 1767–1781*, Frankfurt am Main 1993, S. 249–442, hier: S. 251.) Klarheit und Deutlichkeit gehen demzufolge auch bei Herder miteinander einher, sind nicht hierarchisch geordnet.

66 Auch Davide Giuriato konstatiert, dass bei Baumgartens Schüler Meier die Ästhetik der Logik nicht nur zur Seite gestellt wird, sondern zu ihrer Voraussetzung wird (vgl. Giuriato: *Klar und deutlich*, S. 96–98).

67 Giuriato: *Klar und deutlich*, S. 99.

68 Ebd., S. 106.

lich nicht mehr fassen kann, kommen die Künste – Poesie, Malerei und Musik – als alternative, anschauende Medien zum Einsatz. Der rationale, begriffliche Bewältigungsversuch kann nur durch die Eröffnung neuer kognitiver Zugangsmöglichkeiten mittels medialer Erweiterung gelingen.⁶⁹ Die kraft dieser medialen Erweiterungen gewonnenen Erkenntnisse verbürgen sich dann nicht mehr für streng logische Deutlichkeit, sondern für ana-loge, ästhetische Deutlichkeit.

Der Begriff ›Ästhetik‹ referiert auf das altgriechische αἰσθητικός (dt. »zum Wahrnehmen fähig od. geeignet«⁷⁰) bzw. αἰσθησις, was »1. Sinneswahrnehmung [...], Empfindung, Anschauung«, und »2. Sinneswerkzeug, Sinn«⁷¹ bedeutet.⁷² Baumgarten, so schreibt Schweizer, »hält sich dabei genau an die Grundbedeutung des Wortes ›ästhetisch‹ (αἰσθητικός): ›die Empfindung und Wahrnehmung betreffend‹, ›für die Sinne faßbar‹. Seine Ästhetik ist also eine Philosophie der sinnlichen Empfindungen und Wahrnehmung«⁷³. Die Begriffe ›Empfinden‹ und ›Wahrnehmen‹ werden im altgriechischen Wortursprung und auch bei Baumgarten semantisch sehr eng geführt, was nahelegt, dass bei Baumgarten die Vokabel ›empfinden‹ gänzlich vom kognitiven in den physiologischen Bereich übergegangen ist. Dem ist aber nicht so: Zwar macht Baumgarten Körperlichkeit zur unabdingbaren Voraussetzung für das ›Empfinden‹; jedoch dadurch, dass er in diesen Begriff auch das erkennende Moment der sinnlichen Erkenntnis legt, enthebt er das ›Empfinden‹ zugleich jener Körperlichkeit. Erkennen und Empfinden liegen beide auf der gleichen aphysiologischen Ebene, was aus Baumgartens *Metaphysica* (1739) hervorgeht:

69 Giuriato betont dabei auch, dass die »beiden Zeichentechniken [...] nicht kategorial, sondern graduell auseinanderzuhalten« (ebd., S. 108) sind.

70 Wilhelm Gemoll/Karl Vretska/Therese Aigner/Rudolf Wachter/Renate Oswald (Hg.): *Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch*, München, Wien 1979, S. 20.

71 Ebd.

72 ›Αἰσθησις‹ scheint semantisch weiter gefasst zu sein. Der Eindruck ist jedoch dem spezifischen Wörterbuch geschuldet und kann durch das Konsultieren eines weiteren Wörterbuches relativiert werden: Benseler verzeichnet auch im Eintrag ›αἰσθητικός‹ das gesamte Bedeutungsspektrum – einschließlich ›Empfindung‹, das im Gemoll nur unter ›αἰσθησις‹ auftaucht: »αἰσθησις [...] 1. die *Empfindung*, Wahrnehmung, durch die Sinne, bes. durch das Gefühl, das Bemerken, die Kenntnis von etwas [...] 2. *Sinn*, Sinneswerkzeug« und »αἰσθητικός [...] die Wahrnehmung, Empfindung betreffend, wahrnehmbar, für die Sinne faßbar, empfindbar.« (Gustav Eduard Benseler/Adolf Kaegi (Hg.): *Benselers Griechisch-Deutsches Wörterbuch*, Mit einem alphabetischen Verzeichnis zur Bestimmung seltener und unregelmäßiger Verben, Leipzig 1990, S. 21, Herv. i. O.)

73 Schweizer: »Einführung Ästhetik«, hier: S. VII.

1.1 Bestimmen und Empfinden

Diejenigen Teile des Körpers, mit deren passender Bewegung zusammen die äußere Empfindung auftritt, sind die Sinnesorgane. Durch sie habe ich die Fähigkeit zu empfinden, und zwar 1) jeden Körper, der den meinigen berührt: diese Fähigkeit nennen wir Tastsinn, 2) das Licht: also den Gesichtssinn, 3) den Schall: also das Gehör, 4) die Ausdünstungen der Körper, die in die Nase steigen: also den Geruchssinn, 5) die Salze, die durch den innern Teil des Mundes aufgelöst werden: also den Geschmackssinn. (B-M, S. 17–19 (§ 536))

In der Fähigkeit, Körper, Schall, Ausdünstungen und Salze zumindest relativ benennen, sie nach ihrer Wahrnehmung bestimmen zu können, liegt ein erkennendes Moment. Auch wenn beispielsweise Gerüche nur bedingt bestimm- und sprachlich beschreibbar sind, so liegt doch auch im Wiedererkennungswert und der damit verbundenen Fähigkeit, spezifische Gerüche zuzuordnen, eine Form von Erkenntnis, die hier »Fähigkeit zu empfinden« genannt wird. Die Terminologie des »Empfindens« ist Mitte des 18. Jahrhunderts noch im Entstehen.⁷⁴ An dieser Stelle ist damit nicht die Wahrnehmung selbst gemeint, sondern die Reflexionsfähigkeit bezüglich dieser Wahrnehmungen. Die Sinnesorgane – originalsprachlich die »*Aesthetaria* (organa sensuum)« (B-M, S. 16 (§ 536), Herv. i. O.) – sind notwendig, um die Umwelt und ihre Veränderungen wahrnehmen zu können.⁷⁵ Aber erst durch diese Wahrnehmung – durch die Vermittlung der Sinnesorgane – wird man fähig, zu empfinden: Durch den Tastsinn ist man in der Lage, Körper zu empfinden, und ebenso werden durch die anderen Sinnesorgane Licht, Schall, Gerüche und Geschmäcker empfindbar; »empfindbar« ist dabei als Analogon zu »erkennbar« zu verstehen, als quasi-kognitiver Terminus: Empfinden wird in obiger Stelle beschrieben als eine Art Wahrnehmungs-Erkenntnis. Die »*Aesthetaria*« sind für das Wahrnehmen zuständig, die Ästhetik als »Logik der unteren Erkenntnisvermögen« (B-M, S. 17 (§ 533))⁷⁶ für das Empfinden. Distinkte und verworrene Erkenntnis lassen sich durchweg so nebeneinanderstellen; in Baumgartens Ästhetik finden sich bezüglich der verworrenen Erkenntnisse immer die jeweiligen Entsprechungen zur distinkten Erkenntnis; so ist überhaupt die Ästhetik als die epistemologisch-wissenschaftliche Entsprechung – als *ana-*

74 Vgl. hierzu auch Kap. 1.1.3. Dort werden »Empfindungen« v. a. in ihrer semantischen Ausprägung als Emotionen behandelt, wohingegen die Begrifflichkeit hier »Empfinden« in seiner epistemologischen Dimension versteht.

75 Baumgartens Bezeichnung der Wahrnehmung »äußere Empfindungen« bringt an dieser Stelle die Äußerlichkeit der Wahrnehmung zusammen mit dem Empfindungsbegriff, der hier eigentlich eben nicht äußerlich gedacht wird.

76 Lateinisch: »*Aesthetica* (Logica facultatis cognoscitivae inferioris, [...] ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis).« (Ebd., S. 16 (§ 533), Herv. i. O.)

logon rationis – zur Logik zu verstehen und auch als solche konzipiert. Ästhetische und logische Wahrheit sind dabei beide auf metaphysische Wahrheit ausgerichtet.⁷⁷ Baumgartens Erweiterung der klassisch-rationalistischen Epistemologie ist überfällig, zumal im Zeitalter der Anthropologie, die den Menschen und seine Empfindungen in den Mittelpunkt stellt und zu ergünden versucht.

Zu Baumgartens Ästhetik gehört auch die Überzeugung, dass Erkenntnis und der Umgang damit – das beinhaltet auch die Kommunikation der Erkenntnis – unbedingt zusammengehören, eine Einheit bilden. Dementsprechend ist das Erwerben einer Einsicht genauso relevant wie deren Weitervermittlung.⁷⁸ Baumgartens Ästhetik findet ihre Äußerungs- bzw. Vermittlungsformen in den ›schönen Künsten‹⁷⁹, der Malerei, Musik und der Rhetorik und Poesie. Die schönen Künste fungieren auf diese Weise als sinnliche Sprach-Analoga, als quasi-Distinktionsmedien fixieren und transportieren sie auf außerbegriffliche Weise verworrene Erkenntnisse. Rhetorik und Poesie als Sprachkünste geraten unter diesen Vorzeichen zwangsläufig in eine Zwischenposition, die schwierig einzuordnen ist, sind ihre Äußerungsformen doch aufgrund ihrer Sprachverbundenheit immer auch begriffsbestimmende, von denen sie sich nicht lösen können. Gleichwohl nehmen Rhetorik und Poesie bei Baumgarten eine Sonderstellung ein: Der Titel seiner Dissertation, in der er seine Ideen zur Ästhetik erstmals präsentiert, zeigt bereits die Ausrichtung auf die Dichtkunst an: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* bzw. *Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*. Auch in der *Metaphysik* von 1739 führt er für die darstellende Funktion der Ästhetik Rhetorik und Poetik auf.⁸⁰ In der *Aesthetica* nimmt Baumgarten diesbe-

77 Vgl. Schweizer: »Einführung Ästhetik«, hier: S. XIII.

78 Vgl. Barck/Kliche/Heininger: »Ästhetik/ästhetisch«, hier: S. 324, und Schweizer: »Einführung Ästhetik«, hier: S. XI.

79 Dass bildende Kunst, Musik und Dichtkunst unter dem Oberbegriff der ›schönen Künste‹ zusammengefasst werden, geht auf Charles Batteux zurück: »Il y a le beau le parfait idéal de la Poésie, de la Peinture, de tous les autres Arts.« (Charles Batteux: *Les Beaux Arts réduit à un même Principe*, Paris 1746, S. 110.)

80 »§. DXXXIII. Scientia sensitive cognoscendi et proponendi est *Aesthetica*, meditationis et orationis sensitivae vel minorem intendens perfectionem, *Rhetorica*, vel maiorem *Poetica Universalis*« (Alexander Gottlieb Baumgarten: *Metaphysica*, Halle Magdeburg 1739, S. 124, Herv. i. O.) Deutsche Übersetzung: »Die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis und Darstellung ist die *Ästhetik*, und zwar, wenn es um die geringere Vollendung der sinnlichen Vorübung und Redekunst geht, die *Rhetorik*, oder, wenn es um höhere Vollendung geht, die *Allgemeine Poetik*.« (Barck/Kliche/Heininger: »Ästhetik/ästhetisch«, hier: S. 324, Herv. i. O.)

züglich eine Kürzung vor, seine Definition der Ästhetik spart den Darstellungsaspekt komplett aus. Statt »Scientia sensitive cognosendi et proponendi est *Aesthetica*«⁸¹ steht in der *Aesthetica* nur noch »*Aesthetica* [...] est scientia cognitiones sensitivae« (B-TÄ, S. 2(§ 1)). Schweizer legt an dieser Stelle überzeugend dar, dass Baumgarten mit dieser Kürzung jedoch nicht die Ästhetik auf erkenntnistheoretische Aspekte einengt, sondern vielmehr weiterhin den »Doppelansatz«⁸², wie Schweizer es nennt, verfolgt, auch die Darstellung als Teil der Ästhetik zu begreifen: Gerade in der Ausparung der Aufführung der verschiedenen Künste aus der Definition liege das Erweiterungspotenzial, die Darstellung nicht auf die Poetik zu beschränken, sondern auch für die anderen schönen Künste zu öffnen. Indem Baumgarten an dieser Stelle gerade nicht in der Definition die Darstellung festschreibt, enge er deren Begriffsradius auch nicht ein:

Man sagt, warum hat man nicht gesetzt: scientia de cognitione sensitiva et acquirenda et proponenda? Allein man weiß die Regel, ohne Not keine Einteilungen in die Definitionen zu bringen. Ferner wäre dies schon zu enge erklärt und ginge weit näher auf die Beredsamkeit, da die Erklärung auch auf Musik und Malerei gehen muß.⁸³

Diese Vorlesungsnachschrift zeigt, dass Baumgarten durch seine verkürzte Definition durchaus nicht Abstand von der darstellenden Ausprägung der Ästhetik nimmt, sondern sie vielmehr erweitert um Musik und Malerei. Auch aus der *Aesthetica* selbst wird ersichtlich, dass Baumgarten sich nicht von den darstellenden Aspekten der Ästhetik distanziert, indem dieses Werk »wie eine systematische Zusammenfassung der poetisch-rhetorischen Tradition konzipiert ist«⁸⁴. Zugleich beschreibt diese Konzeption auch die Sonderposition der Dichtkunst in der Ästhetik.

Baumgartens Ästhetik bietet durch ihre Doppelanlage, die den Gebrauch bzw. die Darstellung von (sinnlich) Erkanntem selbstverständlich einschließt, eine Vorlage für Ästhetiken des 18. Jahrhunderts, u. a. für Gerstenbergs kritische Literaturschriften. Die Schwierigkeit a-begrifflich Erkanntes dabei auch in eine Äußerungsform zu überführen, öffnet a-begrifflichen Künsten – wegen ihres geringen Grades an Explizitheit v. a.

81 Baumgarten: *Metaphysica*, S. 124.

82 Schweizer: »Einführung Ästhetik«, hier: S. X.

83 Alexander Gottlieb Baumgarten: »*Aesthetica*«, § 1, dazu aus der Vorlesungsnachschrift, aus: A. G. Baumgarten, *Kollegium über die Ästhetik*, in: Hans Rudolf Schweizer (Hg.): *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Lateinisch/Deutsch, Hamburg 1983, S. 79–83, hier: S. 83.

84 Schweizer: »Einführung Ästhetik«, hier: S. X.

der Musik – das Einfallstor in ästhetische Debatten und Poetiken des 18. Jahrhunderts.

Gerstenberg: Präzision vs. Unschärfe

Gerstenberg kommt mit Baumgarten darin überein, Empfindungen im kognitiven Bereich einzustufen: »Empfindung ist das Bewusstsein eines Eindrucks, den etwas entweder von außen oder von innen her auf unsre Sinnlichkeit macht«⁸⁵. Wo Sprache das Medium der distinkten Erkenntnis ist, werden Körperteile – die Sinnesorgane – bei Baumgarten zum Medium der verworrenen Erkenntnis bzw. der Empfindung. Gerstenberg schreibt noch fast zwei Jahrzehnte später über das Erkenntnisdefizit, dem mittels »deutlicher Begriffe« nicht beizukommen ist:

warum verlangen Sie etwas von mir zu wissen, was ich und niemand Ihnen sagen kann, so lange unsere Psychologie sich noch mit der Oberfläche der Seele beschäftigen muß? Derjenige ist gemeinlich am bereitwilligsten, Erklärungen und deutliche Begriffe darzubieten, der die Schranken seiner Einsicht am wenigsten fühlt; und wir sind voreilig genug, aus den Phänomenen auf die Ursachen und Triebfedern zu schließen, da wir doch über den innern Mechanismus der Seele, wenn ich mich so ausdrücken darf, in der blindesten Unwissenheit tapen. (M20, S. 387)

Gerstenbergs Auffassung »deutlicher Begriffe« in seiner Ästhetik⁸⁶ bedeutet eine Distanzierung von der geistesgeschichtlichen Entwicklung dieses

85 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: »Theorie der Kategorien« [1795], in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften III*, Frankfurt am Main 1971, S. 64–229, hier: S. 188. Die »Theorie der Kategorien« gehört in Gerstenbergs (philosophisches) Spätwerk, sie wurde erst im Jahr 1795 geschrieben. Es fällt in eine Phase, in der Gerstenberg sich als Kritiker und Schriftsteller bereits aus der Öffentlichkeit zurückgezogen hat und sich verstärkt der Philosophie – v. a. Kants Philosophie – gewidmet hat. Gerstenbergs in dieser Zeit verfasste philosophische Schriften fanden zeitgenössisch und literaturwissenschaftlich wenig Beachtung, sie sind eher Randerscheinungen seines Werks. Zu Gerstenbergs Empfindungsbegriff, der in den späten 1760ern und frühen 1770ern – Gerstenbergs Hauptschaffenszeit – noch sehr viel weniger spezifisch und ausgeprägt war, siehe Kap. 1.1.3.

86 Gerstenberg nennt seine Grundsätze an dieser Stelle indirekt selbst »Ästhetik«. Die hier verwendeten Passagen sind aus dem »Zwanzigsten Brief« der Sammlung *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*. Dieser Brief gibt eine fiktive Aufzeichnung eines Gesprächs zwischen einem autodiegetischen Berichterstatter und dem Bibliothekar von Belvedere wieder. Der Bibliothekar, der als Gerstenbergs Sprachrohr fungiert, übernimmt dabei eine belehrende Rolle und entwirft ästhetische Grundsätze zur Natur des Liedes und zum Genie. Dass diese Grundsätze als eigene Ästhetik zu begreifen sind,

Terminus'. »Der Baumgartensche Grundsatz ist [ihm] unadäquat« (M20, S. 403), Gerstenberg weicht auf, »was bestimmt oder unbestimmt denken heißt.« (M20, S. 403)⁸⁷ Zu verstehen ist das als Plädoyer gegen zu enge Bestimmung, d. h. gegen zu präzise sprachliche Distinktion, die unbestimmt mitschwingenden Bedeutungsgehalt abziehen würde:

Sie wissen es [was bestimmt oder unbestimmt denken heißt, Anm. UK] gewiß, so bald Sie nicht die Hülse, sondern den Kern, nicht das Wort, sondern den Sinn denken. Könnte ich die Wirkung, die der Poesie allein eigen ist, durch Worte von engerer Bestimmung, und gleichem Umfange ausdrücken, ich wollte Ihnen diese anstößigen herzlich gerne aufopfern. (M20, S. 403)

Für die Poesie gesprochen bedeutet das, dass je distinkter Begriffe bestimmt werden, desto mehr durch eben diese Distinktion verloren geht. Wo Baumgarten noch »die Deutlichkeit größer oder höherstehend« (B-M, S. 9 (§ 520))⁸⁸ einordnet, überflügeln bei Gerstenberg die »unbestimmten« Begriffe der Poesie in ihrer Relevanz sogar distinkte Vorstellungen, denn »Deutlichkeit«, so Gerstenberg, »ist bloß relativ: Empfindung kann nur durch Empfindung begriffen werden.« (R, S. 349) Mit zunehmender begrifflicher Schärfe wird also nicht unbedingt mehr Deutlichkeit gewonnen – gerade was Empfindungen angeht –, sondern es geht umso mehr Unschärfe verloren, die sich zugleich aber geradezu zur Codierung für Unsagbares anbietet. Genau in dieser Unschärfe, im der Poesie eigenen Verhältnis von mehr oder minder »engerer Bestimmung« einerseits und Bedeutungs-»Umfang« der Worte andererseits, liegt deswegen poetisches Potenzial; in ihr schwingt all das mit, was eben nicht gesagt werden kann. Genau diese Unschärfe hat das Medium Poesie einer auf Präzision getrimmten Sprache voraus: Die Poesie, so Gerstenberg, wirke durch Zei-

wird spätestens mit der Frage »Sie wollen doch keine Aesthetik erfinden?« (M20, S. 393) klar. Diese Frage ist als rhetorische Floskel zu verstehen und stößt den Leser mit der Nase darauf, dass hier eine eigene Ästhetik präsentiert wird. Gleichwohl ist zu bemerken, dass Gerstenbergs Ästhetik nicht besonders systematisch ist, dafür »sind bereits die Formen kennzeichnend, die er benutzt, um seine ästhetischen Ansichten zu äußern: die Rezension, der Brief und das Gespräch. Es sind Formen mit einer Disposition zur persönlichen, lebendigen, ja erregten Auseinandersetzung.« (Gerth: *Gerstenbergs Poetik*, S. 20) Dieses unsystematische Vorgehen kündigt er auch – wiederum durch den Bibliothekar – an: »Meine Absicht ist nicht, Ihnen ein System daherzumachen; ich erzähle Ihnen ganz offenherzig, wie ich die Sache empfinde [...]« (M20, S. 383–384).

87 Gerstenberg verwendet für *distincta* häufig die Terminologie »bestimmt« bzw. »unbestimmt«.

88 Diese Einordnung ist auch der Grund, warum Baumgarten die Sinne das »untere Erkenntnisvermögen« (ebd.) nennt.

chen, »die nicht das Ganze eines Gegenstandes, sondern nur stückweise die einzelnen abgesonderten Eigenschaften desselben in willkürlichen Zusammensetzungen darstellen« (R, S. 161). Die Poesie hat es »in ihrer Gewalt, alle Nebenbegriffe zu entfernen, und die Seele an den einzigen Hauptbegriff festzuheften, der zu ihrem Zwecke dient.« (R, S. 161) Sie kann sich also den Präzisions-Vorteil des Sprachmediums zunutze machen, indem sie dieses Präzisions-Potenzial entweder ausschöpft oder eben unausgeschöpft lässt. Die Feststellung, dass poetische Zeichen »in willkürlichen Zusammensetzungen darstellen«, bietet aber gleichzeitig die Möglichkeit zu paradigmatischen Anordnungen, die gezielt Nebenbegriffe mitschwingen lassen oder aussparen und auf diese Weise Sprachpräzision zugunsten eines Zugangs zu unbestimmten Inhalten auflösen. Poetische Sprache ist damit eine Sprache, die sich um ästhetische statt logischer Deutlichkeit bemüht. Der poetischen Sprache geht es nicht um »qualitative Vollkommenheit«⁸⁹, sondern um die möglichst vollständige oder adäquat umfangreiche quantitative Erfassung einzelner Konkreta, die so quasisinnlich wahrgenommen werden.⁹⁰ Gerstenberg greift hier Baumgartens Ästhetik auf, die logische und ästhetische Deutlichkeit trennt: Logik und Ästhetik funktionieren nach unterschiedlichen epistemologischen Strategien und bringen auf diese Weise auch verschiedene Arten von deutlicher Erkenntnis hervor. Während die Logik in distinkte Begriffe zergliedert, erfasst die Ästhetik die Merkmalsfülle sinnlich als Ganzes.⁹¹ Wenn Gerstenberg dazu aufruft, »nicht das Wort, sondern den Sinn« (M20, S. 403) zu denken, um »die Wirkung, die der Poesie allein eigen ist« (ebd.) zu forcieren, so appelliert er, ›Deutlichkeit‹ verstärkt ästhetisch statt logisch zu begreifen, was gleichzeitig bedeutet, die verwendete Sprache nicht als Kommunikationsmedium oder gar als logisches System zu verstehen, sondern als Poesie. Poetische Zeichen gewinnen gerade dadurch gegenüber einfachen sprachlichen Zeichen, dass sie Nebenbegriffe unexpliziert stehen lassen, sie weglassen oder forcieren können. Poesie kann ihr Objekt sowohl scharf als auch unscharf stellen. Um dieses poetische Potenzial bemüht sich Gerstenberg, denn darum geht es, wenn Poesie ›untere Erkenntnisse

89 Giuriato: *Klar und deutlich*, S. 112.

90 Giuriato teilt die Erkenntnisbereiche nach Baumgarten ein in einen »logisch-intensive[n]« Bereich und einen »ästhetisch-extensive[n]« (Giuriato: *Klar und deutlich*, S. 113): Der intensive Bereich folgt aus der klassischen Logik, während sich die »extensive« Erkenntnis quantitativ über die Fülle der Merkmale bestimmt« (ebd., S. 112).

91 Vgl. ebd., S. 111–113.

ausdrücken soll. Genau diese poesiepotente Unschärfe stellt der Kritiker Gerstenberg scharf, wenn er um der Sprachrichtigkeit willen und zur Präzisierung oder Richtigestellung semantischer Schief lagen in literarischen Texte um einzelne Worte und Ausdrücke feilscht.⁹² Gleichzeitig sucht der Schriftsteller Gerstenberg aktiv nach dieser Unschärfe, indem er die Distinktheit seines Basis-Mediums – der Sprache – kombiniert mit dem begriffslosen Medium der Musik, indem er das Medium der Literatur nicht nur als sekundäres semiologisches Sprachsystem versteht, sondern auch klangliche Qualitäten als konstitutiv für das Medium der Literatur versteht.⁹³ Die Differenz, die zwischen dem Medium der Sprache und der Kunst der Poesie liegt, liegt in jenem Ausdrucksvermögen, das mit distinkter Sprachpräzision nicht zu erreichen ist. Aus diesem ästhetischen Zusammenhang, dem Drang zu nichtbegrifflichem Ausdruck, erklärt sich Gerstenbergs Interesse an der Musik – bzw. die schriftstellerische Aufmerksamkeit, die der Musik in der Mitte des 18. Jahrhunderts zukommt.

1.1.2 Ästhetik und die Physiologie des Empfindens: Nerven(-Saiten) und Hypochondrie

Resonanz: Das Nervensystem als Empfindungsapparat

Die Öffnung des Rationalismus für den Begriff des Empfindens und die Popularität dieses Terminus können auf Baumgartens Ideen, die Verbindung von Epistemologie, Anthropologie und Physiologie zurückgeführt werden. Mit der Ästhetik wird nicht nur eine Wissenschaft erschaffen, sondern auch ein Ideenfeld entworfen, in dem auch Gerstenbergs Schaf-

92 Vgl. hierzu sein Urteil über Fäsis *Abhandlungen über wichtige Begebenheiten aus der alten und neuern Geschichte*: »Mehr Präzision, Kürze und Sprachrichtigkeit würde demselben einen neuen Werth geben« (M9, S. 133). Zahlreiche andere Beispiele finden sich in den *Rezensionen*.

93 Siehe hierzu auch Kap. 1.3, in dem semiologische Grundlagen zu Gerstenbergs Ästhetik besprochen werden. Außerdem Kap. 2.1: Gerstenbergs Verständnis von Lyrik basiert auf Qualitäten des musikalischen Ausdrucks, die dem lyrischen Text inhärent sein müssen, um als solcher gelten zu können. Baumgarten nimmt was diese poetische Unschärfe angeht übrigens eine andere Position ein: Er weist es als Irrtum zurück, »sich ein[zu]bilden, umso poetischer zu sprechen, desto dunkler und undurchdringlicher [man] es versteh[e], in den Tag hineinzuschwatzen« (Baumgarten: *Meditationes*, S. 15 (§ 13)).

fen wurzelt: ein philosophisches Fundament für das Zeitalter der Empfindsamkeit und speziell für die empfindsame Literatur.

Wo bei den klassischen Rationalisten noch Sprache das Medium der Erkenntnis war, wird mit Baumgartens Ästhetik in der alingualen Erkenntnis der individuelle Körper mit seinen Sinnesorganen zum Medium, mittels dessen erkannt wird. Baumgarten macht die Sinnesorgane zur Voraussetzung des Empfindens, des sinnlichen gebundenen Erkennens. Erkenntnis wird damit abhängig von der körperlichen Befähigung, die Welt jenseits des eigenen individuellen Subjekts wahrzunehmen. Der Körper wird anerkannt als Zugang zur Welt und zu Erkenntnis. Eagleton schreibt sogar, dass die »Ästhetik als Diskurs über den Körper«⁹⁴ entstanden sei. Selbst wenn man so weit nicht gehen will, so kommt man nicht umhin zu bemerken, dass mit der Ästhetik der Körper als Erkenntnismedium aus der epistemologischen Bedeutungslosigkeit geholt wurde, in die sie Descartes' Skeptizismus verbannt hatte. Mit der Aufhebung des cartesianischen Dualismus von Körper und Geist durch die Schaffung von Kontinuitätsmodellen⁹⁵ wie denen von Leibniz und Baumgarten wird der individuelle Körper retabliert als verlässliche Quelle von Erkennbarem. Wenn Herder 1774 die Abhandlung »Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele« schreibt, dann beschreibt auch er den Körper als dieses Erkenntnismedium. Er dringt dabei weiter ins Körperinnere als noch Baumgarten; nicht die Sinnesorgane als Schnittstelle zur Umwelt sind die entscheidenden Körperorgane, sondern das »Nervengebäude«⁹⁶:

[...] dies ist das Nervengebäude. Zarte Silberbände, dadurch der Schöpfer die innere und die äußere Welt, und in uns Herz und Kopf, Denken und Wollen, Sinne und alle Glieder knüpft. Wirklich ein solches Medium der Empfindung für den geistigen Menschen, als es das Licht fürs Auge, der Schall fürs Ohr von außen sein konnte.

94 Terry Eagleton/Klaus Laermann: *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*, Stuttgart 1994, S. 13.

95 Vgl. hierzu S. 39–69, außerdem Abb. 3: Verworrene Erkenntnis wird zu deutlicher Erkenntnis, dunkle Vorstellungen zu klaren Vorstellungen. In der gleichen Allmählichkeit des Übergangs kommt man von sinnlicher zu rationaler Erkenntnis, von Körper zu Geist. Genauer zur Entstehung von Kontinuitätsmodellen siehe Janine Firges: *Gradation als ästhetische Denkform des 18. Jahrhunderts. Figuren der Steigerung, Minderung und des Crescendo*, Berlin, Boston 2019.

96 Johann Gottfried von Herder: »Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele« [1774], in: Jürgen Brummack (Hg.): *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Aeltertum. 1774–1787*, Frankfurt am Main 1994, S. 327–393, hier: S. 350. Im Folgenden im Fließtext mit dem Kürzel H-EE zitiert.

1.1 Bestimmen und Empfinden

Wir empfinden nur, was unsre Nerven uns geben; darnach und daraus können wir denken. (H-EE, S. 350–351)

Machten bei Baumgarten noch die Sinne als Wahrnehmungsorgane das Empfinden möglich, so installiert Herder mit seinem »Nervengebäude« einen physiologischen Apparat, der Gedanken, Empfindungen und Triebe miteinander verbindet:

Dieser innere Äther muß nicht Licht, Schall, Duft sein, aber er muß alles empfangen und verwandeln können. Er kann dem Kopfe Licht, dem Herzen Reiz werden: er muß also ihrer Natur sein, oder zunächst an sie grenzen. Ein Gedanke, ein Flammenstrom gießt sich vom Kopf zum Herzen. Ein Reiz, eine Empfindung und es blitzt Gedanke, es wird Wille, Entwurf, Tat, Handlung: alles durch einen Boten. Wahrlich, wenn dieses nicht Saitenspiel der Gottheit heißt: was sollte so heißen? (H-EE, S. 351)

Der »Reiz« ist dabei der Stimulus, der von außen auf den Körper einwirkt. Der Terminus etabliert sich – wie bei Adelung vermerkt⁹⁷ – erst im 18. Jahrhundert, erst mit dem Verständnis des Menschen als reizbares, energiertes Wesen. Reizbarkeit wird stets in Verbindung gebracht mit einem energierten Körper: Adelung definiert als reizbar, »was der Empfindungen oder sinnlichen Eindrücke fähig ist. Die Nerven sind reizbare Fibern«⁹⁸. Der »Reiz« fungiert als Träger, der die Nerven affiziert. Die vom Reiz übermittelten Informationen – d. h. Informationen, die von außerhalb des Menschen(-Körpers) auf ebendiesen treffen – lösen eine Reaktion der Nerven aus, die Irritation der Nerven wiederum wird als empfindungsauslösend verstanden.⁹⁹ Herders Nervengebäude bildet den inneren Äther, das verbindende, vermittelnde und verwandelnde Element: Reiz und Nerven werden – als »Boten« beschrieben – zum mehr (Nerven) oder weniger materiellen (Reiz) Medium, sie vermitteln zwischen Erkennen

97 »Dieses Wort scheint neuern Ursprunges zu seyn, wenigstens kommt es bey den ältern Schriftstellern nicht vor [...].« (Eintrag »Reitz«, in: Adelung: *Wörterbuch*, Bd. 3, Sp. 1079 (zitiert nach <http://www.woerterbuchnetz.de/Adelung?lemma=reitz>, zuletzt geprüft am: 28.02.2019).)

98 Eintrag »Reitzbar«, in: Adelung: *Wörterbuch*, Bd. 3, Sp. 1079 (zitiert nach <http://www.woerterbuchnetz.de/Adelung?lemma=reitzbar>, zuletzt geprüft am: 28.02.2019).

99 Der Reiz als sinnliches Stimulans bildet hierbei ein Gegengewicht zur Aufmerksamkeit als »leitender Beobachtungsinstanz« (Jörn Steigerwald/Daniela Watzke: »Vorwort«, in: Jörn Steigerwald/Daniela Watzke (Hg.): *Reiz, Imagination, Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680–1830)*, Würzburg 2003, S. 7–11, hier: S. 7). Beide determinieren in psychologisch-physiologischem Wechselspiel die Imagination – als Stimulans einerseits und als Regulativ andererseits (vgl. ebd., S. 8). Zur Imagination eingehender in Kap. 1.2.2.3.

und Empfinden, zwischen Körper und Seele, zwischen Materiellem und Immateriellem. Herder betont dieses verbindende Element:

»Aber so wäre ja die Seele materiell? oder wir hätten gar viele immaterielle Seelen? So weit sind wir noch nicht, mein Leser; ich weiß noch nicht, was Material oder Immaterial sei? glaube aber nicht, daß die Natur zwischen beiden eiserne Bretter befestigt habe, weil ich diese eisernen Bretter in der Natur *nirgend* sehe und gewiß da am wenigsten vermuten kann, wo die Natur so innig vereinte. (H-EE, S. 354, Herv. i. O.)

Gleichzeitig aber hebt er zunehmend die Relevanz des subjektiven Organismus und dessen Körperlichkeit hervor und verschiebt damit die Gewichtung. Geistiges Vermögen wird dem körperlichen prozessual nachgeordnet. Herder schreibt: »Denken hängt ab vom Empfinden« (H-EE, S. 365), »daß unser Erkennen nur aus Empfindung werde« (H-EE, S. 358) und mit dem Stellen der rhetorischen Frage »würde der Kopf denken, wenn dein Herz nicht schläge?« (H-EE, S. 362), verneint er selbige. Prozessual ist Empfinden dem Denken vorgeordnet und dementsprechend fungiert der Körper als Fundament der Erkenntnis. Herder verdichtet Baumgartens Ästhetik und die Stellung der unteren Erkenntnisvermögen zu der Formel, dass »keine *Psychologie*, die nicht in jedem Schritte bestimmte *Physiologie* sei, möglich« (H-EE, S. 340, Herv. i. O.) ist. Diese Sichtweise findet sich auch bei Gerstenberg, der schreibt, dass sich »innere Seelenwirkungen vermittelt eines organischen Körpers äußern« (EIS, S. 119)¹⁰⁰, wodurch diese Seelenvorgänge »symbolisch erkenn[bar]« (EIS, S. 119) seien. Körperliches Verhalten – »malerisch[e] Äußerungen, Handlungen, Mienen, Gebärden, Accenten, Tonfolgen« (EIS, S. 120)¹⁰¹ – vermittelt Gemütszustände, so Gerstenberg. Der Körper eröffnet Zugang zur Seele und zur Erkenntnis und dementsprechend interessant werden Anatomie und Physiologie für eine anthropologisch orientierte Epistemologie. Symptomatisch zeigt sich das am »Umbau des Menschen«¹⁰², wie Koschorke die sich verändernden psychosomatischen Erklärungsmodelle der Zeit titulierte. Indem Denker wie Herder die Anthropologie durch die Anerkennung des »Menschen als leibseelisches Mischwesen« vorantreiben, »entstehen eine Reihe von Modellen der Wechselwirkung von Seele und Körper, die von

100 Gerstenberg schränkt das jedoch auf die Richtung der Äußerung ein: »Innere Seelenwirkungen sind nie von außen her, nie durchs Organ empfunden worden [...]« (ebd.).

101 Mehr hierzu in Kap. 1.3.

102 Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 2003, S. 112.

animistischen bis zu radikal materialistischen Varianten ungefähr alle denkbaren Möglichkeiten abdecken«¹⁰³. Herders Nervengebäude ist ein Beispiel für das Modell des »nervösen Organismus«¹⁰⁴: Die Nerven werden als physiologisch-materiales Verbindungsglied identifiziert, das einerseits den cartesianischen Körper-Geist-Dualismus obsolet macht und ein leibseelisches Mischwesen ermöglicht, und andererseits durch diese Verbindung auch physiologische Erklärungen für psychologische Phänomene und Leiden anbietet. Laut Adelung sind die Nerven »der Sitz so wohl der Empfindung als der Bewegung«¹⁰⁵. Damit stellt das »Nervensystem«, so Koschorke,

nicht nur die kürzeste Verbindung zwischen Seele und Leib her, es hat auch den Vorteil geringerer Trägheit gegenüber den humoralen Wirkmechanismen, entspricht also eher den Anforderungen einer beschleunigten Reizverarbeitung und läßt überdies eine größere emotive ›Feinheit‹, Differenzierungsfähigkeit zu.¹⁰⁶

Die Nerven stellt man sich dabei als gespannte Fasern vor. Der Mediziner und Dichter Albrecht Haller schreibt 1756 eine *Abhandlung von den empfindlichen und reizbaren Theilen des menschlichen Leibes*¹⁰⁷. Haller vertritt dabei die »mechanistische Lehre«¹⁰⁸, derzufolge Nerven als elastisches Hohlraumssystem verstanden werden, innerhalb dessen die Reizleitung mittels durchströmendem Nervensaft und den sog. »spirituales animae« bewerkstelligt wird.¹⁰⁹ Herder möchte »Hallers physiologisches Werk zur Psycho-

103 Koschorke: *Körperströme*, S. 128.

104 Ebd., S. 112. Überhaupt – und »[n]icht erst seit Descartes«, so schreibt Koschorke auch an anderer Stelle, »wird die Erkenntnistheorie von einer medizinischen Modellbildung begleitet, die darauf abzielt, dem psychischen Geschehen eine materielle Grundlage zu verleihen.« (Albrecht Koschorke: »Selbststeuerung. David Hartleys Assoziationsstheorie, Adam Smiths Sympathielehre und die Dampfmaschine von James Watt«, in: Inge Baxmann/Michael Franz/Wolfgang Schäffner (Hg.): *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime in 18. Jahrhundert*, Berlin 2000, S. 179–190, hier: S. 179.)

105 Eintrag »Nërve«, in: Adelung: *Wörterbuch*, Bd. 3, Sp. 468 (zitiert nach <http://www.woerterbuchnetz.de/Adelung?lemma=nerve>, zuletzt geprüft am: 04.06.2019).

106 Koschorke: *Körperströme*, S. 124.

107 Vgl. ebd., S. 125 (dortige Anm. 141).

108 Gabriele Dürbeck: »Reizende« und reizbare Einbildungskraft. Anthropologische Ansätze bei Johann Gottlob Krüger und Albrecht von Haller«, in: Jörn Steigerwald/Daniela Watzke (Hg.): *Reiz, Imagination, Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680–1830)*, Würzburg 2003, S. 225–245, hier: S. 228.

109 Das erinnert an Descartes; bereits zu Descartes' Zeit stellte man sich Nerven als flüssigkeitsgefüllte Röhren vor (vgl. René Descartes: *Die Leidenschaften der Seele*, Französisch/Deutsch. Hg. von Klaus Hammacher, Hamburg 1996, S. 20–23). Zum Nervensystem als Röhrensystem mit Nervensaft siehe auch Koschorke: *Körperströme*, S. 101–130. In

logie« (H-EE, S. 340, Herv. i. O.) erheben, wünscht sich ein Werk, das das Nervensystem als genau diesen psychosomatischen Konnex beschreibt:

Hätte ich nun Macht und Kenntnis gnug [sic], dies edle Saitenspiel in seinem Bau, in seiner Führung und Knotung, Verschlingung und Verfeinerung darzustellen, zu zeigen, daß kein Ast, kein Band, kein Knötchen umsonst sei, und daß nach der [sic] Maße, wie es binde und sie leite, auch unsre Empfindungen, Glieder und Triebe [...] einander binden, anregen und stärken – o welch ein Werk von sonderbar feinen Entwicklungen und Bemerkungen aus dem Grunde unserer Seele müßte es werden! Ich weiß nicht, ob es schon da ist; ob ein denkender und fühlender Physiolog es insonderheit zu dem Zwecke, zu dem ichs wünsche, geschrieben. (H-EE, S. 351)

Diese Stelle zeigt, dass Herder glaubt, dem ›fundus animae‹ mittels physiologischer Ergündung beizukommen. Haller namentlich nennend, spielt Herder allerdings auf ein anderes Nervenmodell an, als das von Haller vertretene mechanistische: Das Nervensystem als »Saitenspiel« zu beschreiben ist begründet im animistischen Verständnis der Funktionalität der Nerven: Das animistische Modell ist ein Gegenmodell zu Hallers mechanistischer Nervenlehre und eines der gängigen Erklärungsmodelle, subjektive Gemütsstimmungen als Ausdruck der körperlichen Verfasstheit zu begreifen, d. h. abhängig von Spannung und Stimmung der Nervenfasern bzw. -saiten. In diesem Reizleitungsmodell werden die Nerven gegenüber der mechanistischen Lehre trockengelegt: Nicht mehr der Strom des Nervensafts überträgt Reize, sondern – wie bei einem Saiteninstrument – die Vibration der Nerven. Dieses Nerven-Saiten-instrument funktioniert dabei

seinem Leib-Seele-Dualismus stellt Descartes die fehlende psychosomatische Verbindung mithilfe der sog. »esprits animaux« (René Descartes: *Die Leidenschaften der Seele*, Französisch/Deutsch. Hg. von Klaus Hammacher, Hamburg 1996, S. 22 (Artikel 12)) her, Lebensgeister, die sich durch den Blutkreislauf im Körper verteilen, von dort aus in die Nerven gelangen – die Descartes sich als »kleine Fäden und Röhrchen« (ebd., S. 13 (Artikel 7)) vorstellt. Diese Lebensgeister sind »Ursache dafür [...], daß selbst der kleinste Anlaß, der den Teil des Körpers, wo ihre Enden sich befinden, bewegt, damit zugleich den Hirnteil bewegt, von wo die Faser ausgeht« (ebd., S. 23 (Artikel 12)). Da Descartes im »innerste[n] von dessen Teilen, welches eine gewisse sehr kleine Drüse ist, die inmitten der Hirnsubstanz liegt« (ebd., S. 53 (Artikel 31)), den funktionalen Sitz der Seele im Körper lokalisiert, und »die geringsten Veränderungen, die im Strömen der Lebensgeister vorkommen, sehr viel dazu beitragen, die Bewegungen dieser Drüse zu verändern« (ebd.), können diese mechanischen Affizierungen des Körpers auch auf die Seele wirken. So erklärt sich die Wirkung äußerer Reize – wie z. B. Musik – nicht nur auf den perzeptiv-mechanischen Körperapparat, sondern auch auf die Seele. Mit dieser Verbindungs-konstruktion von Leib und Seele schafft Descartes es, die Wirkkraft von Musik rational erklärbar zu machen.

nicht nur als Äußerungsinstrument eines Subjektes, sondern auch als mit-schwingendes Instrument. Johann Gottlieb Krüger – der Hauptvertreter des animistischen Nervenmodells – zieht in seiner *Naturlehre* 1748 diese Analogie zwischen Nervenfasern und Instrumentensaiten:

Nun bestehen sie [die Nerven, Anm. UK] aus lauter Fäßbergen. Wenn aber ein jedes dieser Fäßbergen elastisch und gespannt ist, so befindet es sich vollkommen in den Umständen, darinnen wir eine gespannte Saite auf einem musicalischen Instrumente antreffen. Solchergestalt läßt sich dasjenige, was von der Bewegung solcher gespannten Saiten erwiesen worden, bey den Nerven wieder anbringen. Und eben dieses wird uns dienen, die Art der Bewegung zu entdecken, welche in den Nervenhäuten vorgehen muß, wenn wir etwas empfinden sollen.¹¹⁰

Die physikalische Funktionsweise der Instrumentensaite wird hier vollständig auf die Beschaffenheit der Nerven übertragen. Die Elastizität hängt dabei ab von der Gespanntheit der Nerven bzw. -saiten und dementsprechend ist die Intensität der Reizung bzw. Reizweiterleitung: Der Grad der Bemühtheit, »nach dem Drucke oder nach der Biegung seinen vorigen Raum wieder einzunehmen«¹¹¹, hängt, so in Adelungs *Wörterbuch* unter dem Eintrag »Elastizität« zu lesen, ab von Dicke und Spannungszustand. Die Intensität der Empfindung ist dementsprechend physiologisch (bzw. physikalisch) determiniert.

Dieses Modell, erwachsen aus Krügers »Vergleichung des menschlichen Leibes mit einem musicalischen Instrumente«¹¹², schafft einen Zusammenhang zwischen der Beschaffenheit der Welt und Gemütsverfassung des subjektiven Menschen¹¹³: Aus physikalischer Bewegung wird über das Zittern der Nerven auch eine Gemütsbewegung. Die Nerven funktionieren dabei als »sympathetisch[e] Überbrückung der Leerstelle zwischen Gehirn und Seele«¹¹⁴. Das animistische Nervenmodell wird von Medizinern

110 Johann Gottlob Krüger: *Naturlehre. Zweyter Theil, welcher die Physiologie, oder Lehre von dem Leben und der Gesundheit der Menschen in sich fasset*, Halle im Magdeburgischen 1748, S. 585–586.

111 Eintrag »elastisch«, in: Adelung: *Wörterbuch*, Bd. 1, Sp. 1786 (zitiert nach <http://www.oerterbuchnetz.de/Adelung?lemma=elastisch>, zuletzt geprüft am: 28.02.2019).

112 Krüger: *Naturlehre II*, S. 645.

113 Dieser Zusammenhang bestand schon in antiken Modellen der Weltharmonie, vgl. hierzu Marie Louise Herzfeld-Schild: »Stimmung des Nervengeistes«. *Neurophysiologie und Musik im 18. Jahrhundert*, in: Silvan Moosmüller/Boris Previšić/Laure Spaltenstein (Hg.): *Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung*, Göttingen 2017, S. 121–141, hier: S. 121–123.

114 Caroline Welsh: *Hirnböhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800*, Freiburg im Breisgau 2003, S. 29.

und von Musikästhetikern (z. B. Chabanon¹¹⁵, Forkel¹¹⁶) und Schriftstellern (darunter u. a. Herder, Gerstenberg¹¹⁷) aufgegriffen und verselbstständigt sich als Metapher. Diese Metapher bringt die sympathische Funktionsweise des vegetativen Nervensystems in ein Bild: Sympathie – physiologisch gesprochen – beschreibt die unwillkürliche neuronale Steuerung des menschlichen Körpers; gleichzeitig steht dieses sympathische System unter dem Einfluss von Umweltreizen und reagiert auf diese.¹¹⁸ Der Begriff ›Sympathie‹ impliziert aber auch – außerhalb des medizinischen Gebrauchs – ein »Gegenseitigkeitsverhältnis, ein[e] Symmetrie, dank [des] Anklingens an ein mystisches Einssein von Getrenntem«¹¹⁹. Der Vergleich zwischen Mensch und Saiteninstrument, zwischen Nerven und Saiten erklärt Sympathie-Reaktionen metaphorisch und wird dabei den ästhetischen Ansprüchen der Zeit gerecht. Krügers Positionierung seines Vergleichs im Kapitel »von der Empfindung«¹²⁰ macht eben diesen zum »Ausgangspunkt, [...] Mittelpunkt und [zur] Konsequenz seines physiologischen Wissens über die Empfindungen des Menschen.«¹²¹ Caroline Welsh nennt diesen Vergleich bzw. diese Metapher das »Resonanz-Modell«¹²², das die Wirkung von Musik als »Widerhall der Seele«¹²³ erklärt, basierend

115 »L'homme, croyez-moi, n'est qu'un instrument; ses fibres répondent aux fils des instruments lyriques qui les attaquent & les interrogent.« (Chabanon, Michel Paul Guy de: *Observations sur la Musique et principalement sur la Métaphysique de l'Art*, 1779 Paris, S. 73.) Übersetzung: »Der Mensch, man glaube mir, ist ein musikalisches Instrument; seine Nerven sind den Saiten der musikalischen Instrumente gleichgestimmt; sie vibrieren, wenn jene klingen.« (Chabanon, Michel Paul Guy de: *Über die Musik und deren Wirkungen*. Hg. von Johann Adam Hiller, Leipzig 1781, S. 86.) Die Übersetzung Hillers ist hierbei eine Abschwächung, eigentlich müsste es lauten: Der Mensch ist *nichts als* ein Instrument.

116 »Außerdem sind seine [des Menschen, Anm. UK] festen Theile mit Nerven und Sehnen verbunden und überspannt, wodurch er gewissermaßen selbst eine Art von musikalischem Instrument wird.« (Johann Nicolaus Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1801, S. 10.)

117 Siehe Beispiele in diesem Kapitel.

118 Der Begriff des »Grand Nerf Sympathique« findet sich erstmal 1732 in Winslows »Exposition anatomique« (vgl. Esther Fischer-Homberger: *Hypochondrie. Melancholie bis Neurose, Krankheiten und Zustandsbilder*, Bern 1970, S. 32). 1765 schreibt Whyitt über die Sympathie und ihre pathologischen Implikationen (vgl. ebd.). Die Beschäftigung mit der ›Sympathie‹ ist medizinisch gesehen auf der Höhe der Zeit.

119 Fischer-Homberger: *Hypochondrie*, S. 30.

120 Krüger: *Naturlehre II*, S. 536–657.

121 Herzfeld-Schild: »Stimmung des Nervengeistes«, hier: S. 124.

122 Welsh: *Hirnböhlenpoetiken*, S. 29. Dieser Begriff wird im Folgenden in der orthografischen Variante ›Resonanzmodell‹ übernommen.

123 Ebd.

auf der Analogie zwischen Nerven- und Instrumentensaiten.¹²⁴ Es ist »ein interaktives Modell [...], welches das Mitgefühl in musikalischen oder physikalischen Metaphern thematisiert«, es »erläutert Sympathiegefühle physikalisch oder musikalisch über Schwingungen«¹²⁵, so Landweer.¹²⁶ Die Metapher funktioniert so:

§ 314. Wenn eine gespannte Saite angestossen wird, so geräth sie in eine zitternde Bewegung, wie wir solches nicht nur mit Augen sehen, sondern auch gar leicht aus den Gesetzen der Elasticität erweisen können. Wenn nun die Nervenhäute nicht anders anzusehen sind, als wenn sie aus lauter solchen gespannten Saiten zusammengesetzt wären [...]: so müssen sie ebenfals in eine zitternde Bewegung gerathen wenn ein anderer Körper mit zureichender Kraft an sie anstößt. Da [...] die Nervenhäute keiner andern als einer zitternden Bewegung fähig sind: so wird auch die Empfindung vermittelst der zitternden Bewegung der Nervenhäute hervorgebracht werden müssen.¹²⁷

Das »Anstoßen« der Nervensaiten, wie Kircher es ausdrückt, kann man sich in diesem Resonanzmodell vorstellen als ein Mitschwingen der Nerven, angeregt durch die physikalischen Schwingungen – den Schall – von Musik.¹²⁸ Individuell verschiedene Reaktionen darauf bzw. auch Empfin-

124 Vgl. hierzu z. B. das Kapitel 1.2 in Welsh: *Hirnhöhlenpoetiken*: »Die Theorie der Resonanz in der Musikästhetik und Anthropologie [...]«

125 Hilge Landweer: »Resonanz oder Kognition? Zwei Modelle des Mitgefühls. Zu Käte Hamburgers Analyse der Distanzstruktur des Mitleids«, in: Nina Gülcher/Irmela von der Lühe (Hg.): *Ethik und Ästhetik des Mitleids*, Freiburg im Breisgau 2007, S. 47–66, hier: S. 49.

126 Dieses physiologisch-physikalisch-psychologisch umfassende Modell fügt sich in Firges' Beschreibung, dass sich zu der Zeit die »Systematik der Beobachtung« verändert: »Der medizinisch sezierende Blick auf den Körper wird vor allem seit dem 17. Jahrhundert ergänzt durch einen physikalischen Blick, der am Funktionieren der Körper »Maschine« interessiert ist.« (Firges: *Gradation*, S. 42)

127 Krüger: *Naturlehre II*, S. 585–586. Krüger stellt sich dabei explizit eine Violine vor (vgl. Herzfeld-Schild: »Stimmung des Nervengeistes«, hier: S. 124).

128 Dieses Prinzip des Mitschwingens kennt auch Rameau: Aus Experimenten mit mitschwingenden Saiten wurden in der frühen Neuzeit Intervallstrukturen, Kon- und Dissonanzen erklärt und damit zusammenhängend auch die Wirkweise von Musik (vgl. Wolfgang Auhagen: »Die Bedeutung des akustischen Resonanzphänomens für Musiktheorien des 17. bis 20. Jahrhunderts«, in: Karsten Lichau/Viktoria Tkaczyk/Rebecca Wolf (Hg.): *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, Paderborn 2009, S. 75–85, hier: S. 77–79). Rameaus »corps sonore« (ebd., S. 79) – ein klingender Körper wie z. B. eine schwingende Saite – und die daran anschließenden Mitschwing-Theorien bilden den musiktheoretischen Hintergrund, auf dem die Instrumentenmetapher beruht: »Die Eigenschwingungen der einen Saite wirken als Kraft über ein Übertragungsmedium, beispielsweise Luft, auf die anderen Saiten ein und lassen sie so genannte »erzwungene Schwingungen« ausführen. Diese Schwingungen sind in dem Fall besonders

dungen und Seelenzustände im Allgemeinen können auf die physiologische Beschaffenheit der Nerven zurückgeführt werden, die sich in ihrer Konstitution je nach Dicke, Spannung und Elastizität unterscheiden.¹²⁹ Je nach individueller Disponiertheit, d. h. je nach Zustand der Saiten und deren Verhältnis untereinander ergibt sich – beim tatsächlichen Instrument wie beim Menschen – eine entsprechende ›Stimmung‹. Der Begriff ›Stimmung‹ wird im 18. Jahrhundert metaphorisch geprägt¹³⁰, im Terminus schwingt in jeglicher Ausprägung die »Bedeutungsdimension des Musikalischen [...] als semantische Ressource massiv«¹³¹ mit: in der Begriffsausprägung als subjektiv-diffuse Gemütsverfassung, als atmosphärische Beschreibung sowie in der unterschweligen, nicht expliziten kommunikativen Funktion.¹³² Die metaphorische Anwendung des Begriffs des Stimmens aus der musikalischen Praxis überträgt Harmonisierungsanstrengungen und (a-)harmonische Zustandsbeschreibungen (in Stimmung sein, Gestimmtsein) als »konzeptuelles Schema«¹³³ auf den ästhetischen Bedeutungsbereich. Der heute übliche Stimmungsbegriff, so schreibt Wellbery unter Verweis auf einschlägige Lexika der Zeit, stand in den 1770ern noch nicht zur Verfügung.¹³⁴ Gleichwohl ist er im Entstehen¹³⁵: Zwar verwendet auch Kircher 1748 in seiner *Naturlehre* nicht den Begriff ›Stimmung‹, jedoch verwendet er in seiner Empfindungslehre verschiedene, damit verwandte Termini, sämtlich der Musiktheorie und -praxis entlehnt: Proportion, Verhältnis, Konsonanz, Dissonanz – alle werden mit entsprechenden Empfindungsqualitäten verbunden.¹³⁶ Das aufklärerische Stimmungskonzept hängt insofern zusammen mit der Instrumentenmetapher. Sogar

stark, in dem die Grundfrequenzen der mitschwingenden Saiten mit Frequenzen der Teiltöne der anregenden Saite übereinstimmen (Resonanz).« (Ebd., S. 79)

129 Vgl. Herzfeld-Schild: »Stimmung des Nervengeistes«, hier: S. 125.

130 Vgl. Boris Previšić: »Harmonie, Ton und Stimmung. Musikalische Metaphern in Poetik und Literatur des 18. Jahrhunderts«, in: Nicola Gess/Alexander Honold (Hg.): *Handbuch Literatur & Musik*, 2, Berlin, Boston 2017, S. 350–361, hier: S. 350. V. a. in den 1750er- und 1760er-Jahren findet die Übertragung der musikalischen Terminologie auf andere Künste statt, im 19. und 20. Jahrhundert schließlich löst sich die Terminologie von ihrem musikalischen Bildgeber und verselbstständigt sich (vgl. ebd., S. 352).

131 David E. Wellbery: »Stimmung«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 5. Postmoderne-Synästhesie, Stuttgart 2010, S. 703–733, hier: S. 704.

132 Zu dieser Begriffsdifferenzierung siehe Wellbery: »Stimmung«, hier: S. 704–705.

133 Ebd., S. 707.

134 Vgl. ebd., S. 706.

135 Vgl. hierzu auch Previšić: *Musikalische Metaphern*, hier: S. 350–351.

136 Vgl. Herzfeld-Schild: »Stimmung des Nervengeistes«, hier: S. 126.

Wetterfähigkeit lässt sich mithilfe des Resonanzmodells erklären: Analog zu einem Musikinstrument, das sich bei plötzlichem Temperaturwechsel verstimmt, verändert sich auch beim Menschen die Gemütsstimmung bei Witterungsschwankungen: »bey trüber und regniter Witterung [ist er] niemals so aufgeräumt und vergnügt, als wenn das Wetter heiter ist und das Quecksilber im Barometer hoch hinaufsteiget.«¹³⁷ Auf diese Weise lassen sich auch die Temperaturkonzepte¹³⁸ in das Resonanzmodell integrieren.

Diese Nerven-Saiten-Analogie zu Ende gedacht, wird der menschliche Körper zum Instrumentencorpus, zu einem »emotionale[n] Resonanzraum«¹³⁹. Gerstenberg kannte das Resonanzmodell und schätzte es nicht gering. In einer Rezension aus dem Jahr 1767 über Sulzers *Nouvelle Théorie des plaisirs*, in der eine Variante davon dargelegt wird, schreibt Gerstenberg:

Es verdient aber bemerkt zu werden, wie der Verf. den Ursprung des sinnlichen Vergnügens auf sein allgemeines Principium reducirt. Nachdem er gezeigt, daß die Sensationen Folgen von der Bewegung der Nerven sind, so wie diese wieder eine Folge von dem Stoß einer eigenen, den Nerven besonders reizenden Materie ist; nachdem er gezeigt, daß die Quantität der Sensation, welches ihre Empfindlichkeit oder Lebhaftigkeit ist, allezeit mit der Quantität der Bewegung der Nerven, so wie diese wieder mit der Quantität des Stoßes, den die Materie verursacht, im Verhältnis stehe [...] (R, S. 20)

Kirchers Metapher von den angestoßenen Nerven hat Verbreitung gefunden. Gerstenberg referiert gleich mehrfach auf das Resonanzmodell, das Nerven zu gespannten Saiten und den Körper zum Instrument macht. In einer theoretischen Schrift setzt er es rhetorisch um:

Allein, ich kann in seine Seele nicht hineinschauen. Ich weis nicht, wie ihre Kräfte gespannt sind; nicht, worinn die Harmonie bestehe, die so erstaunliche Wirkungen hervorbringt. (M20, S. 388)

137 Vgl. Krüger: *Naturlehre II*, S. 656.

138 Zu temperaturabhängiger Temperiertheit bzw. Gemütsstimmung vgl. auch Anm. 159.

139 Christoph Steier: »Lebende Worte? Schmerzdarstellung als Test- und Grenzfall emotionaler Kommunikation in Gerstenbergs ›Ugolino‹«, in: Lianne Sauerwald/Carola Gruber/Benjamin Meisnitzer/Sabine Rettinger (Hg.): *Emotionale Grenzgänge. Konzeptualisierungen von Liebe, Trauer und Angst in Sprache und Literatur*, Würzburg 2011, S. 323–337, hier: S. 326. Steier wählt diese Formulierung in einem Aufsatz über Gerstenbergs *Ugolino*, erstaunlicherweise jedoch ohne dabei konkret auf das Resonanzmodell Bezug zu nehmen. Er stellt dar, inwiefern die körperlichen Schmerzen der Figuren des Dramas als Darstellungsmittel für deren seelisches Leiden zu verstehen sind und begreift deren Körper insofern als »emotionale Resonanzräume«.

Die Seele nicht zu erkennen, ist in diesem Bild gleichbedeutend damit, die Grundstimmung nicht zu kennen. Eine dramatische Umsetzung, der es an Drastik nicht mangelt, findet sich in Gerstenbergs Melodrama *Minona oder die Angelsachsen*, in dem die Protagonistin Minona zum Instrument stilisiert wird: Ihr Körper wird seziert in die »zartklingensten Fibern«, »ihre tiefertönenden Flechsen, [...] den Sangboden ihres bebenden Herzens, und [...] das ganze klangreiche Gewebe ihres gesanglustigen Innern« (MoA², S. 307)¹⁴⁰. Dementsprechend wetterföhlig ist auch Minona – der Moment ihrer größten emotionalen Unaufgeräumtheit wird begleitet von einem stürmischen Wetterspektakel (vgl. MoA², S. 132–139). Die Feinföhligkeit Minonas wird nicht nur durch die Temperatursensibilität herausgestellt als Reaktions- bzw. Resonanzzwang: Es ist bezeichnend, dass es sich bei Minonas Umbau von menschlichem Körper zum Instrumentencorpus um eine Folterszene handelt¹⁴¹. Dieser Gewalteingriff in den Körper Minonas stellt die intellektuelle Wehrlosigkeit und das Ausgeliefertsein des Individuums als »emotionaler Resonanzcorpus« aus. In dieser Engföhrung von menschlichem Körper und Instrumentencorpus samt Nervenapparat und Saitenbespannung innerhalb dieses von Zwang bestimmten Folterszenarios wird auch deutlich, dass der Mensch zu einem vom Körper determinierten Wesen wird: Die Nervensaiten, die als Erklärungsmodell für Stimmungen herangezogen werden, sind unwillkürlich funktionierende Reaktionsorgane.

Das Resonanzmodell erklärt psychologische Wirkweisen als Mechanismen, denen der klassisch-geistige Rationalismus nicht beikommt und macht die Psyche des Menschen in Form von Physiologie naturwissenschaftlichen Herangehensweisen zugänglich. Das erscheint zwar wie ein Durchbruch des Empirismus – allerdings für überzeugte Aufklärer zu einem hohen Preis, denn das Resonanzmodell macht den Menschen zu einem von seinem Körper determinierten Wesen. Das Subjekt ist seiner Umwelt ausgeliefert, sein Geföhlleben ist ein unwillkürlich mitschwingender Nervenapparat; emotionale Regungen werden im Resonanzmodell erklärt durch physiologische Gegebenheiten und nur durch solche – mögliche Einflüsse des Geistes auf das subjektive Geföhlleben werden nicht thematisiert. Der Durchbruch des Empirismus – er ist zugleich die Einschränkung auf eben diesen und rückt die Vernunftbegabung des Men-

140 Zu dieser Stelle auch in Kap. 4.2.

141 Wenn auch nur eine fantasierte.

schen in den Hintergrund. Das ermöglicht eine »gezielte und berechenbare Manipulation des Menschen über seine Sinnlichkeit«¹⁴².

Nerven(-Saiten) und Hypochondrie

Die Nerven, der psychosomatische Empfindungsapparat des Menschen, machen eben diesen anfällig: nicht nur für Manipulation, sondern auch für Krankheiten, er bildet »die Einflugschneise für pathogene Umweltimpulse.«¹⁴³ Psychosomatische Krankheitsbilder der Zeit werden demzufolge als Nervenanomalie beschrieben. »In der Sympathie des Nervensystems«, so Fischer-Homberger, hatte man »die theoretische Grundlage gefunden, die der Krankheit *Hypochondrie* in ihrem vollen Umfange genügt.«¹⁴⁴ Die Hypochondrie ist das zeitgemäße Nervenleiden: Der Kranke leidet an seinem äußerst reizbaren Nervensystem und diese Enerverung bedingt eine Überbeanspruchung auch des Empfindungslebens des betroffenen Hypochondristen¹⁴⁵:

Der Empfindsame ist so gut wie identisch mit dem Hypochondrisch-Empfindlichen. Reizbar, sensibel, labil, ist er allen Einflüssen, so schwach sie auch sein mögen, schutzlos preisgegeben. Sein Sensorium registriert alles. So kommt es zum raschen Wechsel der Körper- und Gemütszustände [...] Leicht und ohne angemessenen Anlaß macht sich zumal eine hemmungslose Traurigkeit breit, dies um so mehr, als der Hypochondrist zu entlastenden Affektreaktionen gänzlich unfähig ist.¹⁴⁶

Bezeichnenderweise wählen Gerstenberg und seine Mitschreiber genau dieses Krankheitsbild für den Titel und den fiktiven Schreiber der holsteinischen Wochenschrift *Der Hypochondrist*, die 1762 in Schleswig erscheint. Empfindlichkeit oder Empfindsamkeit ist ein literatur-ästhetisches Anlie-

142 Welsh: *Hirnhöhlenpoetiken*, S. 38.

143 Koschorke: *Körperströme*, S. 124.

144 Fischer-Homberger: *Hypochondrie*, S. 33, Herv. UK.

145 Man beachte an dieser Stelle den Unterschied zum »Hypochonder«: Der Hypochonder ist der Träger von Hypochondrie im heutigen Sinne – der Einbildung von Krankheiten. Der Hypochondrist ist der Träger des Leidens der Hypochondrie im 18. Jahrhundert. Freilich hängen auch diese Begriffe (über die Einbildungskraft, siehe Kap. 1.2.2.3) zusammen.

146 Hans-Jürgen Schings: *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1977, S. 49.

gen der hier veröffentlichten Schriften.¹⁴⁷ Dabei bildet das Schicksal des hypochondrischen Zacharias Jernstrup¹⁴⁸ »eine sehr lockere Rahmenhandlung für die einzelnen Beiträge«¹⁴⁹. Die Hypochondrie, die bei Jernstrup durch eine unerwiderte Liebe¹⁵⁰ ausgelöst wird, wird zur Intellektuellen-Nervenkrankheit stilisiert:

Das ununterbrochene Lesen, und meine wenige Bewegung hatten mir, durch Hülfe meiner Melancholey, eine Hypochondrie zuwege gebracht, die mir unter allen Landjunkern von meiner Nachbarschaft noch itzt ein vorzügliches Ansehen giebt. Ich würde vielleicht nicht einmal auf den Einfall gekommen seyn, ein Wochenblatt zu schreiben, wenn ich dieser Krankheit entbehren müßte [...] (H1, S. 9–10)

Die Hypochondrie qualifiziert zum Schriftstellertum, sie ist die »Salonkrankheit jener Zeit«¹⁵¹. Hypochondrie bedeutet eben nicht nur Anfäl-

147 Gerstenberg veröffentlicht hier lyrische Proben, fiktive Reiseberichte, aber auch literaturästhetische Ansichten: Darüber, wie Charaktere auf der Bühne beschaffen sein sollen (H7, S. 97–112), über Prosa und Poesie (H1, S. 8–16), über ein »System lyrischer Stücke« (H8, S. 124). Klopstock und Shakespeare werden von Gerstenberg im *Hypochondristen* als »Original-Skribenten« (H22, S. 348) hervorgehoben. Auch über das Genie und Einbildungskraft schreibt Gerstenberg in seinen Beiträgen. Alleine Gerstenbergs Beiträge sind ein Sammelsurium von ästhetischen Topoi der empfindsamen Literatur.

148 Im Vorwort der Ausgabe von 1767 (Jacob Friedrich Schmidt (Hg.): *Der Hypochondrist. Eine hollsteinische Wochenzeitschrift* [1762], Leipzig und Frankfurt 1767) weist der Herausgeber darauf hin, dass der Name »Jernstrup« genealogisch auf »König Hiarno« (ebd., S. 3) zurückzuführen ist. König Hiarne (eingedeutscht König Helge) ist Sang-König der Nordland-Sage. Gerstenberg beschreibt König Hiarno als den »älteste[n] bekannte[n] Skalde[n] unter den Dänen [...], dessen Geschichte Sie aus dem Saxo Grammatikus kennen, von welchem Dalin zuweilen ohne historischen Grund abweicht.« (M21, S. 415) Mehr zur Rolle des Bardentums in Gerstenbergs Dichtung siehe Kap. 3.1.

149 Gerth: *Gerstenbergs Poetik*, S. 15.

150 Es ist an dieser Stelle bemerkenswert, dass dieses Ereignis komplett asprachlich abläuft, also durch und durch bloßes Wahrnehmungs- und Empfindungsereignis ist. Der einzige »Dialog« ist ein imaginiertes auf Basis von Blicken: »meine Augen hatten das Vergnügen, ein ganzes Gespräch von mehr als einer Viertelstunde mit den ihrigen zu halten« (H1, S. 7–8).

151 Fischer-Homberger: *Hypochondrie*, S. 34. Übrigens steht die Hypochondrie damit in der Tradition der Melancholie, bei der das Schreiben auch »zugleich als gefährliche Ursache und als Therapeutikum« gilt (vgl. Eckart Goebel: »Melancholie in der Frühen Neuzeit«, in: Martin von Koppenfels/Cornelia Zumbusch (Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*, Berlin, Boston 2016, S. 275–289, hier: S. 278). Zur Verwandtschaft der beiden Krankheitsbilder siehe auch den weiteren Textverlauf und Anm. 152. Zur »bewegungsarmen Gelehrtenexistenz und deren vielfach beobachteten Nähe zur Depression« (ebd., S. 281) hatte bereits Ficino 1489 in *De Vita* geschrieben.

lichkeit, sondern auch Empfänglichkeit. Der Hypochondrist empfindet überdurchschnittlich stark und viel. Dem Baumgarten'schen Doppelan-satz gemäß, demzufolge ästhetische Erkenntnis auch kommuniziert werden muss, qualifiziert dieses hohe Maß an sinnlicher Erkenntnis den Hypochondristen umgekehrt auch zu demjenigen, der dieser sinnlichen Erkenntnis Gestalt gibt.

Dass Jernstrups Hypochondrie aus der Melancholie erwächst, ist im Zusammenhang mit der kulturhistorischen Entwicklung zu betrachten. Die Melancholie hatte als

Krankheit der Vereinzelung, oft aus gestockten Liebeskummer entstanden [...] im Rahmen der Temperamentenlehre [...] ihren angestammten Platz. In der medizinischen Diagnostik des 18. Jahrhunderts jedoch rückt sie in das diffuse Erscheinungsbild der Hypochondrie ein, die [...] mehr und mehr als eine nervöse, durch schlechte Lebensgewohnheiten und fehlgeleitete Imaginationen bedingte Pseudokrankheit erscheint.¹⁵²

Die Hypochondrie beerbt die Melancholie bezüglich der Symptomatik und der betroffenen Patient:innen: »Sonst hatte Mademoiselle Vapeurs, jetzt sind's die Nerven.«¹⁵³ Die jeweiligen Krankheiten werden jedoch in ihrer Ursächlichkeit unterschiedlich verstanden, bedingt durch den Systemwechsel von Humoralpathologie zum nervösen Organismus – einem empfindsamen Gefühlsmodell:¹⁵⁴ Sind die Befindlichkeitsstörungen von Melancholiker:innen zurückzuführen auf zu viel schwarze Galle, so werden sie bei Hypochondristen¹⁵⁵ verursacht durch sensible und überspannte Nerven. Das ›Krankheitsbild‹ der Hypochondrie sieht in Form einer Selbstbeschreibung Jernstrups folgendermaßen aus:

152 Koschorke: *Körperströme*, S. 122. Auch Esther Fischer-Homberger zeigt diese Entwicklungslinie: »Wo die Hypochondrie auf Störungen der Nerven zurückgeführt wird, rückt sie aus der unmittelbaren Nähe der Melancholie heraus. Hingegen rückt sie damit in nächste Nähe des Begriffs der Hysterie.« (Fischer-Homberger: *Hypochondrie*, S. 25) Hysterie und Hypochondrie seien, so zeigt Fischer-Homberger an verschiedenen Schriftstellern, eigentlich dasselbe und unterscheiden sich nur durch ihre Geschlechterzugehörigkeit: Dabei werde dieselbe Krankheit bei Frauen Hysterie genannt, die bei Männern Hypochondrie heißt (vgl. ebd.). Das Krankheitsbild der Hypochondrie schwillt an, es umfasst »fast das gesamte Erbe der Melancholie zuzüglich dessen der Hysterie« (ebd., S. 27).

153 Denis Diderot: *Rameaus Neffe. Ein Dialog*, Übersetzt von Johann Wolfgang von Goethe, Frankfurt am Main 2008, S. 61.

154 Vgl. Koschorke: *Körperströme*, S. 124.

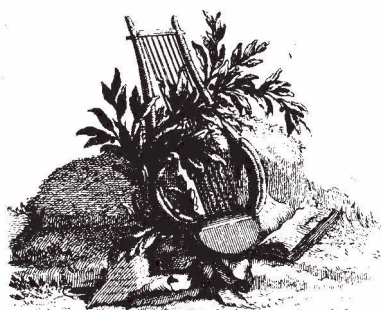
155 Da die Hypochondrie v. a. eine Männerkrankheit ist (siehe Anm. 152), wurde hier bewusst nicht gegendert.

Ich bin eigensinnig, mürrisch, ein bischen eitel, eine Art von Philosoph, und nicht ganz unbelesen. [...] Niemand ist sich so ungleich, als ich; niemand zerstreuter, als ich. Zuweilen rede ich in acht Tagen kein Wort, laufe quer übers Feld, erscheine meine Hunde, die ich für Rebhühner ansehe [...] Vor einiger Zeit belustigte ich mich vier Wochen hinter einander mit meinen Freunden, besuchte die Damen in meiner Nachbarschaft, und war ganz der blühende artige Hypochondrist. Kurz darauf weinte ich vier Wochen hinter einander Elegien über den Tod eines russischen Eichhörnchens, welches schöne Augen, eine weisse Farbe, und keine Stimme hatte [...] (H1, S. 10–11)

Die Funktionsweise der Nervenkrankheit Hypochondrie lässt sich gut mittels des Resonanzmodells beschreiben. Das liegt auch daran, dass dieses Modell Sympathie-Theorien metaphorisch umsetzt, mithilfe derer man glaubte, die Ursache der Hypochondrie zu erfassen. Das Modell des nervösen Menschen beschreibt die Nerven eines Hypochondristen als besonders empfindlich und leicht reizbar, manchmal aufgrund eines initialen, bei Jernstrup bezeichnenderweise lautlosen¹⁵⁶ Verstimmungs-Ereignisses. Sie reagieren besonders empfindlich auf äußere Reize, resonieren die entsprechende Stimmung. Der Herausgeber des Wochenblatts für empfindsame Literaturästhetik spielt auf diese Instrumentenmetapher an, wenn er nicht nur »Der Hypochondrist« als Titel wählt, sondern diesen Titel kombiniert mit dem Bild einer Lyra, die im Vordergrund des Titelbilds zu sehen ist (siehe Abbildung 4).

156 Siehe Anm. 150.

Der
Hypochondrist
eine
hollsteinische Wochenschrift.



Leipzig und Frankfurt,
bey Joh. Dodsley und Casp. Moser.
1 7 6 7.

Abb. 4: Titelblatt *Der Hypochondrist*¹⁵⁷

Die Stimmungsschwankungen des Betroffenen, wie von Jernstrup zuvor beschrieben, sind abhängig von der Umwelt, die Nervenantwort – und damit die Gemütsstimmung – fällt je nach Witterung und Gesellschaft aus:

So bald ich den Südwind und regnichtes oder neblichtes Wetter im Kalender wahrnehme; so lasse ich meine drey nächsten Nachbarn, Herr Jeoffry, den Briten, Herrn Schuwalitz, den Russen, und Herrn Ohluf Jernstrup, zu mir bitten;

157 Schmidt: *Hypochondrist*, Titelseite.

drey Edelleute, die wenigstens eben so hypochondrisch sind, als ich, und sich durch nichts weiter von mir unterscheiden, als daß sie niemals geliebt haben. Wenn das Wetter sich wieder aufklärt; so gehen wir auseinander, und ich genieße die Gesellschaft des Hannibal, eines jungen Officers, und des Anakreon, eines jungen Poeten. Bey starkem Ungewitter, Donner und Blitz erfreut mich Herr Naumann, der Tragödienschreiber, mit seiner werthesten Gegenwart, und bey dem Aufschwellen der See Herr May, ein alter französischer Handelsmann und Politiker. (H6, S. 81–82)

Der Hypochondrist mit seinen pathologisch empfindlichen Nerven ist seiner Umwelt ausgeliefert. Gerade deswegen liegt aber in dem Manipulationspotenzial, das dem Resonanzmodell zu eigen ist, auch eine Heilungsmöglichkeit: man muss die betroffene Person ja nur stimmen. Im Bild bleibend »bestünde«, so Ernst Anton Nicolai, »des Medici Verrichtung bloß darinnen [...], daß er entweder die Fäserchen in der Harmonie erhielte, oder dieselben, wenn sie in eine Disharmonie gerathen wären, wieder so zu stimmen wüßte, daß ihre vorige Harmonie herauskäme«¹⁵⁸. Um ein solches Stimmen konkret umzusetzen, muss der Arzt zum Ästhetiker werden, denn um das Temperament¹⁵⁹ zu verbessern, so zitiert Jernstrup

158 Ernst Anton Nicolai: *Die Verbindung der Musik mit der der Artzneygelahrheit*, Halle im Magdeburgischen 1745, Vorrede, o.S., eigene Zählung S. 14–15. Man bemerke, dass die Entstehung dieser Schrift zeitlich vor der von Krügers *Naturlehre* liegt. In der Vorrede erklärt auch Nicolai die Metapher, gibt sie jedoch nicht als seine Idee aus: »Habe ich mich doch belehren lassen, daß alle Fäserchen des menschlichen Körpers ihre Töne hätten, die sich entweder wie die Consonantien oder Dissonantien in der Musik verhielten.« (Ebd. Vorrede, o.S., eigene Zählung S. 1–2) Musik ist übrigens auch vor Entstehen der Nerven- und Resonanzmodelle zur Heilung von Melancholie vorgesehen (vgl. Jean Clair: »Musik und Melancholie«, in: Jean Clair/Peter-Klaus Schuster/Moritz Wullen/Jörg Völlnagel (Hg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005, S. 242–245).

159 Die Temperamentenlehre ist als (abgeschwächte) Form der Humoralpathologie – zurückgehend auf Galen aus dem 2. Jh. n. Chr. – zu verstehen. Wo der Überschuss einer der vier Säfte nicht pathologisch ist und man deswegen zum: Choliker:in (gelbe Galle), Melancholiker:in (schwarze Galle), Sanguiniker:in (Blut) oder Phlegmatiker:in (Phlegma) wird, so werden kleinere Säfte-Ungleichgewichte als bestimmend für das Temperament begriffen: Der gelben Galle werden Scharfsinn, Klugheit einerseits, Jähzorn und Leichtsinne andererseits zugeschrieben, der schwarzen Galle neben Festigkeit und Beständigkeit auch Geiz, Hinterlist, Trauer und Neid, dem Blut Einfalt und Freundlichkeit, und das Phlegma wird als charakterzerstörend eingestuft oder mit Gleichmut und Wachsamkeit in Verbindung gebracht. Diese hier nur exemplarisch angerissene Charaktertypenlehre geht u. a. zurück auf Galen (2. Jh. n. Chr.) und Vindician (4. Jh.) (vgl. Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Christa Buschendorf/Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt am Main 1990, S. 39–54, 118–124). Auch nach Ablösen der Humoralpathologie durch energierte anthropologische Modelle ist das

Hume, sei nichts so sehr geeignet »als das Studium der Schönheit« (H1, S. 12). Kunst – nicht nur Musik – wird zur Medizin:

Eine Ode zum Frühstück aus dem erstern [Horaz, Anm. UK], und zwanzig Distiche beim Schlafengehen aus dem letztern [Ovid, Anm. UK], thaten vortreffliche Dienste: das Herz, das Herz – denn da saß die Krankheit – mußte gereinigt werden, und der Geschwulst am Auge legte sich mit einem heilsamen Thränen-gusse. (H4, S. 51)

Wo »die Krankheit [...] von den Aerzten für unheilbar ausgegeben« wird, schafft die richtige Literatur Abhilfe; verschiedene Textsorten bewirken dabei entsprechend verschiedene Nerven-Resonanz:

Hierauf nun ließ ich [...] ein Märchen aus dem Nimrod declamieren, welches [...] ein so erschreckliches Gelächter verursachte, daß mir angst und bange wurde und ich es nicht wagen mochte, [...] die Dosis mit einigen Alexandrinern aus der Schwarzias zu verstärken. Weil ich von der heftigen Erschütterung der Nerven u. der Alteration des Geblüts, so diese Operation mit sich brachte, üble Folgen befürchtete; so wechselte ich selbst mit einem von meinem Neujahrswünschen ab, worauf das Gelächter allmählig abnahm, und sich zu einer sanften und andächtigen Melancholie anzulassen schien, als ich geschwind inne hielt, um die Gemüther in Gleichgewicht zu setzen. (H4, S. 56)

Folgerichtig entwirft der hypochondrische Jernstrup – alias Gerstenberg – eine Krankenbibliothek mit Literaturempfehlungen, abgestimmt auf die jeweilige »Nervenkrankheit« bzw. schlichtweg für verschiedene Gemüter: »Für phlegmatische Personen, denen ein kleines Ärgerniß nöthig ist, und die zugleich einige Kenntniß der Alten besitzen« empfiehlt Jernstrup¹⁶⁰

Konzept der Temperamente und die vier Typen noch geläufig und v. a. in der Übergangszeit durchaus präsent. Ein Zusammenhang zwischen Temperament und Temperatur bzw. Temperiertheit kann sowohl mithilfe der Humoralpathologie als auch durch Nerven-(Resonanz-)Modelle hergestellt werden: Im Lauf der Jahrhunderte wurden verschiedene tetradische Systeme miteinander kombiniert. Dabei ist die Zuordnung der Säfte zu den vier Jahreszeiten (Blut – Frühling, gelbe Galle – Sommer, schwarze Galle – Herbst, Phlegma – Winter) seit ihrer Entstehung üblich, ein Überschuss bestimmter Säfte wird als jahreszeitenabhängig angenommen (vgl. ebd., S. 47–48). Die Zuordnung von Phlegma zu Winter und Melancholie zu Herbst wird auch anders vertauscht zugeordnet, der Humanist Konrad Celtis z. B. ordnet der Melancholie den Winter zu (vgl. ebd., S. 400 und Goebel: »Melancholie in der Frühen Neuzeit«, hier: S. 279). Verschiedene Temperaturen können auch die Melancholie auslösen, so wird angenommen, dass die »natürliche« Melancholie durch Abkühlung des Blutes entsteht, die »krankhafte« Melancholie durch Verbrennung der gelben Galle (ebd., S. 280). Im Resonanzmodell sind extreme Temperaturen die Ursache für Verstimmung bzw. Ungestimmtheit der Nerven und damit eine schlechte oder falsche Stimmung des betroffenen Menschen. Siehe hierzu auch S. 79.

160 Genau genommen zitiert Jernstrup hier den Brief seines Mitarbeiters.

»[d]ie Braunschweigische Uebersetzung der horazischen Oden./ Gottscheds kritische Dichtkunst« (H4, S. 57) und einige mehr. »Für unwitzige Köpfe, die viel essen, schlecht verdauen, und selten lachen« werden u. a. »Lessingsche unäsoipische Fabeln« und »Die Walpurgisnacht« (H4, S. 58) empfohlen; für diejenigen, die »Genie haben« u. a. »Elektra nach einem neuen Grundriß« (H4, S. 58). Heilende Literaturhinweise für Hypochondristen finden sich übrigens nicht in der Liste.¹⁶¹ Deutlich wird hingegen, dass hier nicht wirklich Krankheiten, an denen Menschen leiden, das Ziel der Heilung sind. Vielmehr ist diese scharfzüngige Betitelung der Personengruppen samt der zugehörigen Literaturempfehlungen die Beschreibung einer Symptomatik der Gesellschaft.

Die Hypochondrie als psychosomatisches Leiden steht im Zusammenhang mit der Anthropologie und Ästhetik: Sie steht am Endpunkt einer Entwicklung, in der sich der Mensch vom dualistischen Körper-Geist-Wesen zum leibseelischen Mischwesen entwickelt hat. Nur bei einem solchen Mischwesen ist es möglich, dass seelische Leiden aufgrund physiologischer Gegebenheiten erklärt werden können. Das außersprachliche, sinnliche Erkennen in Form des Empfindens ist qualitativ beim Hypochondristen besonders ausgeprägt. Hypochondrie ist mehr als eine Nervenkrankheit, kulturhistorisch steht ihr Auftreten sinnbildlich für die Betonung des empfindlichen bzw. empfindsamen Wesens des Menschen in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Das Resonanzmodell bzw. die Instrumentenmetapher schafft es dabei nicht nur, die Verbindungslücke zwischen Körper und Geist, zwischen Mensch und Welt zu schließen, sondern zeigt durch ihre Herkunft – Musiktheorie und Musikpraxis – auch, wie der (literatur-)ästhetische Diskurs des 18. Jahrhunderts sich für die Musik öffnet. Insofern stiften Instrumenten- und Stimmungsmetaphern nicht nur Verbindungen zwischen Anatomie und Anthropologie, sondern auch zwischen Literatur und Musik. Das literaturästhetische Interesse an der Musik erklärt sich dabei v. a. aus deren Vorzug der Unbestimmtheit: Auf unbestimmte Erkenntnisse bzw. deren Äußerungsformen legt die Ästhetik spätestens seit Baumgarten ihr Augenmerk. Im Zusammenhang mit dem sinnlichen Erkennen kommt auch dem Begriff des Empfindens neue Relevanz zu. Ehemals von Descartes als Denken eingestuft, wird Empfinden mehr und mehr von somatischen Bedingungen abhängig. ›Empfinden‹ avanciert zum programmatischen Terminus, nicht nur in der

161 Auch das vorangehende Krankheitspendant, die Melancholie, taucht in der Liste nicht auf.

Begriffsausprägung als ästhetisches Erkennen, sondern im 18. Jahrhundert zunehmend auch in der Variante ›Empfindung‹ als Emotionsvokabel.¹⁶² Das Interesse zeitgenössischer Philosophen und Schriftsteller richtet sich auf Empfinden und Empfindungen, auf das Erfassen, die Bestimmung und die Wiedergabemöglichkeiten derselben. Damit einhergehend gewinnen auch semantisch verwandte Termini an Popularität. Diese Begrifflichkeiten der Emotionen gilt es im Folgenden zu ordnen.

1.1.3 Begriffsgeschichte der Emotionen: Affekte, Leidenschaft – Gefühle, Empfindungen

»Je sens, ainsi je suis«
(Hemsterhuis)¹⁶³

Dieses »Existenzialkriterium«¹⁶⁴, das der holländische Philosoph Hemsterhuis gegen das cartesianische ›cogito ergo sum‹ setzt, ist bezeichnend für die Phase der Aufklärung, in der Epistemologie auch sensuell ausgerichtet wird bzw. für das emotionsfokussierte Zeitalter der Empfindsamkeit und der Genieepoche. Diese Wendung »vom Denken zum Fühlen«¹⁶⁵ schlägt sich begrifflich sowohl in England und Frankreich als auch in Deutschland nieder, die Vokabeln ›Empfindung‹ bzw. ›sensibilité‹ und ›sentiment‹ lösen sich zunehmend aus der kognitiven Sphäre und werden emotionalisiert.¹⁶⁶ Aber auch in emotionaler Bedeutungsausprägung festigt sich die Terminologie erst nach und nach, ist vor allem in der ersten Jahrhunderthälfte des 18. Jahrhunderts noch sehr schwammig.

In diesem Abschnitt sollen kurz begriffliche Grundlagen geklärt werden, um die Terminologie Gerstenbergs bzw. die des musikalischen Diskurses in Denkstrukturen und Vokabular der Empfindsamkeit einordnen

162 Das zeigt sich auch an den französischen und englischen Entsprechungen: Die Vokabel ›sensible‹, zurückgehend auf lat. *sensibilitas* (= Fähigkeit zu empfinden) entwickelt »seit dem 14./15. Jh. eine intellektuelle Denotation mit emotionalen Konnotationen« (Gerhard Sauder: *Empfindsamkeit*, Stuttgart 1974, S. 1). Das englische ›sentiment‹, das zunächst v. a. die Bedeutungsausprägung von ›opinion‹ und ›thought‹ trägt, erfährt v. a. mit den ›moral-sense‹-Theorien von Hume, Shaftesbury und Smith eine Emotionalisierung (vgl. ebd., S. 3).

163 Zitiert nach Ferdinand Josef Schneider: *Die deutsche Dichtung der Geniezeit*, Stuttgart 1952, S. 10.

164 Schneider: *Geniezeit*, S. 10.

165 Gerth: *Gerstenbergs Poetik*, S. 26.

166 Siehe auch Anm. 162.

zu können.¹⁶⁷ Mit Aufkommen und Etablierung der Idee der Ästhetik wird der Vernunft ein *analogon rationis* zur Seite gestellt und dem menschlichen Emotionshaushalt epistemologisches Gewicht eingeräumt. Damit zusammenhängend ändert sich Mitte des 18. Jahrhunderts das Emotionsvokabular bzw. die gesamte schriftstellerische Gefühlspoetik und löst die zuvor in Texten gängige Affektpolitik ab. Die Darstellung hier soll in aller Knappheit einen Überblick über die verschiedenen Emotions-Termini¹⁶⁸ und deren Kontext skizzieren, zu allen Begriffen wurde bereits eingehend geforscht.¹⁶⁹ Eindeutige Begriffszuordnungen sind indes oft

167 Die folgenden Teilabschnitte legen den Fokus v. a. auf Literatur und Poetik bzw. Ästhetik und bewegen sich dabei etwas vom musiko-literarischen Diskurs des 18. Jahrhunderts weg. Das Bedürfnis der Literatur nach Musik im 18. Jahrhundert begründet sich aber aus der zeitgenössischen Ästhetik. Insofern ist diese Perspektive eine Annäherung an den musiko-literarischen Diskurs von literarischer Seite aus.

168 Im Folgenden wird der Terminus »Emotion« als Allgemeinbegriff verwendet. Diese pragmatische Lösung übernehme ich von Catherine Newmark (Catherine Newmark: *Passion – Affekt – Gefühl. Philosophische Theorien der Emotionen zwischen Aristoteles und Kant*, Hamburg 2008, S. 10–11), um einen neutralen Begriff zu haben, hinter dem keine Konzeptualisierungen des 18. Jahrhunderts stehen. Zwar gibt es auch für diesen Begriff eine philosophische Theoriebildung, diese ist jedoch neueren Datums und kann für eine Begriffsgeschichte bis ins 18. Jahrhundert ausgeblendet werden (vgl. ebd.).

169 Diese Darstellung soll lediglich eine Einordnung von Gerstenbergs Vokabular im Zusammenhang mit dem hier untersuchten musikalisch-poetischen Diskurs ermöglichen und nicht eine Neuordnung oder -bewertung der Begriffe leisten. In der gebotenen Knappheit wäre das auch nicht in angemessener Qualität möglich, die in bereits erfolgter und hier verwendeter Forschung aber zu finden ist. Diese Darstellung ist orientiert an Gerstenbergs Schaffenszeit (mit der Hauptschaffenszeit in den 1760ern und 1770ern). Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790), die in den meisten Begriffsgeschichten als Höhepunkt dargestellt wird, beschreibt relativ späte Entwicklungen im deutschen Sprachraum. Seine Theorie der Emotionen ist als »Resultat eines beinahe zweihundertjährigen Prozesses der Ausprägung und Vernetzung von Begriffen« (Stefan Hübsch: »Vom Affekt zum Gefühl«, in: Stefan Hübsch (Hg.): *Affekte. Philosophische Beiträge zur Theorie der Emotionen*, Heidelberg 1999, S. 137–150, hier: S. 138) anzusehen. Da diese Arbeit sich mit den vorangehenden un abgeschlossenen Prozessen beschäftigt, wird Kant bestenfalls knapp berücksichtigt. Gerstenberg beschäftigt sich im Alter zwar ausführlich mit Kant; Auswirkungen dieser Beschäftigung schlagen sich in seinem spärlichen Spätwerk aber v. a. in philosophischen Aufsätzen nieder und berühren Gerstenbergs ästhetisches Vermächtnis kaum, v. a. verändern sie es nicht. Ausführliche und umfassende Forschung zu allen hier behandelten Begriffen finden sich in einigen Einträgen in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*: Martin Fontius: »Sensibilität/Empfindsamkeit/Sentimentalität«, in: Bd. 5. Postmoderne–Synästhesie, Stuttgart 2010, S. 487–508; Waltraud Naumann-Beyer: »Sinnlichkeit«, in: Bd. 5. Postmoderne–Synästhesie, Stuttgart 2010, S. 534–577; Dieter Kliche: »Passion/Leidenschaft«, in: Bd. 4. Medien–Populär, Stuttgart 2010, S. 684–724; Scheer: »Gefühl«; außerdem: Johannes Lehmann: »Geschichte der Gefühle. Wissensgeschichte, Begriffsgeschichte, Diskursgeschichte«, in: Martin von Koppenfels/Cornelia Zumbusch

nicht möglich, da Gerstenbergs Hauptschaffenszeit in eine Phase fällt, in der die Ästhetik und damit zusammenhängende Terminologien erst im Entstehen sind und bestehende Poetiken und deren Begriffsverständnis nach und nach ablösen. Dabei werden ›Empfindungen‹ und ›Gefühle‹ als Termini des jüngeren Verständnisses von Emotionen von älteren »Formen der Emotion«¹⁷⁰ abgegrenzt, denen die Begrifflichkeiten ›Affekt‹ und ›Leidenschaft‹ zuordenbar sind. Dieser Chronologie inhärent ist auch eine Verschiebung des emotionalen Tätigkeitsmodus': Das passive Emotionserleiden wird überführt in eine aktiv zu denkende Empathie.¹⁷¹ Synchron dazu verändert sich – einhergehend mit Vermutungen zur Ursächlichkeit von Emotionalität – auch die Lokalisation von Emotionalität: Die Verortung hängt davon ab, inwiefern Emotion einerseits als Seelentätigkeit begriffen wird, und ob diese Seelentätigkeit andererseits als mechanische Körperfunktion verstanden wird. Sie betrifft aber auch konkret den organischen Sitz der Seele im Körper; meist wird das Herz als Sitz der Seele ausgemacht.¹⁷² Den jüngeren Begriffen inhärent ist ein Natürlichkeitsnarrativ¹⁷³, das der Vorstellung starrer barocker Affektiertheit entgegengesetzt wird. Gefühle folgen einer anderen Semiotik als Affekte: Während Affekte sich an der Oberfläche maskenhaft äußern, sind Gefühle und Empfindungen als weniger künstlich reproduzierbare Emotionen der Innerlichkeit zu verstehen. Zudem sind Affekte durch ihre ›Oberflächenstruktur‹ bestimmter bzw. bestimmbarer, insofern sie auf spezifische Muster fixierbar und

(Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*, Berlin, Boston 2016, S. 140–157; Newmark: *Passion – Affekt – Gefühl*; das Kapitel zur »Transformation der Passionen« in Firges: *Gradation*, S. 37–62; und einige mehr.

170 Firges: *Gradation*, S. 38.

171 Hierbei sei auf den Unterschied zwischen Empathie und Sympathie aufmerksam gemacht. Sowohl ›Empathie‹ als auch ›Sympathie‹ beschreiben Formen des Mitleidens. ›Empathie‹ steht dabei als Begriff für das Hineinversetzen und Einfühlen in Rollen bzw. Personen. ›Sympathie‹ hingegen ist verwandt mit dem physiologischen Begriff ›Sympathikus‹, einem Teil des vegetativen Nervensystems, das für unwillkürliche Reaktionen zuständig ist. ›Sympathie‹ beschreibt dementsprechend eher das Moment des Mit- denn des Einfühlens in bestimmte Empfindungen bzw. Affekte, das z. T. gezielt angesteuert wird, um von außen das ›Mitschwingen‹ in bestimmte Emotionslagen zu erzwingen.

172 Im Zeitalter der Empfindsamkeit wird der Sitz der Emotionen meist im Herz lokalisiert, trotz der Nervenmodelle. Es gibt aber auch Modelle, in denen das Herz nicht der Sitz ist, z. B. bei Descartes: Die *spirituales animae*, die Descartes als verbindendes Glied zwischen Körper und Geist denkt, haben ihren Sitz in der Zirbeldrüse im Gehirn und fließen von dort aus durch Nervenröhren (siehe Descartes: *Passiones de l'âme*, S. 20–23). Vgl. hierzu auch Kap. 1.1.2, insbesondere S. 73 mit Anm. 109.

173 Vgl. Kap. 1.2.2.1.

damit auch katalogisierbar sind. Empfindungen dagegen entziehen sich in ihrer Kleinteiligkeit einer solchen Bestimmbarkeit und lösen sich in unzählige und ›unbestimmbare‹ Einheiten auf.¹⁷⁴ Darüber hinaus schwingt bei ›Empfinden‹ neben der Emotionsbedeutung auch eine epistemologische Dimension – das vernunftanaloge Erkennen – mit.

Die Chronologie der Termini zeigt deren konzeptionellen Zusammenhang: So sind die Begriffe ›Affekt‹ und ›Leidenschaft‹ eng miteinander verbunden. Der griechische Begriff ›πάθος‹ (Pathos) trägt beide Begriffsausprägungen in sich.¹⁷⁵ Ihnen gemeinsam ist die Idee des passiven (Er-)Leidens im Moment des Affiziertwerdens. Abgeleitet vom lateinischen Verb *afficere* (= jmd. etw. zufügen, in einen Zustand versetzen) steht der Begriff Affekt für all jene hervorgerufenen Gemütszustände, die dem Subjekt durch Einwirkung von außen zugefügt werden. Diese »affektive Zustandsänderung« lässt sich laut Juliane Vogel »mit einem Gewaltakt in Verbindung bringen«¹⁷⁶, das emotionale Ergriffenwerden gleicht wegen seines übergriffigen Charakters einer körperlichen Überwältigung, der die betroffene Zielperson wehrlos ausgesetzt ist. In Aristoteles' Dramentheorie werden Affekte zum Läuterungszweck eingesetzt, um die angestrebte kathartische Wirkung der Tragödie zu erreichen. Die Übersetzung des griechischsprachigen Originals Aristoteles' *Poetik* lässt indes offen, ob die reinigende Wirkung *der* Erregungszustände¹⁷⁷ ελεου und φοβου erzielt werden soll oder eine Reinigung *durch* oder *von* den Erregungszuständen angestrebt ist.¹⁷⁸ Das Anvisieren dieses pädagogischen Wirkungszweckes –

174 Vgl. Firges: *Gradation*, S. 37–50.

175 Vgl. Hartmut Grimm: »Affekt«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 1. Absenz-Darstellung, Stuttgart 2010, S. 16–49, hier: S. 16: παθος wird hier als das griechische Wort für Affekt angegeben; ebenso wird es für Leidenschaft bzw. Passio angegeben, vgl. Kliche: »Passion/Leidenschaft«, hier: S. 684.

176 Juliane Vogel: »Ergreifung und Ergriffenheit. Der Raub der Sabinerinnen«, in: Cornelia Zumbusch (Hg.): *Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie*, Berlin 2010, S. 45–56, hier: S. 45.

177 Der Wortlaut »Erregungszustände« wurde aus der Übersetzung von Manfred Fuhrmann übernommen (siehe Aristoteles: *Poetik*, Griechisch/Deutsch. Hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 19). Im griechischen Original steht hierfür »παθημάτων« (ebd., S. 18), das in die Wortfamilie des παθος (Pathos) einzuordnen ist, also in direktem Zusammenhang mit den Begrifflichkeiten Affekt und Leidenschaft steht.

178 Aristoteles: *Poetik*, S. 18–19 (Kap. 6). Corneille übersetzt »Reinigung von Affekten« (»purgation des passions«; Pierre Corneille: *Trois discours sur le poème dramatique. Texte de 1660* [1660]. Hg. von Louis Forestier, Paris 1982), Lessing »Reinigung der Affekte« (»die Tragödie soll durch Erregung des Mitleids die Reinigung unserer Leidenschaft bewirken«; Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie* [1767/69], Hildes-

nach Horaz des *prodesse* – setzt genau diesen übergreifigen Charakter von Affekten voraus, die durch Außeneinwirkung künstlich beim Rezipienten hervorgerufen werden können, von ihm Besitz ergreifen und eine Reinigung bewirken. Dabei besitzen »[h]erkömmliche« Affekte«, so Firges, »(im Unterschied zu den später in Konkurrenz tretenden Empfindungen) ›einfache Qualitäten« und lassen sich damit lokalisieren und kategorisieren«¹⁷⁹. Diese einfache Schematisier- und Aufzählbarkeit macht die traditionellen Affekte – samt der gewünschten hervorzurufenden Reaktion – katalogisierbar. Dieses Aufzählen und Katalogisieren – die *enumeratio* – ist lange die »Methode der Affektanalyse«¹⁸⁰. Entsprechende Affektkataloge finden sich auch noch im 18. Jahrhundert,¹⁸¹ in der Literaturtheorie ebenso wie in der Musiktheorie. V. a. unter dem Einfluss der humanistischen Philologie, die »das Verhältnis von Musik und Text in den Vordergrund der Theoriebildung rückte«, kommt es zu einer »Intensivierung des musikalischen Affektbewußtseins«¹⁸². Gleichzeitig rücken die Affekte immer mehr in den Fokus von Dichtung, sodass die starke Akzentuierung des Affektprinzips schließlich das *movere* als Dichtungsprinzip dem Horaz'schen *prodesse et delectare*¹⁸³ gegenüberstellt.¹⁸⁴ Auch in der Musik, v. a. in der

heim 1979, S. 433 (77. Stück)), und Bernay ›Reinigung durch Affekte« (»durch Mitleid und Furcht Katharsis bewirkend«; Jacob Bernay: *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* [1857], Breslau 1857, S. 137, Herv. i. O.). Über die Offenheit von Aristoteles' Formulierung siehe auch Grimm: »Affekt«, hier: S. 19.

179 Firges: *Gradation*, S. 39. Die Begrifflichkeit »einfache Qualitäten« wurde übernommen aus Koschorke: »Selbststeuerung«, hier: S. 180.

180 Firges: *Gradation*, S. 39.

181 Vgl. hierzu Kap. 1.5.1.

182 Grimm: »Affekt«, hier: S. 26. Dabei ist Grimms Bemerkung zu beachten, dass die »auffällige Häufung von Affekttheorien in musikalischen Traktaten des 17. und 18. Jhs. zunächst kaum eine Nobilitierung der Musik als besonders intensive Affekt-Kunst [signalisiert], sondern nach wie vor das Bestreben, Musik nach dem Vorbild der Literaturpoetik als Affekte darstellende und erregende Kunst zu entwickeln.« (Ebd., S. 37) Diese Bemerkung kann durchaus auf mindestens noch ein vorangehendes Jahrhundert ausgedehnt werden. Siehe dazu auch Kap. 1.4.

183 Das Dichtungsprinzip geht auf Horaz' *Ars Poetica* zurück: »aut prodesse volunt aut delectare poetae« (Quintus Horatius Flaccus: *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, Lateinisch/Deutsch. Hg. von Eckart Schäfer, Stuttgart 2017, S. 28 (V 333)).

184 Das führt dazu, dass die Figuren der barocken Bühne »versinnbildlichte Affekt-Typen, nicht individuelle Personen« (Grimm: »Affekt«, hier: S. 32) sind. Diese Affekt-Typen finden sich aber auch außerhalb des Theaters: Verhalten nach Affekt-Katalog dehnt sich auch auf das Gesellschaftsleben aus und gehört – als nahezu theatrales Gebaren – zum höfischen Umgangston des 16. und 17. Jhs. Durch dieses »Affektwissen« gebärdet und »unterscheidet sich der weltweite Höfling und Bürger vom gemeinen Menschen.« (Ebd., S. 31–32)

barocken Oper, wird das *movere* – das Affekteerregen – zum zentralen Prinzip erhoben, die Zuschauerschaft mittels Affekten zu erfassen und zu überwältigen wird zum Hauptanliegen der Opernaufführungen.¹⁸⁵ Im Hochbarock wird dies mit dem Prinzip der »Einheit des Affekts«¹⁸⁶ auf die Spitze getrieben: Die musikalische Ausgestaltung bemüht sich dieses Prinzips gemäß darum, den Zustand eines einzigen Affekts, der das gesamte Seelenleben einnimmt, auszubreiten.

Der Begriff ›Affekt‹ hängt dabei zusammen mit dem Begriff der ›Leidenschaft‹. Beide gehen auf das griechische Wort *παθος* zurück und teilen sich »bis ins 18. Jahrhundert [das] semantisch[e] Feld von *passio* (Leidenschaft), ohne deshalb völlig identisch [...] zu sein.«¹⁸⁷ Bis dahin werden die Begriffe synonym verwendet, wie z. B. in Descartes' *Passiones de l'âme* (1649). Erst Kant führt eine Bedeutungs differenzierung zwischen ›Affekt‹ und ›Leidenschaft‹ ein, die jedoch seit Mitte des 18. Jahrhunderts vorbereitet wird.¹⁸⁸ Im Lateinischen wird zwar der Begriff aufgetrennt in *affectus* und *passio*, dennoch teilen sich die Begriffe die Bedeutungsdimension des passiven Erleidens. Diese Dimension wird in der christlichen Tradition des Mittelalters noch überhöht, indem sich »*passio Christi*« als fester Terminus »für die Leidensgeschichte des Messias aus[bildet]«¹⁸⁹. Diese Komponente verleiht dem Begriff eine mystische Bedeutungsebene. Die entstehende Bedeutungs differenzierung zwischen *affectus* und *passio* im 18. Jahrhundert lagert der Leidenschaft zunehmend aktivische Kom-

185 Das »Ergreifen und Ergriffenwerden« der Sabinerinnen führt diesen Affekt-Überfall dramatisch vor (vgl. Vogel: »Ergreifung und Ergriffenheit«). Das im Raub der Sabinerinnen performativ durchgeführte Ergreifen der Frauen führt eine überholte, patriarchalisch gedachte Lesart vor Augen: In diesem Bild wird v. a. die Anfälligkeit von Frauen für das Überwältigtwerden, für das Befallenwerden von Affekten gezeigt. Die Passivität, die dem Begriff des Affekts inhärent ist, wird denn auch in patriarchalischen Denkstrukturen – seit Aristoteles – mit Weiblichkeit konnotiert (vgl. Newmark: *Passion – Affekt – Gefühl*, S. 20). Zwar kann Newmark diese Zuschreibung explizit erst ab dem 19. Jh. verifizieren, Häufungen in diese Richtung finden sich indes auch zuvor. So fällt z. B. auch bei Gerstenberg auf, dass die Hauptfiguren seiner dramatischen Texte stets weiblich sind (vgl. Kap. 4).

186 Hübsch: »Vom Affekt zum Gefühl«, hier: S. 146.

187 Grimm: »Affekt«, hier: S. 19. Dabei ist ›Leidenschaft‹ als Übersetzung von *passio* seit Ende des 17. Jhs. als deutscher Terminus üblich (vgl. Newmark: *Passion – Affekt – Gefühl*, S. 9).

188 Vgl. Grimm: »Affekt«, hier: S. 29.

189 Kliche: »Passion/Leidenschaft«, hier: S. 686.

ponenten an. Adellung leitet aus dem Suffix ›-schaft‹ mehr als nur eine Zustandsbeschreibung ab, nämlich auch einen Tätigkeitsmodus¹⁹⁰:

Leidenschaft und Affect werden oft für gleich bedeutend gehalten, sind es aber nicht. Affect bezeichnet eine jede starke Gemüthsbewegung; aber Leidenschaft setzt vermöge der Ableitungssylbe -schaft eine Thätigkeit voraus, und bezeichnet eine zur Fertigkeit gewordene Gemüthsbewegung.¹⁹¹

Leidenschaft ist nicht eine passiv erlittene Gemüthsbewegung, sondern eine befähigende. Leidenschaft ist kein Leidenszustand, dem man wehrlos ausgeliefert und preisgegeben ist, sondern begreift in sich das Re-Aktionspotenzial auf dieses zugefügte Emotionsleiden:

In engerer und gewöhnlicherer Bedeutung, eine jede Begierde, und in noch weiterm Verstande, eine jede Gemüthsbewegung, wenn sie zu einer Fertigkeit geworden ist, weil sich die Seele dabey leidendlicher verhält, als sie sollte. In diesem Verstande sind Liebe, Haß, Verlangen, Abscheu, Traurigkeit, Furcht, Verzweifelung u.s.f. so bald sie zur Fertigkeit werden, Leidenschaften. In solcher [sic] Übermaß wird die Liebe zum Leben Leidenschaft, Gell.¹⁹²

Für diesen »Zustand potentieller Wirksamkeit«¹⁹³ steht der lateinische Begriff *motus animi*.¹⁹⁴ Dieses aktivische Moment ist durchaus seit der Antike im *πάθος*-Begriff angelegt: »Grundlegend für das Verständnis von Emotionen von Aristoteles bis ins 18. Jahrhundert«, so Newmark, »ist ihre Auffassung als *passio animae*, als Bewegung des *appetitus sensitivus*, das heißt des sinnlichen Strebevermögens der Seele.«¹⁹⁵ Dieses Streben, der

190 Wörterbücher neueren Datums fassen das so, so schreibt Kliche mit Bezug auf Hermann Hirts *Etymologie der neuhochdeutschen Sprache* (München 1921): »Das Suffix -schaft bedeutet den Zustand, Leidenschaft bedeute [sic] demnach: leidender Zustand.« (Kliche: »Passion/Leidenschaft«, hier: S. 687.)

191 Johann Christoph Adellung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Leipzig 1793, S. 173, Eintrag »Affect«. Kliche gibt als Quelle irreführenderweise an, dass die Passage im Eintrag »Leidenschaft« zu finden ist (siehe Kliche: »Passion/Leidenschaft«, hier: S. 687). In diesem Eintrag, der im später publizierten zweiten Band steht, findet sich jedoch das Zitat nicht; hier differenziert Adellung – überraschenderweise – die Begriffe eben gerade nicht, sondern schreibt: »Häufig werden auch die einzelnen Ausbrüche heftiger Begierden, die Gemüthsbewegungen und Affecten, Leidenschaften genannt. Es ist nach dem Lat. *Passio* gebildet.« (Johann Christoph Adellung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Leipzig 1796, S. 2010.)

192 Adellung: *Wörterbuch F–L*, S. 2010.

193 Kliche: »Passion/Leidenschaft«, hier: S. 687.

194 Vgl. Erich Auerbach: »Passio als Leidenschaft«, in: Gustav Konrad (Hg.): *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern, München 1967, S. 161–175, hier: S. 163.

195 Newmark: *Passion – Affekt – Gefühl*, S. 19.

appetitus, ist dabei stets als aktives *und* passives Moment der Gemütsbewegung zu denken.

Passio trägt so nicht nur das Leiden in sich, sondern auch das Potenzial zur Überwindung dieses Leidens:¹⁹⁶ Antik-stoisch interpretiert wird der *passio* – hier verstanden als seelische Unruhe – als *perturbatio*¹⁹⁷, die *ratio* als ausgleichende Ruhe entgegengesetzt; in der christlichen Passionsmystik wird schließlich das Leiden positiv umgewertet, »als gloriosa *passio* aus glühender Gottesliebe«¹⁹⁸. Von hier aus rücken »die Inhalte ›Leiden‹ und ›schöpferische, ekstatische Liebesleidenschaft‹ [eng] aneinander«¹⁹⁹. Aus dieser Dimension heraus erwächst die Bedeutungsebene von ›Leidenschaft‹ im Sinne von Brennen für etwas, und von hier aus ist es auch nicht mehr weit zu den »großen menschlichen Begierden, und [...] [der] deutliche[n] Neigung, sie als tragisch, heroisch, erhaben und bewunderungswürdig anzusehen.«²⁰⁰ Die bewunderungswürdige Leidenschaft entfaltet in der Ästhetik des Erhabenen ihre Wirkung, in der sich Schreckliches und Herrliches vereinen.²⁰¹

Gegen Mitte des 18. Jahrhunderts wird der Begriff ›Leidenschaft‹ in Deutschland zunehmend abgelöst von den Begriffen ›Gefühl‹ und ›Empfindung‹.²⁰² Zu diesem Zeitpunkt gelten die Leidenschaften bereits als die

196 Diese Unterscheidung in einem Moment der *actio* innerhalb der *passio* schwingt denn auch in Kants Begriffsdifferenzierung noch mit, die er in der *Kritik der Urteilskraft* liefert: »*Affekte* sind von *Leidenschaften* spezifisch unterschieden. Jene beziehen sich bloß auf das Gefühl; diese gehören dem Begehungsvermögen an, und sind Neigungen, welche alle Bestimmbarkeit der Willkür durch Grundsätze erschweren oder unmöglich machen. Jene sind stürmisch und unvorsätzlich, diese anhaltend und überlegt: so ist der Unwille als Zorn ein Affekt; aber als Haß (Rachgier) eine Leidenschaft. Die letztere kann niemals und in keinem Verhältnis erhaben genannt werden; weil im Affekt die Freiheit des Gemüts zwar *gehemmt*, in der Leidenschaft aber aufgehoben wird.« (KU, B121; Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Hg. von Heiner F. Klemme, Piero Giordanetti, Hamburg 2009, S. 144, Herv. i. O.)

197 Vgl. Auerbach: »*Passio* als Leidenschaft«, hier: S. 163–164.

198 Kliche: »*Passion/Leidenschaft*«, hier: S. 688. Siehe hierzu ausführlich auch Auerbach: »*Passio* als Leidenschaft«, v. a. S. 164–167.

199 Auerbach: »*Passio* als Leidenschaft«, hier: S. 167.

200 Ebd., S. 173.

201 Vgl. Kliche: »*Passion/Leidenschaft*«, hier: S. 699–700; und Auerbach: »*Passio* als Leidenschaft«, hier: S. 173. So wird es schließlich bei Racine zum Ziel der Tragödie, Leidenschaften zu erregen und zu verherrlichen (vgl. ebd.).

202 Vgl. Kliche: »*Passion/Leidenschaft*«, hier: S. 708–712. Kant verwendet 1790 in seiner *Kritik der Urteilskraft* den Begriff ›Gefühl‹ für das, was »traditionellerweise mit den Begriffen des Affekts oder der Leidenschaft bezeichnet wird.« (Ebd., S. 711) Vgl. außerdem Newmark: *Passion – Affekt – Gefühl*, S. 9.

»eigentlichen Antriebskräfte der Menschen, als Grundlage von Individualität«²⁰³. Diesen Status beibehaltend verschiebt sich gleichzeitig das Verständnis von Emotionen und Emotionalität. Die »Lessingsch[e] Katharsis«²⁰⁴ befördert Empathiefähigkeit und erregt nicht mehr nur Affekte. So wird bei Lessing die Begriffsverschiebung von Leidenschaft zu Gefühl bzw. Empfindung sichtbar: Lessing ordnet »die Darstellung der Leidenschaften als *Mittel* und nicht als *Zweck* der dramatischen Veranstaltung«²⁰⁵ ein und reduziert darüber hinaus die Pluralität ganzer Affektkataloge auf eine einzige Leidenschaft bzw. einen Hauptaffekt: das Mitleiden.²⁰⁶ Durch die Fokussierung auf diesen zentralen Affekt nimmt Lessing das Empfindungsvermögen des Menschen in den Blick, das »Empfinden« drängt Terminus und Konzept der »Affekte« und »Leidenschaften« zurück. Lessing ist es auch, der im Deutschen den Begriff »empfindsam« prägt, als Übersetzung von dem englischen Terminus »sentimental«.²⁰⁷ Von Großbritannien aus kamen auch die entscheidenden Impulse zur Sensibilisierung Europas, die über Frankreich auch nach Deutschland fand: moralische Wochenzeitschriften, die »moral-sense«-Philosophie, und die Literatur von Milton, Richardson und Shakespeare, um nur einige zu nennen.²⁰⁸ Auf deutscher Seite gab es Bemühungen, die französische Begriffsdifferenzierung zwischen *sensations* (durch äußere Gegenstände hervorgerufene Empfindungen) und *sentiments* (auf bloße Vorstellungen bezogene Empfindungen) auch in die deutsche Sprache zu übertragen; diese mündeten jedoch in Begriffsneuschöpfungen (von Empfindnis über Empfund bis hin

203 Hübsch: »Vom Affekt zum Gefühl«, hier: S. 139.

204 Kliche: »Passion/Leidenschaft«, hier: S. 709.

205 Ebd., Herv. i. O.

206 »[D]ie Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll *unsere Fähigkeit, Mitleid zu fühlen*, erweitern.« (Gotthold Ephraim Lessing/Moses Mendelssohn/Friedrich Nicolai: *Briefwechsel über das Trauerspiel*. Hg. von Jochen Schulte-Sasse, München 1972, S. 55, Herv. i. O.) Bekannt geworden in diesem Zusammenhang ist auch Lessings Credo »Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch.« (Ebd., im Original hervorgehoben) Auch Rousseau macht das Mitleid zum tragischen Hauptaffekt (vgl. Grimm: »Affekt«, hier: S. 34).

207 Vgl. Scheer: »Gefühl«, hier: S. 649.

208 Fontius: »Sensibilität/Empfindsamkeit/Sentimentalität«, hier: S. 494–495. Auf genau diese Autoren bzw. deren Werke nimmt übrigens auch Gerstenberg in seinen ästhetischen und literarischen Schriften explizit Bezug: Den Stoff von Richardsons *Clarissa* verleiht er sich selbst ein und verwendet ihn für seine Kantate *Clarissa Harlowe* (ausführlicher zu *Clarissa* in Kap. 3.2.2). Die Dramen Shakespeares bilden den Ausgangspunkt für Gerstenbergs Ausführungen über das Genie (siehe M20), werden aber auch vorab in einigen Briefen besprochen (siehe M14–18).

zu Fühlung) und -verwirrungen, da sie von mehreren gleichzeitig ange- stellt wurden. Die eindeutige Zuordnung der Begriffe ›Empfindung‹ zu *sensation* und ›Gefühl‹ zu *sentiment* – wie sie oft gemacht wird – stiftet kei- nerlei Ordnung, da nur allzu oft von ihr abgewichen wird; sie ist vor die- sem Hintergrund nie vorbehaltlos zu übernehmen.²⁰⁹ Auch Gerstenbergs Terminologie entspricht nicht dieser Zuordnung, er übersetzt (wie Les- sing) das englische *sentimental* mit *empfindsam* (vgl. R, S. 138). *Empfindsam* setzt sich als führender Emotionsterminus durch, der schließlich auch na- mensgebend für Literatur und Epoche wird.²¹⁰

Auch wenn beide Begriffe – Gefühl wie Empfindung – konzeptuell miteinander im Zusammenhang stehen und oft synonym verwendet werden²¹¹, so gibt es auch Unterschiede: ›Empfinden‹ ist ein Terminus, der eine epistemologische Historie hat. Als vernunftanaloge, auf Wahr- nehmung basierende Tätigkeit ergänzt das Empfinden das Erkennen.²¹² Wie apriorische Erkenntnisse sind Empfindungen eben auch Produkte geistiger Tätigkeit: »Empfindungen entstehen aus den Vorstellungen der Seele«²¹³. ›Gefühl‹ hingegen steht in diesem Zusammenhang für die Wahrnehmung selbst, hat »viel mehr Aehnlichkeit mit dem eigentlich

209 Von solchen Zuordnungen kann man aber durchaus auch pauschalisierend lesen, z. B. bei Kliche: »Passion/Leidenschaft«, hier: S. 705. Mendelssohn z. B. verwendet diese Zu- ordnung aber genau umgekehrt, er übersetzt für *sentiment* ›Empfindung‹ und für *sensa- tion* ›Fühlung‹ (vgl. Fontius: »Sensibilität/Empfindsamkeit/Sentimentalität«, hier: S. 502).

210 Vgl. Fontius: »Sensibilität/Empfindsamkeit/Sentimentalität«, hier: S. 502–503. Klop- stocks Lyrik – von der später zu reden sein wird (siehe Kap. 2.3.3) – wird zum Inbegriff dieser empfindsamen Literatur werden. In Goethes »Kulturb der empfindsamen Literatur« (Scheer: »Gefühl«, hier: S. 649) *Die Leiden des jungen Werthers* wird Lottes Aussprache des Namens ›Klopstock‹ reichen, um den Protagonisten sich selbst in einem »Strome von Empfindungen, den sie mit dieser Lösung über [ihn] ausgoß« (Jo- hann Wolfgang von Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers* [1774]. Hg. von Joseph Kiermeier-Debre, München 1997, S. 34 (am 16. Juni)) vergessen zu lassen.

211 »Man braucht das Wort: *Gefühl*, in so weit sich solches auf die Seele bezieht, beynahe durchgehends in dem Sinne, als, *Empfindung*.« (Johann Joachim Spalding: *Gedanken über den Werth der Gefühle in dem Christenthum*, Leipzig 1773, S. 9, Herv. i. O.)

212 Auf dieses stark geistige Verständnis von ›Empfindung‹ verweist auch nochmal Gott- scheds Auffassung des Begriffs. Die Unterscheidung, die er für den Begriff vornimmt, ist analog zu Leibniz' Unterscheidungen bzgl. Begriffen bzw. Erkenntnissen (siehe hierzu Kap. 1.1.1): Gottsched differenziert »in ›klare und dunkle E[mpfindung]«, wo- bei er »die klaren in ›deutliche und verwirrt«« (O. Neumann: »Empfindung«, in: Joa- chim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2: D–F 1972, S. 456–474, hier: S. 459) unterscheidet.

213 Spalding: *Gedanken über den Werth der Gefühle*, S. 9.

körperlichen Eindrücke«²¹⁴: Der Terminus wird zunächst – z. B. bei Herder²¹⁵ – überwiegend für den Tastsinn verwendet²¹⁶ und erfährt erst allmählich die Erweiterung des Bedeutungsspektrums, das sich nicht mehr nur auf ein Sinnesorgan bezieht. Die Abgrenzung zwischen Gefühl und Empfindung auf Körperlichkeit oder A-Körperlichkeit festzulegen, wäre jedoch zu kurz gegriffen. Denn auch der Begriff der Empfindung ist über die Zeit aus der cartesianisch vorgedachten Körperferne in Körpernähe gerückt: Der Mediziner und Dichter Albrecht von Haller unterscheidet zwischen reizbaren und empfindlichen Körperteilen, wobei die empfindlichen auf Vorstellungen der Seele reagieren, die reizbaren auf physische Stimuli. Gereizt-Werden oder Empfindlich-Reagieren werden dabei beide als Körperfunktionen eingestuft. Im Terminus ›empfindlich‹ fallen diese körperliche Dimension und epistemologisch-geistige Empfindungen lange zusammen.²¹⁷

Mitte des 18. Jahrhunderts hat sich die Bedeutung ›innere Empfindung‹ für ›Gefühl‹ etabliert.²¹⁸ Das, was mittels des Gefühls wahrgenommen wird, verschiebt sich von der Außenwelt ins Innere des Menschen. Die oberflächlich-sinnliche Dimension, die noch in der Bedeutung ›Gefühl‹ im Sinne von ›Tastsinn‹ dominant war, erfährt eine Umorientierung ins Innere, das ›Gefühl‹ wird zu einem Instrument der Selbstwahrnehmung. Zeitgleich mit dieser Umorientierung verschiebt sich auch die Modalität des Begriffs ›Gefühl‹: Die bloße körperliche Empfindungsfähigkeit, vom

214 Ebd., S. 10.

215 Vgl. Scheer: »Gefühl«, hier: S. 649.

216 ›Gefühl‹ und ›Geschmack‹ werden bei Shaftesbury im Übrigen synonym verwendet. Beide Sinne werden gebraucht, um zu ästhetischen – und damit einhergehend zu ethischen – Urteilen zu kommen und können darin auch durchaus geschult werden (vgl. Scheer: »Gefühl«, hier: S. 635).

217 Fontius: »Sensibilität/Empfindsamkeit/Sentimentalität«, hier: S. 500–501. Auch in der Tradition außerhalb Deutschlands ist das Changieren des Begriffs zwischen Körperlichkeit und A-Körperlichkeit zu beobachten (vgl. im Eintrag »Empfindung« in Neumann: »Empfindung«, hier: S. 456–458).

218 Scheer: »Gefühl«, hier: S. 630. Das ist bemerkenswert schnell, in Wörterbüchern Anfang des 17. Jahrhunderts taucht der Begriff noch überhaupt nicht auf, Anfang des 18. Jahrhunderts lediglich im Sinne von Tastsinn und noch 1735 hatte das Gefühl »keine seelische oder psychische Dimension bezeichnet.« (Jutta Stalfort: *Die Erfindung der Gefühle. Eine Studie über den historischen Wandel menschlicher Emotionalität (1750–1850)*, Bielefeld 2013, S. 265.) Die diskursive Produktion des Begriffs ›Gefühl‹ datiert Lehmann erst »an der Schwelle zur Moderne um 1800« (Lehmann: »Geschichte der Gefühle«, hier: S. 140).

französischen *sensibilité* abgeleitet²¹⁹, ist abhängig von der körperlichen Befähigung zu fühlen durch den Tastsinn. Sie markiert noch stark die Passivität des Subjekts. Das ›Gefühl‹ ist abhängig von dem, was von außen auf das jeweilige Sinnesorgan einwirkt. Mit der Umlenkung der Wahrnehmungs-Ausrichtung des Gefühls ins Subjektinnere wird dem Subjekt eine aktivere Rolle zuteil: Fühlen bzw. Empfinden wird zur Tätigkeit des Subjekts. Sinnliche Einwirkungen, die diese Tätigkeit beeinflussen, können zwar weiterhin von außen an das Subjekt herangetragen werden, nun aber auch – vermittelt der Einbildungskraft²²⁰ – dem Subjekt selbst entspringen. Eine terminologische Trennung zwischen Gefühl und Empfindung wird 1777 von Tetens fixiert:

Gefühle, den Empfindungen entgegen gesetzt, sind solche, wo bloß eine Veränderung oder ein Eindruck in uns und auf uns geföhlet wird, ohne daß wir das Objekt durch diesen Eindruck erkennen, welches solche bewirket hat. Empfinden zeigt auf einen Gegenstand hin, den wir mittelst des sinnlichen Eindrucks in uns fühlen, und gleichsam vorfinden. Dazu kommt noch ein anderer Nebenzug, der die Bedeutungen dieser Wörter unterscheidet. In dem Empfinden einer Sache begreifen wir zugleich mit, daß wir sie wahrnehmen, appercipiren, erkennen oder von andern unterscheiden: Das Wort Gefühl scheint von einem allgemeineren Umfange zu seyn, und auch das dunkelste Gefühl einzuschließen, wo derselbige Aktus des Fühlens vorhanden ist, ohne daß wir das Geföhlete unterscheiden.²²¹

Empfindungen werden – im Gegensatz zu Gefühlen – begleitet von der Erkenntnis über den auslösenden Gegenstand, es kann ein objektiver Bezug zur Emotion ausgemacht werden, Empfindungen haben insofern eine reflektierende Dimension. Diese terminologische Fixierung und Trennung von Gefühlen und Empfindungen – die nebenbei bemerkt zu einer wichtigen Voraussetzung für Kants Ausführungen werden sollte²²² – findet erst 1777 statt. Vorher verschwimmen die Begriffe z. T. miteinander, verändern sich noch stark, werden verschieden eingesetzt. Für Gerstenberg gilt, was für die gesamte Übergangsphase gilt: »Während alte Vokabeln und Termini erhalten bleiben, ändern sich ihre Inhalte grund-

219 Fontius: »Sensibilität/Empfindsamkeit/Sentimentalität«, hier: S. 487.

220 Zur Einbildungskraft siehe Kap. 1.2.2.3.

221 Johann Nicolaus Tetens: *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung*, Leipzig 1777, S. 167–168.

222 »Gefühl bedeutet für ihn [Kant, Anm. UK] einen Zustand innerer Affizierung, ohne daß ein Erkenntnisbezug zum Affizierenden besteht. Empfindung dagegen verweist auf den Auslöser (Gegenstand) der Affektion.« (Scheer: »Gefühl«, hier: S. 649)

legend und weisen auf wesentliche Umschichtungen in der Poetik überhaupt.«²²³ Dessen sollte man sich bewusst sein, wenn man versucht, Gerstenbergs Begriffsgebrauch der verschiedenen Emotions-Termini einzuordnen, denn genau das wird auch bei Gerstenberg sichtbar: Hauptsächlich verwendet er den Begriff ›Empfindungen‹ und macht ihn zum Ausgangspunkt seiner Ästhetik. Emotionen und Emotionalität – egal, mit welchem Terminus beschrieben – »machen den Bereich der Innerlichkeit aus, aus dem die Dichtung ›strömen‹ soll.«²²⁴ Zu diesen Termini zählt auch das ›Herz‹ als der Sitz für die Emotionen. Gerth beobachtet: »Kaum ein Wort kommt so häufig bei Gerstenberg vor wie ›Empfindung‹.«²²⁵ Alle übrige Begriffsverwendung ist unsystematischer, als Gerths Darstellung vermuten lässt, sie ist v. a. weder stringent gleichbleibend, noch folgt sie einer bestimmten Logik. Für die A-Systematik von Gerstenbergs Ästhetik ist das wenig überraschend, für die akribische Sprachpräzision, die man an anderer Stelle von ihm kennt, allerdings schon. In dieser vermeintlichen Unordnung wird sichtbar, dass Gerstenbergs Schaffenszeit zusammenfällt mit der Begriffsbildung der Termini ›Empfindung‹ und ›Gefühl‹ – in die Übergangsphase, in der diese Termini die älteren *Passio*-Begriffe erst abzulösen beginnen. Um Gerstenbergs Terminologie trotzdem greifbar zu machen, sei seine Begriffsverwendung hier trotzdem kurz dargestellt.²²⁶

Empfindungen

Gerstenberg verwendet ›Empfindung‹ vorwiegend als Terminus der Innerlichkeit und reduziert dabei das epistemologische Gewicht, das noch der Baumgarten'sche Empfindungs-Begriff hatte. Er zögert, die Empfindung wie Rousseau oder Baumgarten als grundlegend für Erkenntnisse auszugeben:

223 Gerth: *Gerstenbergs Poetik*, S. 12.

224 Ebd., S. 103.

225 Ebd., S. 104.

226 Um wenigstens dieser Darstellung eine Struktur zu geben, die dem Dargestellten nicht von sich aus gegeben ist, werden im Folgenden die entsprechenden Termini gegenübergestellt und ihre Verwendung verglichen. Der ›Empfindung‹ als zentraler Terminus Gerstenbergs sei ein alleiniger Absatz vorangestellt. Es erfolgt kein akribischer Nachweis entlang Gerstenbergs gesamten Œuvres – das wäre zu umfangreich –, sondern es werden exemplarisch einige Stellen herausgegriffen.

Und durch die Empfindung sollen alle unsere Kännnisse, und unsre ersten Erkenntnißgründe auch bestätigt werden? Wehe der Philosophie, wenn jeder Phantast sich in Absicht ihrer Erkenntnißgründe auf seine Empfindung berufen darf. Der Philosoph muß aus der Beobachtung über die Empfindungen und über die über die Seele allgemeine Erfahrungssätze ziehen, und dadurch, nicht durch die Empfindung selbst, seine Aussagen bestätigen wollen. (R, S. 178)

Die mit der Ästhetisierung zusammenhängende, zwangsläufige Subjektivierung von Erkenntnissen reduziere den Anspruch derselben auf Allgemeingültigkeit:

die Empfindung ist also das Kennzeichen der Wahrheit von der Empfindung, denn anschauendes Denken ist ja empfinden. Und wessen Empfindung ist denn das richtige Kennzeichen? Und wie ist es die Empfindung? Und welches ist denn wieder das Kennzeichen, daß die Empfindung wahr sey? (R, S. 178)

Gerstenberg greift hier eine Problematik auf, die auch Hume schon 1757 in *Of the Standard of Taste* formuliert hat: »All sentiment is right«²²⁷, so Hume, da diese Evidenz aber selbstbezüglich sei, sei sie auch nicht verallgemeinerbar. Gerstenberg löst diesen Widerspruch zwischen der eigentlich unmöglichen Allgemeingültigkeit von Empfindungen bei gleichzeitig zwangsläufiger Subjektivität des sinnlichkeitsabhängigen Erkenntnisvermögens auf: Er stuft die Empfindungen als initial-wahrheitsfindend ein, aber nicht als fähig, die Wahrheit zu verbürgen:

Die Empfindung hilft uns die Wahrheit finden; sie macht uns gewiß, daß wir sie gefunden haben; aber sie ist nicht das Kennzeichen derselben: das muß ja in der Wahrheit selbst und ihrem Verhältnis zu unserm Denken und Empfinden liegen; sonst haben alle Schwärmer das sicherste und zuverlässigste Kennzeichen der Wahrheit, sie empfinden alles, was sie sagen. (R, S. 178–179)²²⁸

Gerstenberg sortiert den Terminus ›Empfindung‹ dieser Rezension zufolge bewusst in die Tradition von Baumgartens *Aesthetica* ein. Diese Rezension – die eigentlich ein anderes Werk in den Blick nimmt – mutet geradezu wie ein Kommentar zur *Aesthetica* an.²²⁹ Obwohl der Terminus in den meisten von Gerstenbergs Schriften – wie eingangs schon bemerkt – überwiegend als Begriff der Innerlichkeit begegnet, trägt Gerstenbergs

227 David Hume: »Of the Standard of Taste« [1757], in: *The Philosophical Works of David Hume*, Edinburgh 1826, S. 256–282, hier: S. 259.

228 Am Rande bemerkt: Die Aktualität von Gerstenbergs Einschätzung ist ca. 250 Jahre später brisant; nämlich in Zeiten von Fake News und Emotions-Politik, deren Handlungsmotivation oft in gefühlten statt objektiven Wahrheiten begründet liegt.

229 Das illustriert den bedeutenden Einflusskreis von Baumgartens Ästhetik.

Begriffsverwendung beider Dimensionen Rechnung und tritt nicht nur im Sinne von Rührseligkeit und emotionalem Überschwang auf. Gerstenberg ist somit am Puls der Zeit: Er arbeitet und wirkt in einer Zeit, in der der Begriff sich überhaupt erst bildet.

Als bedeutsam für die Begriffsbildung stuft die Forschung Sternes Roman *A Sentimental Journey through France and Italy* (1768) ein.²³⁰ Gerstenberg rezensiert in der *Hamburgischen Neuen Zeitung* noch im selben Jahr die deutsche Übersetzung. Er lobt den Übersetzer (in der Rezension nicht namentlich genannt, laut Fontius J. J. C. Bode²³¹) als einen »Mann von Einsicht« (R, S. 137). Besonders hebt er Bodes – aus Gerstenbergs Sicht gelungene – Übersetzung »des Wortes Sentimental« (R, S. 138) hervor und zitiert dessen »richtige Gründe« (R, S. 138) dafür:

es kömmt hier darauf an, Wort durch Wort zu übersetzen; nicht eines durch mehrere zu umschreiben. Bemerken Sie sodann, daß Sentimental ein neues Wort ist. War es Sternes erlaubt, sich ein neues Wort zu bilden, so muß es eben darum auch seinem Uebersetzer erlaubt seyn. Die Engländer hatten gar kein Adjectivum von Sentiment: wir haben von Empfindung mehr als eines: empfindlich, empfindbar, empfindungsreich; aber diese sagen alle etwas anders. Wagen Sie, empfindsam. Wenn eine mühsame Reise eine Reise heißt, bey der viel Mühe ist; so kann ja auch eine empfindsame Reise eine Reise heißen, bey der viel Empfindung war. Ich will nicht sagen, daß Sie die Analogie ganz auf Ihrer Seite haben dürften. Aber was die Leser vors erste bey dem Worte noch nicht denken, mögen sie sich nach und nach dabey zu denken angewöhnen. (R, S. 138)

Dass v. a. die englische Literatur auf Gerstenbergs Terminologie und Schaffen einwirkt, zeigt sich auch an anderer Stelle. So zitiert die Stoffauswahl zu seiner Kantate *Clarissa Harlowe* (undatiert) Richardsons *Clarissa, or The History of a young Lady* (1747/1748) an – das Werk, in dem sich Fontius zufolge »der erste schriftliche Beleg jenes Wortes [findet], das der gefühlvollen Richtung schließlich den Namen ›Sentimentalismus‹ geben sollte«²³². Gerstenbergs Schaffen fällt in die begriffsbildende Phase, in der ›empfindsam‹ sich z. T. noch unübersetzt an das englische ›sentimental‹ anlehnt. Das vorige Zitat von Bode zeigt, wie flexibel der Begriff zu diesem Zeitpunkt noch ist: »Empfindsam« könne für das englische ›sentimental‹ gesetzt werden, so schreibt er; und gleichzeitig betont er, wie begriffs- und bedeutungsreicher die deutsche Sprache dahingehend eigentlich ist, indem sie zwischen »empfindlich, empfindbar« und »emp-

230 Vgl. Fontius: »Sensibilität/Empfindsamkeit/Sentimentalität«, hier: S. 487.

231 Vgl. ebd.

232 Ebd., S. 495.

findungsreich« unterscheiden kann. Gerstenbergs Terminologie ist a-systematisch und diese A-Systematik ist ein Symptom der Begriffsbildung eines Terminus, der noch flexibel und nicht gefestigt ist. Inwiefern Gerstenberg an der Begriffsbildung maßgeblich beteiligt war, ist schwierig einzuschätzen. Er scheint mehr ein scharfsinniger Beobachter und Kommentator derselben gewesen zu sein und hat dabei die entsprechenden Konzepte in seine Schriften aufgenommen.

Empfindung und Gefühl

Gerstenberg verwendet die Begriffe ›Empfindung‹ und ›Gefühl‹ weitestgehend synonym. Exemplarisch sei hier eine Stelle angeführt:

[...] so würden wir es doch noch immer für sicher halten, daß ein Dichter, der sich auf dem rechten Pfade der Natur fühlt, *sein eignes Gefühl treulich* ausdrückt, als daß er, um sich in einen fremden Horizont zu versetzen, sich Zwang anthut, und darüber das einzige Mittel einbüßt, wodurch er sich überzeugen konnte, der *Empfindung treu* geblieben zu seyn. (R, S. 350, Herv. UK)

An dieser Stelle werden die vorkommenden Begriffe ›Gefühl‹ und ›Empfindung‹ austauschbar verwendet. Es geht um den Originalausdruck des dichterischen Genies, das aus der Fülle seines eigenen Inneren, aus seinem eigenen Emotionsfundus schöpft und diese inneren Emotionsvorgänge zum Ausdruck bringt. Neben dieser Rezension gibt es aber auch andere Belegstellen, in denen Gerstenberg die Termini unaustauschbar nebeneinander stellt, z. B.:

Man *fühlt* nur den Eindruck der Dinge, und aus der innern Vergleichung desselben mit unsern natürlichen Trieben der *Empfindungen* entsteht ein Urtheil über das Verhältniß [sic] desselben zu uns, aber kein Gefühl. (R, S. 177, Herv. UK)

Ein Urteil über ein Verhältnis von ›Empfindung‹ und ›Gefühl‹ durch Vergleichung derselben kann nur dann entstehen, wenn Gerstenberg die beiden Begriffe eben nicht als synonym begreift. So, wie er die Termini hier anwendet, differenziert er die Begriffe genau wie zuvor beschrieben: ›Gefühl‹ als Wahrnehmungsterminus, der das innere Subjekt mit der Außenwelt verbindet; und ›Empfindung‹ als Tätigkeit der Seele.

Theoretisch war Gerstenberg die Unterscheidung zwischen Gefühl und Empfindung durchaus geläufig. Im Überblick über sein gesamtes Œuvre kann zwar Gerth zugestimmt werden, wenn dieser schreibt: »Die Empfindung (nicht diese oder jene Empfindung) kann auch mit dem ›Gefühl‹

gleichgesetzt werden.«²³³ Pauschalisierend als Grundsatz festgeschrieben werden kann diese Einschätzung allerdings nicht.

Empfindung und Leidenschaft – Pathos

Dass Gerstenbergs Terminologie in einem noch nicht geordneten Begriffsfeld angesiedelt ist, zeigt sich ein weiteres Mal, wenn man sich vor Augen führt, dass Gerstenberg sogar den Begriff ›Leidenschaft‹ weitestgehend synonym zu ›Empfindung‹ verwendet – bestenfalls in der Ausprägung im Sinne einer intensivierten Empfindung. Beides fasst er unter ›Pathos‹, denn wenn er »Regeln für das Pathos« (R, S. 101) festlegen will, so geht es ihm darum, »Leidenschaften und Empfindungen zu erregen.« (R, S. 101) Mit kaum merklichem zeitlichen Abstand finden sich diese beiden verschieden formulierten Auffassungen Gerstenbergs von der Tragödie:

1767 <i>Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur</i>	1768 <i>Rezensionen in der Hamburgischen Neuen Zeitung</i>
<p>Der Stoff der Dichtkunst, nach einer gewöhnlichen und richtigen Induction sind <i>Handlungen und Empfindungen</i>, Handlungen mit Empfindungen verbunden, Empfindungen mit Handlungen verbunden, Handlungen ohne Empfindungen, und Empfindungen ohne Handlungen. (M20, S. 393, Herv. i. O.)</p>	<p>Wenn ich ein Trauerspiel lese, so denke ich mir zweyerley. Handlung, und rührende Handlung. Daraus fließen also auch zweyerley Regeln: Regeln für die Handlung, und Regeln für das Pathos derselben. Nur bey einer einzelnen Scene darauf sehen, ob die Handlung, und, nicht ob das Pathos fortschreite, ist sehr ungereimt: denn das Eine ist so wichtig als das Andre. (R, S 101)</p>

Tabelle 2: Status von Handlung und Empfindung im Drama laut Gerstenberg

Der große Unterschied in den beiden hier gegenübergestellten Passagen liegt darin, dass Gerstenberg 1767 auch Handlung ohne Empfindung – oder umgekehrt – noch als Dichtkunst einstuft, 1768 jedoch Handlung

233 Gerth: *Gerstenbergs Poetik*, S. 103.

und Emotion als eng zusammengehörig beschreibt. Die spätere Haltung wird er in den 1780ern – beim Abfassen seines Melodramas *Minona oder die Angelsachsen* – wieder relativiert haben. Was durch die Gegenüberstellung dieser Zitate, v. a. durch die parallele Formulierung gezeigt werden kann, ist, dass die Emotionstermini ›Empfindung‹ und ›Pathos‹ hier im gleichen Sinne verwendet wurden: als konstituierende Komponente für die Dichtung, neben der Handlung.

Leidenschaft und Sentiment

Gerstenbergs Terminologie überrascht: Denn obwohl er sowohl ›empfindsam‹ und ›sentiment‹ zusammenbringt, als auch ›Empfindung‹ und ›Leidenschaft‹ synonym verwendet, so setzt er das Äquivalenzprinzip außer Kraft, indem er (manchmal) einen Unterschied zwischen ›Leidenschaft‹ und ›Sentiment‹ macht. Das mag daran liegen, dass seine Rolle als deutscher Ästhetiker z. T. nicht mit derjenigen des Kritikers und begeisterten Lesers englischer Literatur übereinstimmt. Synonym verwendet Gerstenberg die Begriffe im »Schreiben an Herrn Weiße« (1764), das der *Braut* von Beaumont und Fletcher vorangestellt ist: Was er auf der einen Seite »Sprache der Leidenschaften« nennt, beschreibt er eine Seite später als »Sprache des [...] Sentiments« (B, S. 13–14). Wenn es jedoch darum geht, die Besonderheiten eines von ihm sehr verehrten Schriftstellers – Shakespeare – herauszustellen, macht Gerstenberg (im Jahr 1766) sehr wohl einen Unterschied: »Young schilderte Leidenschaften; Schakespear das mit Leidenschaften verbundene Sentiment« (M15, S. 225). Die Unterscheidung, die er dann diesbezüglich ausbuchstabiert, passt in die bereits dargestellte Begriffsentwicklung und stellt die »Sentiments« als die feiner nuancierten Emotionen dar, die nicht mehr nach dem Affekt-Prinzip funktionieren, sondern mittels der Ausdrucksästhetik. Die Leidenschaft als »emotionale Vielfalt«²³⁴ geht dabei auf die Nuancierung der Sentiments zurück. Gerstenberg zitiert Raines, um Shakespeares Talent und damit die Begriffsdifferenzierung zu beschreiben. Shakespeares Fähigkeit bestehe demnach darin,

234 Carolin Steimer: »Der Mensch! Die Welt! Alles«. *Die Bedeutung Shakespeares für die Dramaturgie und das Drama des Sturm und Drang*, Frankfurt am Main 2012, S. 131.

jede Leidenschaft nach dem Eigenthümlichen des Charakters zu bilden, die Sentiments zu treffen, die aus den verschiedenen Tönen der Leidenschaften entspringen, und jedes Sentiment in den ihm eignen Ausdruck zu kleiden. (M15, S. 233)

Die Begriffsdifferenzierung, die Gerstenberg für den deutschsprachigen Terminus ›Empfindungen‹ nicht macht, vollzieht er am unübersetzten englischen Begriff ›Sentiment‹ – v. a., um über englische Literatur zu sprechen.

Affekte als Leidenschaft, Empfindung

Auch ›Affekte‹ reiht Gerstenberg zunächst in den Reigen der substitutiv verwandten Emotions-Termini ein. ›Affekt‹ setzt er nicht im traditionellen Sinne ein, nicht abgrenzend zu den neueren Emotionsbegriffen, sondern eher als Pendant zu ›Leidenschaft‹ und ›Empfindung‹. Statt den Gebrauch des Terminus durch ›Gefühl‹ und ›Empfindung‹ abzulösen, füllt er ihn mit ähnlichem Inhalt und verändert nur die Gebrauchsweise. Wenn Gerstenberg Klopstocks Dichtung als die eines ausdrucksstarken »Original-Skribenten« rühmt, dann lobt er v. a. die Stellen, »wo das Herz, wo die Affekten reden!« (H22, S. 348) Die »Natur der Affektensprache« (H22, S. 349), die Gerstenberg hier beschreibt, folgt dem Ausdrucksprinzip der Empfindsamskeitsästhetik und nicht mehr der Affektlogik der frühen Neuzeit. Sehr deutlich wird das auch, wenn Gerstenberg von einer »allmählichen Gradation des Affekts« (M15, S. 234) spricht. Affekte in ihrem traditionellen Wortgebrauch sind nicht in dem Maße graduierbar, wie es ›Empfindungen‹ sind, wie Janine Firges zeigt: Seit Spinoza dynamisieren sich erst »Ränder des Affekts«²³⁵, es setzt eine Entwicklung ein, die Übergänge verschiedener Emotionen ineinander – hier z. T. noch als Affekt bezeichnet – ermöglicht. Im Zuge der Anthropologisierung in der frühen Neuzeit und der damit zusammenhängenden Ästhetisierung im 18. Jahrhundert rücken »kontinuierlich-fließende intensivierende Perzeptionen, *sensations* und *sentiments*«²³⁶ in den Blick, eine Entwicklung, die ein »graduell eingerichtetes Beschreibungssystem, das auf sensuellen Eindrücken und Wahrnehmungen, Empfindungen und Gefühl beruht«²³⁷, möglich macht. Empfindungen sind nuancierter und damit graduierbarer als Af-

235 Firges: *Gradation*, S. 48.

236 Ebd., S. 55, Herv. i. O.

237 Ebd., S. 56.

fekte; Affekte sind zwar abstufbar, Empfindungen dahingegen sogar fähig zu kontinuierlichen Übergängen. Die Formulierung »Gradation des Affekts« ist damit eine Begriffsverwendung, die Empfindung und Affekt terminologisch gleich – oder zumindest ähnlich – behandelt. Später, im Jahr 1785, zeigt Gerstenberg in seinem Melodrama *Minona oder die Angelsachsen*, dass er – wenn auch nicht terminologisch, so doch dem Prinzip nach – das Affektprinzip abhebt von empfindsamer Ausdrucksästhetik. Der Protagonistin Minona, der Personifizierung des moderneren Empfindungsprinzips, stellt er eine Antagonistin als Verkörperung der traditionellen Affektdramaturgie gegenüber: Äzia. Dem sprechenden Namen nach funktioniert diese Figur in so starrer Affektgebundenheit wie die Äz-kunst, die laut Sulzer eine »Zeichnung auf metallene Tafeln ein[gräbt]«²³⁸. Gemäß des Affektprinzips sind Äzias Äußerungsformen, die zum *movere* bestimmt sind, nicht wie bei Minona spontaner Empfindungsausbruch, sondern einstudierte, abrufbare Muster in Form von Rhetorik. Sie probiert eine Ballade (MoA², S. 193–195) und eine Arie (MoA², S. 196) aus, um gleichermaßen wie Minona zu rühren. Das funktioniert auch – Gerstenberg führt an dieser Stelle die Funktionsweise der verschiedenen Emotions- und der damit verbundenen Dichtungskonzepte vor.²³⁹

Es wird deutlich, dass Gerstenberg nicht mit den Begriffen in ihrer ausgeprägten Klarheit operiert, sondern eine dem Zeitpunkt der un abgeschlossenen Begriffsbildung entsprechend unstete Terminologie verwendet. Bei der Arbeit mit Gerstenbergs Ästhetik und mit seinen literarischen Texten sollte das berücksichtigt werden. Hinter der Begriffsablösung von Affekt-Leidenschaft zu Gefühl-Empfindung²⁴⁰ – bzw. mit dieser Ablösung einhergehend – stehen gewaltige Umschichtungen in der Theoriebildung, die sich auch in Gerstenbergs ungeordnetem Emotionsvokabular niederschlagen: Die Erfindung der Ästhetik als Wissenschaft des Schönen, eine Neuerfindung der traditionellen Dramentheorie²⁴¹, ein sich revolutionie-

238 Artikel »Aezen. Aezkunst«, in: Johann Georg Sulzer (Hg.): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 4 Bde., Bd. 1: A–J, Hildesheim 1771, S. 23.

239 Zur Figur Äzia genauer in Kap. 4.2.2.2.

240 Vgl. hierzu auch das Kapitel »II.2 Transformation der Passionen« in Firges: *Gradation*, S. 37–62. Firges stellt diese Entwicklung kleinteiliger dar, als hier erfolgt; v. a. der Teil zur Destruktion der Affekte ist in diesem Zusammenhang ausführlicher und empfehlenswert.

241 Gottscheds *Critische Dichtkunst* wird von Bodmer und Breitinger, aber auch von Lessing (*Hamburgische Dramaturgie*) infrage gestellt. Letztlich gehört auch Gerstenberg – in Schul- und Studienjahren noch eingefleischter Gottschedianer – zu denjenigen, die neue Prinzipien für die Konzeption von Dramen fordern und vorantreiben.

1.2 Dichtung im Zeitalter der Ästhetik

rendes Verständnis der Einbildungskraft, ein anthropologisch ausgerichtetes Emotionsverständnis, die Ablösung der Humoralpathologie durch den nervösen Organismus. Und diese entscheidenden Umschichtungen bringen nicht nur eine terminologische, sondern auch eine qualitative Veränderung mit sich: »Man *empfindet anders*, je nachdem ob man den Ursprung seiner Empfindungen in den im Unterleib aufbereiteten Säften oder in dem durch die fortschreitende Zivilisation geschwächten Nervensystem lokalisiert«²⁴². Nicht nur die Emotionen und die Wahrnehmung derselben ändert sich, sondern damit einhergehend auch ihre Semiotik. Emotionen sind in ihrer Phänomenalität kulturabhängig, ebenso die Art sie zu verstehen und dementsprechend zu kodieren. In den Künsten zeigt sich das an der Ablösung des Mimesis-Prinzips durch eine Ausdrucksästhetik. Man setzt sich keine Maske mehr auf und überwältigt den Zuschauer mit Affekten, sondern man bringt ihn zur Mit-Empfindung, indem man sich selbst in den entsprechenden emotionalen Zustand versetzt.²⁴³ Das Spektrum der Empfindungen ist kleinteiliger und dementsprechend schwieriger zu erfassen, zu bestimmen und wiederzugeben als Grundaffekte. Das Konzept der Physiognomik als Körperzeichen wird abgelöst durch mitschwingende Einfühlungs- und Übertragungskonzepte, die diese feinere Nuancierung erlauben. Das ist eine grundlegend voneinander verschiedene Kommunikationsstruktur, die auch der verschiedenen gedachten Emotionsstruktur gemäß ist.²⁴⁴

1.2 Dichtung im Zeitalter der Ästhetik

1.2.1 Rhetorisch-poetische Sprache vs. ästhetisch-poetische Sprache

Die Etablierung der Ästhetik und das damit einhergehende veränderte Verständnis der Emotionalität des Menschen haben Einfluss auf deren Äußerungsformen. Die Form der natürlichen wie auch die künstlerisch überformten Emotionsäußerungen hängen entscheidend davon ab, was

242 Koschorke: »Selbststeuerung«, hier: S. 179.

243 Vgl. hierzu auch das Kap. 1.5.

244 Diese Emotionsstruktur unterscheidet sich z. B. auch in ihrer zeitlichen Konzeption: Während Affekte in ihrem Überfallcharakter plötzlich, zeitlich klar abgegrenzte Emotionseinheiten darstellen, können Gefühle und Empfindungen sich fließend verändern. Dementsprechend verändert sich auch die Funktionsweise der Kommunikation dieser verschiedenen Emotions-Konzepte.

man unter ›Leidenschaften‹ und ›Empfindungen‹ versteht und wie man sich ihre Funktionsweise vorstellt. Im 18. Jahrhundert verändert sich einiges: die Begriffe von Emotionen, ihr (epistemologischer) Stellenwert, damit zusammenhängend das Verständnis von Literatur, und – ganz entscheidend – auch das Medium der Literatur. Mit Rückgriff auf Jürgen Link unterscheide ich das primäre Sprach-Medium (Alltagssprache) von dem sekundären Sprach-Medium (literarische Sprache), wobei ich unter ›literarischer Sprache‹ rhetorische und poetische Sprache zusammenfasse, da ich beide als sekundäre Sprachmedien verstehe.²⁴⁵ Die primären und sekundären sprachlichen Veränderungen zielen darauf, sprachlich oder begrifflich Unbestimmbares einzuholen. Das dahingehende Desiderat der Sprache soll durch mehr Anschaulichkeit in der Sprache relativiert werden. Dieses Unterfangen stärkt die klanglichen Elemente der poetischen Sprache und verschafft schließlich auch der Musik Eingang in die Poesie.

Bei der Literaturproduktion wird das primäre Medium Sprache – Alltagssprache – auf eine andere Ebene gehoben und dabei in ein anderes Medium transformiert. Die bewusst geformte Sprache²⁴⁶ bildet so ein sekundäres Medium: literarische Sprache. Seit Aristoteles ist die Frage nach dem Zweck dieser sekundären Sprache virulent, sei es innerhalb der Rhetorik oder der Poetik, wobei die literarische Textproduktion über lange Zeiträume v. a. durch die Rhetorik bestimmt wurde. Zu massiven Umbrüchen dahingehend kommt es im 18. Jahrhundert: Der rhetorische Sprachduktus wird in der Ära der Ästhetik als zu artifiziell eingestuft, die Rhetorik deswegen mehr und mehr abgelöst durch poetische Konzepte. Die Forschung spricht für diesen Zeitraum vom »Ende der R[heterik]«²⁴⁷. Genuin poetische Sprache von rhetorischer Sprache abzusondern, ist jedoch alleine historisch gesehen nahezu unmöglich. Allerdings markiert das 18. Jahrhundert einschneidende, paradigmatische Veränderungen der poetischen Sprache, die sich von artifiziell-rhetorischen Mustern absetzen,

245 Jürgen Link beschreibt poetische Sprache als ein »sekundäres semiologisches System« (Jürgen Link: *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis*, München 1985, S. 102). Literarische Sprache ist demnach ein Medium, das sich sekundär aus einem anderen generiert. Diese Beschreibung ist auch in diesem Zusammenhang äußerst fruchtbar.

246 In Jürgen Links Terminologie ist dieser Formungsvorgang eine »literarische Verfremdung« (Link: *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, S. 100).

247 Siehe Ulrich Krellner: »Rhetorik«, in: Achim Trebeß (Hg.): *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart 2006, S. 323–325. Laut Krellner wird »die tiefgreifende Umwandlung der rhetorischen Kultur Europas [...] vielfach als das Ende der R. beschrieben [...]« (Ebd., S. 324)

ihren Bruch mit rhetorischen Konventionen der Sprachformung ostentativ ausstellen. In diesem Kapitelabschnitt wird die poetische Sprache der Empfindsamkeit beschrieben sowie ein Einblick in die zeitgenössische Reflexion der poetischen Sprache gegeben. Dabei wird zeitgenössischen Überlegungen und poetischen Mustern besondere Aufmerksamkeit geschenkt, die die klangliche und geistesgeschichtlich unterstellte Verwandtschaft mit dem Medium Musik sichtbar machen.

Das Ende der Rhetorik

Das Ende der Rhetorik lässt sich kaum getrennt denken von der Ästhetik und dem Medienbewusstsein des 18. Jahrhunderts. Diese Diskurse greifen eng ineinander, sie hängen zusammen mit den Umbrüchen und den neuen Denkweisen der Aufklärung und der Empfindsamkeit. Die Rhetorik steht bereits durch den cartesianischen Skeptizismus in der Kritik, als sprachlich gezielt geformte Überzeugungsstrategie gilt sie als Erkenntnis verstellende Methode. Seit Descartes richtet die Sprachformung sich dementsprechend an der Tugend der Klarheit (*perspicuitas*) aus. Die Bedeutung eines reichen *ornatus* erlebt zwar im Barock ihren Höhepunkt²⁴⁸, tritt dann aber mehr und mehr zurück. Der *ornatus* ist dabei diejenige der vier Tugenden sprachlicher Darstellung (*virtutes elocutionis*), der die sichtbarsten materiellen Sprachformungen verlangt.²⁴⁹ Die Überformung

248 Bei Cicero machte eine schmuckreiche Rede einen hohen Stil aus, die verwendete Sprache ist durch Tropen und Figuren in einem hohen Grad geformt. Dabei hängen der Gedanke und der sprachlich ausgeschmückte Ausdruck desselben untrennbar zusammen. Im Mittelalter verselbstständigt sich der *ornatus* und beansprucht Eigenrecht (vgl. Karl-Heinz Göttert: *Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption*, München 1998, S. 39–40).

249 Die vier *virtutes elocutionis* sind *latinitas* (Sprachrichtigkeit), *perspicuitas* (Klarheit), *ornatus* (Schmuck), und *aptum* (Angemessenheit) (vgl. Göttert: *Rhetorik*, S. 39). Dem *ornatus* messe ich hier das materiell größte Einflusspotenzial zu, v. a. nach folgendem Ausschlussverfahren: auch die Sprachrichtigkeit hat selbstverständlich Einfluss auf Sprachformungsprozesse, wird aber in der Nähe der Grammatik gesehen. Insgesamt liegt in ihr weniger ästhetisches Formungspotenzial, Richtigkeit als Kriterium kann bestenfalls syntaktisch formen. Die Angemessenheit kann in der Nähe der Dialektik verortet werden, sie ist Teil einer durchdachten und passenden Argumentation und damit eher ein inhaltliches als ein materiell-sprachliches Kriterium. Die Klarheit ist z. T. als Widerpart zum *ornatus* zu sehen, da er im Sinne der Verständlichkeit den klarsten Ausdruck verlangt; uneigentliche Ausdrücke verbieten sich in diesem Sinne. Klarheit ist zugleich in seiner philosophisch-epistemologischen Dimension zu verstehen, findet also in großen Teilen auch auf inhaltlicher und nicht auf sprachlicher Ebene.

der Sprache ändert sich im 18. Jahrhundert in der Weise, dass das sekundäre Sprachmedium eine andere Gestalt bekommt: weniger figural ausgeschmückt, weniger uneigentliche Rede, der neue Fokus liegt auf Verständlichkeit und Vermittelbarkeit des Gesagten. Diese Änderung ist dabei nicht nur eine Verschiebung der Tugenden der sprachlichen Darstellung, sondern sie ist Ausdruck einer fundamentalen Rhetorikkritik: Die Bedeutung der Rhetorik in ihrer Gesamtheit steht unter den Vorzeichen des Rationalismus zur Disposition; die Entstehung der Ästhetik und die damit zusammenhängende Erstarkung künstlerischer Darstellung in bildender Kunst, Musik und Dichtkunst tut das Ihrige²⁵⁰: »[I]n der Auseinandersetzung um die Dichtkunst beginnen sich entscheidende Grundvoraussetzungen rhetorischen Denkens aufzulösen.«²⁵¹

Diese »Auseinandersetzung um die Dichtkunst« wird dabei im deutschsprachigen Raum im 18. Jahrhundert von verschiedenen Persönlichkeiten in zahlreichen Schriften ausgetragen, bei Gottsched, Lessing, Bodmer und Breitinger, um nur die prominentesten zu nennen. Die *Querelle des anciens et des modernes*, der Streit um die Rolle antiken und modernen Schrifttums, führt zu einer »Eigenbegründung des Dichterischen in der Aufklärung«²⁵², die sich durch die Ästhetik weiterentwickelt und aus der auch die empfindsame Literatur hervorgeht. Die dabei entstehende Neukonzeption einer Poetik, die keine Poetik im eigentlichen Sinne mehr ist, wird in diesen Schriften heftig erstritten, in den Debatten geht es u. a. um »die richtige Interpretation des ›Erhabenen‹, [...] [die] strengen Grenzen moralisch zweckmäßiger Wahrscheinlichkeit, [...] [das] poetisch[e] Eigenrecht des *Wunderbaren*, [...] sowie die Rechtfertigung einer zeitgerechten Tragödie«²⁵³. Diese umfassende Dichtungsreform hinterfragt alle bisherigen Kategorien und Voraussetzungen von Poetik und ordnet sie neu. Diese Neuordnung drängt die Rhetorik zurück, die seit Beginn des rationalistischen Zeitalters mehr und mehr zur Debatte stand und als

ne statt. Eine Übersicht über die gängigen Sprachformungsmittel – den üblichen *ornatus* – findet sich bei Göttert: *Rhetorik*, S. 44.

250 Siehe Kap. 1.1.1: Die Weitervermittlung durch bildende Kunst, Musik und Dichtkunst versteht Baumgarten als wesentliches Element der Ästhetik neben der erkenntnisstiftenden Funktion durch Wahrnehmung.

251 Göttert: *Rhetorik*, S. 188.

252 Harald Fricke: »Poetik«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3: P–Z, Berlin [etc.] 2007, S. 100–105.

253 Fricke: »Poetik«, hier: S. 103, Herv. i. O. Mehr zur Neukonzeption einer modernen Poetik bzw. Ästhetik im 18. Jahrhundert siehe folgenden Abschnitt, Kap. 1.2.2.

Disziplin hinterfragt wurde, sich mehrfach nur noch durch ein verändertes Rhetorikverständnis überhaupt halten konnte.²⁵⁴ Das 18. Jahrhundert, so Oschmann, gilt als »Erfindung des ›Literarischen‹ im modernen Verständnis. Diese Herausbildung des ›Literarischen‹ – nicht der Literatur wohlgemerkt – hängt unverkennbar mit der Ablösung von der Rhetorik zusammen.«²⁵⁵ Diese Ablösung von der Rhetorik wird begleitet von einer grundsätzlichen »Sprachskepsis«²⁵⁶, die musikalische Supplementierungen medial und poetologisch erforderlich macht.

Sprachreflexion

Die Rhetorik wird bei all dem aber nicht abgelöst von der Poetik – die Poetik existiert bereits zuvor und wird lange als Teilbereich der Rhetorik verstanden. »Das Verhältnis von Rhetorik und Poetik wird selten als Gegensatz betrachtet. Vielmehr ruht die Poetik bis zur Etablierung der Ästhetik im 18. Jh. auf der Basis der rhetorischen Systemvorgaben auf.«²⁵⁷ Zudem verliert auch die Poetik im Zuge der Ästhetisierung an Geltung. Die Rhetorik zerfällt vielmehr unter der »empfindsame[n] Rhetorik-Kritik«²⁵⁸ und löst sich auf in Teilbereichen neuer Disziplinen des 18. Jahrhunderts: Anthropologie, Psychologie, Ästhetik. Auch die Gewichtung der traditionellen Poetik verschiebt sich im Zuge der Ästhetisierung. Poetologische bzw. ästhetische Debatten des 18. Jahrhunderts²⁵⁹ stellen dabei traditionelle Poetiken infrage und genau diese Debatten struktu-

254 Vgl. Götttert: *Rhetorik*, S. 170–193. »Die (als Kunst) problematisch gewordene Rhetorik rettet sich als Theorie eines auf Sprache angewiesenen Denkens.« (Ebd., S. 171–172) Von diesem Standpunkt aus gab es auch Bemühungen, die Rhetorik mit Logik zu identifizieren (vgl. ebd., S. 179).

255 Dirk Oschmann: »Versinnlichung der Rede. Zu einem Prinzip aufklärerischer Sprach- und Dichtungstheorie«, Monatshefte, 94/3 (2002), S. 286–305, hier: S. 286. Oschmann bezieht sich in diesem Satz auf Rüdiger Campes Studie zu Affekt und Ausdruck (vgl. Rüdiger Campe: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990).

256 Janine Firges: *Gradation als ästhetische Denkform des 18. Jahrhunderts. Figuren der Steigerung, Minderung und des Crescendo*, Berlin, Boston 2019, S. 249.

257 Georg Braungart/Dietmar Till: »Rhetorik«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3: P–Z, Berlin [etc.] 2007, S. 290–295.

258 Braungart/Till: »Rhetorik«, hier: S. 291.

259 Prominent ist an dieser Stelle die Auseinandersetzung zwischen Gottsched und Bodmer und Breitinger zu nennen. Es geht um Fragen wie Mimesis und Authentizität, Wahrscheinlichkeit und das Wunderbare. Mehr dazu im folgenden Kap. 1.2.2.

rieren auch die Poetik als Disziplin um, lassen sie in den Hintergrund ästhetischer Fragestellungen treten. Was infolgedessen im 18. Jahrhundert im Zuge der Ästhetisierung passiert, ist nichts weniger, als dass sich die Art der literarisch-produktiven Sprachüberformung grundlegend ändert: Das »sekundär[e] semiologisch[e] System«²⁶⁰, das der Dichtung zugrunde liegt, wird fundamental umstrukturiert. Die jahrhundertealten rhetorischen Sprachformungsprinzipien schufen ein rhetorisch-figurales Sprachmedium, das den Anforderungen der modernen Ästhetik aber nur noch bedingt gerecht wird: Das empfindsame Literaturideal richtet sich aus an Ästhetik und Anthropologie und sucht nach sprachlichen Äußerungsformen von Emotionen, die sich möglichst konkret am natürlichen Erscheinungsbild (primäre Sprachebene, Natur) orientieren. In diesem Gewand soll sich das neue literarische Medium präsentieren, die poetische Sprache des 18. Jahrhunderts (sekundäre Sprachebene, Kunst). Ästhetik und Poesie des 18. Jahrhunderts – v. a. der Empfindsamkeit – brauchen ein Medium, das strukturell in seiner Form und konstitutionell in seiner Funktionalität nicht im Schematismus rhetorischer Prinzipien konzipiert ist, sondern vom Menschen selbst ausgeht: Der Mensch soll nicht mit einer künstlichen, regelgeformten Sprache beschrieben werden, sondern die Sprache selbst soll ein lebendiger Ausdruck des Menschseins sein. Sprachformung kann dementsprechend nicht nach überlieferten rhetorischen Mitteln erfolgen, sondern soll verstanden werden als Teil der Natur des Menschen. Die Verschiebungen von rhetorisch-poetischer zu ästhetisch-poetischer Sprache sind dabei nur ein Element einer großflächigen tektonischen Neuordnung der bisherigen Kategorien der Dichtung, die infrage gestellt werden. Auch Oschmann beschreibt diesen Vorgang: »Im Rahmen der allgemeinen Aufwertung des Naturbegriffs wird dabei ein zunehmend emphatisches Dichtungsverständnis gegen die überkommene Redekunst in Stellung gebracht, weil die Rhetorik der Willkür, Verfälschung und Künstlichkeit verdächtig ist.«²⁶¹ Diese neuen poetischen Anforderungen stellen nicht nur die Rhetorik als Disziplin infrage, sondern lösen auch damit einhergehend traditionelle Formkomponenten auf, v. a. Versifikation und Figuralität. Befördert wird hingegen – gemäß des Natürlichkeits- und Authentizitätsdiktums der modernen Ästhetik²⁶² – ein weniger künstlich geformtes, natürliches Ausdrucksprinzip. Diese »poetologische Forderung

260 Link: *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, S. 102.

261 Oschmann: »Versinnlichung«, S. 287.

262 Mehr zu Natur und Authentizität in Abschnitt 1.2.2.2.

einer unverstellten und natürlichen Rede [kann] freilich wiederum nur unter der Bedingung eingelöst werden, daß man sich zunächst prinzipiell Rechenschaft von der Natur der Sprache selbst ablegt.«²⁶³

Debatten der Aufklärung und Anthropologie setzen sich intensiv mit dem Medium Sprache – auch und v. a. auf primärer Ebene – auseinander. Sprachursprungstheorien haben Hochkonjunktur, spätestens seit die Berliner Akademie im Frühjahr 1769 die Frage nach dem Ursprung der Sprache zur öffentlichen Streitfrage machte. Zu dieser Frage äußerten sich viele zeitgenössische Schriftsteller, u. a. Rousseau, Condillac, Mendelssohn, Lambert und nicht zu vergessen der Preisträger der Ausschreibung – Herder.²⁶⁴ Die Ergründung der Sprache ist dabei von zentralem Interesse, da man sich über die Sprache einen Wissenszugang zum Menschen selbst erhofft: »Die ontologische Verfaßtheit des Menschen soll sich über die ontologische Verfaßtheit der Sprache klären lassen«²⁶⁵. Sprache gilt als wesenskonstitutiv für den Menschen, Herder stellt fest: »[W]ir sind Sprachgeschöpfe«²⁶⁶. Die Gleichsetzung der Ontologie der Sprache und der Ontologie der Natur des Menschen erklärt das rege Interesse an der Theoriebildung und Erforschung der Sprache. Im Fokus der verschiedenen Sprachursprungstheorien stehen v. a. zwei zentrale Fragestellungen: 1.) Ob Sprache menschlichen oder göttlichen Ursprungs sei und 2.) in welchem Verhältnis Sprache und Musik zu diesem Ursprung – zu einem angenommenen Urlaut – stehen. Mit der ersten Frage verbinden sich Fragestellungen des Selbstverständnisses des Menschen in der Welt, Fragen

263 Oschmann: »Versinnlichung«, S. 287.

264 Vgl. Johann Gottfried Herder: *Herders Werke in fünf Bänden*. Hg. von Regine Otto, Berlin 1978, S. 383ff. Auch Diderots »Lettre sur les sourds et muets« aus dem Jahr 1751 mit Überlegungen zur natürlichen syntaktischen Stellung ist zu diesen Schriften zu zählen. Die von Johann Joachim Eschenburg übersetzte Schrift von John Brown *Betrachtungen über die Poesie und Musik nach ihrem Ursprunge, ihrer Vereinigung, Gewalt, Wachsthum, Trennung, und Verderbniß* (Leipzig 1769) gehört auch in diese Reihe, sie wurde 1769 von Gerstenberg in der *Hamburgischen Neuen Zeitung* rezensiert (vgl. R., S. 238–244).

265 Oschmann: »Versinnlichung«, S. 287.

266 Johann Gottfried Herder: »Abhandlung über den Ursprung der Sprache«, in: Wilhelm Dobbek (Hg.): *Herders Werke. In fünf Bänden*, Weimar 1969, S. 77–190, hier: S. 128. Im Folgenden im Fließtext mit dem Kürzel H-US zitiert. Oder eine ähnliche Stelle: »Und was ist also die Ganze Bauart der Sprache anders als eine Entwicklungsweise seines [des Menschen, Anm. UK] Geistes, eine Geschichte seiner Entdeckungen?« (Ebd., S. 118) Herder schreibt den Ursprung der Sprache dem Menschen selbst zu und stellt dar, dass die Sprache gleichsam Ausdruck des Menschseins bzw. der Menschheit ist und deswegen nur von ihm selbst erfunden werden konnte (vgl. ebd., S. 115–123).

der Autonomie und des schöpferischen Potenzials des menschlichen Individuums. Die zweite Frage zielt direkt auf mediale Voraussetzungen von Kompositions- und Dichtkunst, sie hängt zusammen mit der Frage nach Status und Vorrangstellung von Musik und Literatur im 18. Jahrhundert.

Gerade die zweite Frage geht natürlichen Äußerungsformen nach und interessiert im Rahmen dieser Arbeit: Die Frage danach, was die Natur des Menschen sei, erhofft man über eine Antwort auf die Frage nach seiner naturgemäßen, präzivil gedachten Äußerungsform zu ergründen. Freilich ist damit auch das ästhetisch motivierte Interesse verbunden, diese Erkenntnisse in poetische Sprache übertragen zu können. Die zahlreichen Sprachursprungstheorien stellen dabei »die Sprachentwicklung stets als Verfallsszenario dar. Im Ursprung sei die Sprache wahr und authentisch gewesen, die modernen Sprachen hingegen seien vollständig korrumpiert.«²⁶⁷ Korrumpiert werden diese modernen Sprachen durch Künstlichkeit und die zunehmende Arbitrarität, verursacht durch fortschreitende Ausarbeitung, Präzisierung und das immer höher werdende Abstraktionsniveau der Sprache.

Die Streitfrage um den Ursprung der Sprache in dieser Arbeit auseinanderzusetzen wäre zu weitführend, v. a. da Gerstenberg selbst wenig direkt zur Debatte beitrug, aber eine Schrift zum Thema rezensierte.²⁶⁸ Nichtsdestotrotz gehört Gerstenberg zu denjenigen, die im 18. Jahrhundert das Medium von Literatur reflektieren.²⁶⁹ Die umfangreichen Abhandlungen

267 Oschmann: »Versinnlichung«, S. 288.

268 Vgl. Anm. 264: Gerstenbergs Rezension zu John Browns *Betrachtungen über die Poesie und Musik nach ihrem Ursprunge, ihrer Vereinigung, Gewalt, Wachsthum, Trennung, und Verderbniß* (Leipzig 1769), R, S. 238–244. Auf Browns Schrift nimmt auch Herder in seiner Abhandlung Bezug, er schreibt von einem »philosophische[n] Engländer, der sich in unserm Jahrhunderte an diesen Ursprung der Poesie und Musik machte« (H-US, S. 123). Laut Anmerkung von Wilhelm Dobbek ist hier Brown gemeint (vgl. ebd., S. 395). Ein dezidiert Beitrag zur Debatte von Gerstenberg selbst ist mir nicht bekannt. Einige Gedanken derselben infiltrieren aber auch Gerstenbergs Schaffen, das wird an einigen Stellen in Schriften zu anderen Themen deutlich, z. B. in der Abhandlung zur *Schlechten Einrichtung des italienischen Singgedichts* aus dem Jahr 1770, die in Kap. 1.3.2 ausführlich behandelt wird. Die Debatte um Sprachursprungstheorien wird hier trotz Gerstenbergs zurückhaltender Positionierung zu derselben angeschnitten, denn sie gehört paradigmatisch in das Feld der medialen Veränderungen, die sich im 18. Jahrhundert an der Sprache vollziehen. Und in diesen Diskurs gehört auch Gerstenbergs intermediales Schaffen, das diese Arbeit behandelt.

269 Ausführlich zum Beispiel in Gerstenbergs Abhandlung »Schlechte Einrichtung des italienischen Singgedichts«. Zu dieser Abhandlung an anderer Stelle ausführlich, siehe Kap. 1.3.2.

zu Sprachursprungstheorien an dieser Stelle komplett auszublenden, würde aber auch relevanten Kontext für Gerstenbergs Schaffen ausblenden. Eine kurze Darstellung von Herders Position soll an dieser Stelle genügen, um diesen Kontext einzuholen.²⁷⁰

Sprachursprungstheorie

Herders »Abhandlung über den Ursprung der Sprache« wird eröffnet mit der Annahme über eine präzivil bzw. prähumane²⁷¹ Ursprache:

Schon als Tier hat der Mensch Sprache. Alle heftigen und die heftigsten unter den heftigen, die schmerzhaften Empfindungen seines Körpers sowie alle starke Leidenschaften seiner Seele äußern sich unmittelbar durch Geschrei, durch Töne, durch wilde, unartikulierte Laute. (H-US, S. 79)

Eine ursprüngliche, prähumane Sprache wird hier beschrieben als Äußerungsformen von Seele und Körper, die in »heftigen und heftigsten« Situationen auftreten. Diese Äußerungsformen charakterisiert Herder als »Geschrei«, »wilde, unartikulierte Töne«, »wimmern«, »ächzen« (H-US, S. 79). Die Verlautbarungen von Empfindungen schildert Herder als unwillkürlich, kraft einer Art Naturgesetz, das lautet: »Empfinde nicht für dich allein, sondern dein Gefühl töne!« (H-US, S. 80) Zugleich schreibt Herder dieser unwillkürlichen Äußerungsform eine kommunikative Funktion zu, als »Äußerung«, die »auf fremde Geschöpfe gerichtet« (H-US, S. 79) ist und von allen Wesen gleicher Art »mitfühlend vernommen« (H-US, S. 80) wird. Diese kommunikative Funktionsweise macht aus dem Ursprungsgeschrei eine Ursprache, »eine Sprache der Empfindung, die unmittelbares

270 Herder als Preisträger obiger Ausschreibung der Streitfrage bezieht sich in seiner Schrift auf einige vorangehende Positionen. Seine Schrift eignet sich daher besonders als exemplarischer Auszug der Debatte, zumal Herder bekanntermaßen von Gerstenberg rezipiert wurde und Briefkontakt zwischen den beiden bestand. Trotzdem sei abermals darauf hingewiesen, dass diese sehr knappe Darstellung die Streitfrage nicht in ihrer Breite und Kontroversität abdeckt, sondern einen Aspekt fokussiert.

271 Mit »prähuman« sei hier der Mensch beschrieben abzüglich seiner Merkmale, die ihn vom Tier unterscheiden. Zu diesen Merkmalen wird im 18. Jahrhundert normalerweise auch Sprachfähigkeit gezählt, so auch bei Herder: »Und da die Menschen für uns die einzigen Sprachgeschöpfe sind, die wir kennen, und sich eben durch Sprache von allen Tieren unterscheiden [...]« (H-US, S. 93). Da Wesensmerkmale des Menschen wie z. B. Sprache meist Merkmale sind, die als Errungenschaft der Zivilisation gesehen werden können, werden die Begriffe präzivil und prähuman hier zusammengebracht.

Naturgesetz ist.« (H-US, S. 80)²⁷² Zusammengesetzt ist diese Sprache – das sei noch einmal hervorgehoben – aus »Seufzer[n]« und »Töne[n]« (H-US, S. 80), aus »wilde[n], unartikulierte[n] Laute[n]« (H-US, S. 79). Das sind ihre »rohe[n] Materialien« (H-US, S. 83). Relikte dieser ursprünglichen ›Sprache der Empfindung‹ seien auch in der modernen Sprache noch zu finden; nach wie vor äußern sie sich bei heftigen Leidenschaften und Empfindungen in unartikulierter Weise, »unmittelbar durch Akzente« (H-US, S. 80), je nach »Gattung von Fühlbarkeit« in den jeweiligen »Tonarten« (H-US, S. 81). Diese »Natursprache« (H-US, S. 81) funktioniert aber v. a. in ihrer lautlichen, unmittelbaren Variante eben genau durch ihre Unmittelbarkeit, sie kann nicht künstlich reproduziert werden, so Herder:

Nun sind freilich diese Töne sehr einfach, und wenn sie artikuliert und als Interjektionen auf Papier hinbuchstabiert werden, so haben die entgegengesetztesten Empfindungen fast einen Ausdruck. Das matte Ach! ist sowohl Laut der zerschmelzenden Liebe als der sinkenden Verzweiflung, das feurige Oh! Ist sowohl Ausbruch der plötzlichen Freude als der auffahrenden Wut, der steigenden Bewunderung als des zuwallenden Bejammerns. (H-US, S. 81)

Herder markiert hier bereits die Schwierigkeit, an der sich Ästhetiker und Schriftsteller des 18. Jahrhunderts abarbeiten: Auf der Suche nach einer ästhetisch-poetischen Sprache der Empfindungen, im Schreibprozess – beim bewussten Sprachformen – geht genau die Unmittelbarkeit verloren, die die semiotische Voraussetzung für eine ›Sprache der Empfindung‹ ist. Der simple Empfindungslaut »Ach!«, der bei der unmittelbaren Äußerung durch Mitfühlen verstanden wird, wird durch Abzug der Unmittelbarkeit und in der Verschriftlichung, noch dazu durch Abzug des Tones²⁷³, mehrdeutig und missverständlich. Herders ›Sprache der Empfindung‹ lässt sich demnach kaum poetologisch funktionalisieren.

Herder leitet den Ursprung der »menschlichen Sprache« (H-US, S. 90) im weiteren Verlauf der Abhandlung nicht aus dieser tierischen Natursprache ab. Dabei ist bemerkenswert, wie sehr er bei der Beschreibung ebendieser auf Anleihen musikalischen Vokabulars zurückgreift und zwar

272 Zur »menschlichen Sprache« (ebd., S. 90) wird eine solche Natursprache laut Herder erst dann, wenn solche Töne bewusst und absichtlich eingesetzt werden (vgl. ebd.). Die hier beschriebene Ursprache bzw. Natursprache ist also noch weit vom Begriff einer modernen Sprache einer Zivilgesellschaft entfernt.

273 Die Verschriftlichung bedeutet zunächst den Abzug des Tones; das Lautbild wird zwar dann im Leseprozess reaktiviert – diese Reaktivierung ist jedoch als weiterer aktiver notwendiger Schritt einzustufen, der dieses Lautbild weiter entfernt vom primären, unmittelbaren Lautbild von Herders Natursprache.

in dreierlei Hinsicht: Zunächst fällt auf, dass Herder seltener von ›Lauten‹, ›Äußerungen‹ oder ›Geräuschen‹ der Empfindung spricht, aber vielmehr von »Tönen« (H-US, S. 79)²⁷⁴ – den Bausteinen der Musik. Er sucht zweitens die Relikte und Töne der Sprache der Empfindungen in allerlei musikalischen Gattungen:

In ihren [alten morgenländischen Sprachen, Anm. UK] Elegien tönen, wie bei den Wilden auf ihren Gräbern, jene Heil- und Klagetöne, eine fortgehende Interjektion der Natursprache, in ihren Lobpsalmen das Freudengeschrei, die wiederkommenden Hallelujahs, die Shaw aus dem Munde der Klageweiber erklärt [...]. Im Gang, im Schwunge ihrer Gedichte und der Gesänge anderer alten Völker tönet der Ton, der noch die Krieges- und Religionstänze, die Trauer- und Freudengesänge aller Wilden belebet [...]. (H-US, S. 83)

Drittens schließlich bemüht Herder wiederholt die Nerven-Saiten-Metapher – ein Bild aus der Musikpraxis –, um die Funktionalität der Unmittelbarkeit dieser Empfindungssprache begreifbar zu machen.²⁷⁵ Gerade die dritte Beobachtung macht deutlich, dass Musik und Herders Sprache der Empfindung unter dem Unmittelbarkeitsparadigma enggeführt werden. Das »rohe Material« beider Medien ist in beiden Fällen akustisch, unartikulierte. Herders These schließlich, je »älter und ursprünglicher die Sprachen [seien], desto mehr durchkreuz[t]en sich auch die Gefühle in den Wurzeln der Wörter« (H-US, S. 133), bringt die Musik unter den Vorzeichen einer emotionsorientierten Ästhetik gegen die Dichtung in Stellung; besonders insofern, als die Musik hier als einer natürlichen, ursprünglichen Sprache nahestehend dargestellt wird.²⁷⁶ Die musikalische Wortwahl und Engführung von Musik und Natursprache fordern geradezu zum Konkurrenzdenken von Musik und Sprache heraus, zumal im Kontext der Erschütterungen der zeitgenössischen Poetik. Die Sprachursprungstheorien werden so zur Argumentationsfolie für Status- und Vorrangdebatten von musikalischer und Dichtkunst. Gleichwohl wird die Debatte erst zu solchen durch gegenläufige Positionen: Bei Herder selbst

274 Aber auch H-US, S. 80, 81, 82, 83, um nur einige Stellen zu nennen. Von »unartikulierten Lauten« spricht er nur ganz zu Beginn, später fast durchgehend und quantitativ deutlich stärker von »Tönen«.

275 Vgl. hierzu – ebenfalls exemplarisch – H-US, S. 79, 80, 87, 89.

276 Herder unterscheidet zwar dezidiert zwischen seiner Natursprache, der Sprache der Empfindung und der menschlichen Sprache. Die zitierte Stelle bezieht sich auf eine ursprüngliche menschliche Sprache. Da Herders Differenzierung jedoch an einigen Stellen v. a. eine Pro-forma-Unterscheidung ist, die ursprüngliche menschliche Sprache und Natursprache v. a. unter den Aspekten von natürlichen Empfindungslauten sehr ähnlich bis gleich erscheinen lässt, ist dieses Zitat durchaus übertragbar.

finden sich interessanterweise die Thesen, dass Sprache eine »Gattung Gesang« (H-US, S. 123) sei und dass darüber hinaus »aus diesem Gesange, als solcher nachher veredelt und verfeinert ward, die älteste Poesie und Musik entstanden« sei, was »schon mehr als einer bewiesen« (H-US, S. 123) habe. Bemerkenswert an dieser Stelle ist, dass Herder die Poesie der Sprache genealogisch vorordnet, sie aber nur chronologisch und nicht unter dem Gesichtspunkt primärer und sekundärer Medialität trennt.²⁷⁷ Das Verständnis von Gesang als ursprünglicher Singpoesie ist nichtsdestotrotz ein wichtiger Aspekt in Herders Schrift, der die Polemik um Status und Vorrang von Musik und Poesie im 18. Jahrhundert befeuert und zugleich musikalische und poetische Medium verändert, einander ähnlicher macht.²⁷⁸

Gerstenberg dürfte die Debatten um Sprachursprungstheorien verfolgt haben; wie oben bereits erwähnt, rezensiert er Browns Schrift. In dieser Rezension findet sich eine Stellungnahme Gerstenbergs diesbezüglich: Die Suche nach den Ursprüngen von Sprache – und auch von Musik – stuft er als wenig hilfreich für zeitgenössische Debatten ein:

Was hilft es uns zu erfahren, daß Tanz, Musik und Poesie in den ersten Zeiten natürlich verbunden gewesen, wenn wir ihre Trennung in den spätern Zeiten für nicht minder natürlich halten müssen? Immerhin beweise man uns, (welches doch schwerlich geschehen wird), daß wir durch diese Trennung verlohren haben: man wird uns wenigstens nicht vorwerfen können, darinn der Natur untreu geworden zu seyn. [...] Werden sie heutiges Tages niemals zu ihrem Vortheile unter einen gemeinschaftlichen Plan gebracht? (R, S. 242)

Es fällt auf, dass Gerstenberg in der zitierten Passage der Rezension das sekundäre Sprachmedium mit Musik vergleicht. Es geht ihm nicht um das primäre Medium Sprache, sondern um Musik und Poesie.²⁷⁹ Die Auseinandersetzung um die Ursprünge dieser Medien bewertet Gerstenberg bestenfalls als genauso wichtig wie die darauffolgenden Entwicklungen und den zeitgenössischen Status dieser Entwicklungen. Das bedeutet, dass

277 Er schreibt, dass »Poesie älter gewesen sei als Prosa! Denn was war die erste Sprache als eine Sammlung von Elementen der Poesie?« (H-US, S. 121)

278 Vgl. hierzu die Kap. 1.4 und 1.5.2.

279 Das ist meiner Einschätzung nach v. a. dem Umstand geschuldet, dass Browns Abhandlung, die Gerstenberg rezensiert, auch die sekundären Kunst-Medien zum Gegenstand hat, es sind »Betrachtungen über die Poesie und die Musik nach ihrem Ursprunge« (vgl. R, S. 238). Es stellt sich an dieser Stelle die Frage, ob und wie Musik und Sprache überhaupt auch unter den Gesichtspunkten primärer und sekundärer Medialität trennbar sind. Die Schwierigkeit dieses Gedankenexperiments zeigt möglicherweise an, dass Naturzustand und überformter Zustand des Mediums Musik sehr eng beieinander liegen.

Gerstenberg an dieser Stelle durchaus die Vorzüge der jeweiligen Medien schätzt und ihnen sogar auf ihrer hohen Entwicklungsstufe Natürlichkeit zuspricht. Insofern scheint die Debatte um Sprachursprungstheorien aus Gerstenbergs Sicht einigermaßen obsolet; er positioniert sich nicht innerhalb der Debatte, sondern zur Debatte und stellt sie infrage: Denn auch wenn Musik und Poesie den gleichen Ursprung haben, auch wenn es eine jahrhundertelange, mehr und mehr divergierende Entwicklung gab – das alles hält Gerstenberg für natürliche Entwicklungen, die nicht davon abhalten, Musik und Poesie zu vergemeinschaften, statt ihren Status gegeneinander aufzuwiegeln. Gerstenbergs Versuche, seine literarischen und kritischen Schriften, setzen sich eher konkret mit der Funktionalität der Medien auseinander, statt nach ihrem Ursprung zu forschen und daraus Schlüsse zu ziehen. Viele seiner Überlegungen sind aber durch die Sprachursprungstheorien beeinflusst, denn diese Debatten sind Teil der Diskussion um das geeignete zeitgenössische poetische Medium. Sie gehören zum Umbau der literarischen Sprache von einer rhetorischen-poetischen zu einer ästhetisch-poetischen; sie sind ein Aspekt der Hinterfragung des traditionell-rhetorischen Modells.

Strukturelle Auswirkungen: Sprachformung zur Unmittelbarkeit

Rhetorik und Sprache werden nicht nur reflektiert und hinterfragt. Das 18. Jahrhundert und seine Dichtungsreform bringen umfassende strukturelle Umwälzungen mit sich. Das Medium der Literatur wandelt sich von einem rhetorischen zu einem poetischen,²⁸⁰ weil die moderne Ästhetik des 18. Jahrhunderts neue Anforderungen an die literarische Sprache stellt. Konkret bedeutet das die Suche nach einer poetischen Sprache, die den Verfremdungseffekt der Überformung nivelliert, denn genau dieser Verfremdungseffekt produziert eine unnatürliche poetische Sprache. Weil wahrnehmungsbasierte Erkenntnis mit der Etablierung der Ästhetik an Bedeutung gewinnt, rückt auch die Sinnlichkeit der Darstellung in der Dichtung ins Zentrum, denn ästhetische Deutlichkeit bedeutet sinnlich-erfassbare Anschaulichkeit. Figurale Ausschmückungen zur Demonstration der Sprachgewandtheit des Redners hingegen verlieren an Bedeutung. Ästhetische Poesie forciert Unmittelbarkeit und Natürlichkeit – eine »Ver-

280 Das ist, wie bereits angemerkt, stark vereinfacht formuliert, siehe hierzu auch S. 111.

sinnlichung«²⁸¹ der Sprache. Die Sprachüberformung wird ausgerichtet auf die Sinne bzw. die Sinnesorgane. Konkret umgesetzt wird dieses Unterfangen v. a. durch gesteigerte Anschaulichkeit und gezieltes Formen klanglicher Sprachelemente, um Sprache quasioptisch und akustisch zu funktionalisieren, ihr sinnliches Erkenntnispotenzial auszuschöpfen. Gerade die Arbeit an der Klangstruktur der Sprache rückt diese in die Nähe auch von Klangkunst – von Musik, was an anderer Stelle dieser Arbeit auseinandergesetzt wird.²⁸² Strukturell-medial lassen sich zwei Tendenzen beschreiben, wie diese Ausrichtung auf die Sinne umgesetzt wird:

- 1.) durch Umfunktionieren rhetorischer Mittel, v. a. unter dem Aspekt der Anschaulichkeit und
- 2.) durch Prosaisierung der poetischen Sprache.

Beide Tendenzen zielen auf eine unmittelbare Verständlichkeit der poetischen Sprache, gehen dabei aber verschieden mit den rhetorischen Mitteln um: Strategie 1.) macht sich gezielt bestimmte Mittel zunutze, v. a. Metapher und Hypotypose²⁸³. Gerade durch diese Mittel des Vor-Augen-Stellens kann der optische Sinn adressiert werden. Aber auch akustische Mittel wie Onomatopoesie oder das Einrücken von Interjektionen – Mittel, die klangliche Elemente besonders ausstellen – zählen hierzu: »Versinnlichung zu betreiben«, so Oschmann, heißt »die Sinne direkt selbst anzusprechen, das Dargestellte und die Darstellung den Sinnen unmittelbar zu öffnen«²⁸⁴. Strategie 2.) setzt die klassisch-rhetorischen Mittel im Gegensatz zu Strategie 1.) gezielt aus, um so den Grad des Unmittelbarkeitscharakters der Sprache zu steigern: Die Formung ist in diesem Fall eine gezielte Entformung, die sich v. a. an den Gehörsinn richtet. Gerade diese Prosaisierungs-Anstrengungen²⁸⁵ finden auch in Gerstenbergs literarisches Werk Eingang.

Prosa wird unter traditionell rhetorischen Aspekten unterschieden von Formen literarischer Rede; das Medium der Prosa ist nicht das Medium der Poesie, da die beiden unterschiedlich geformt werden, wie auch Klop-

281 Die passende Begrifflichkeit wurde von Dirk Oschmann übernommen, siehe Oschmann: »Versinnlichung«.

282 Siehe hierzu v. a. das Kap. 1.5.

283 Vgl. Oschmann: »Versinnlichung«, S. 289–290.

284 Ebd., S. 290.

285 Prosa ist in diesem Fall im engeren stilistischen Sinne zu verstehen, der prosaisch-ungebundene Sprache von poetisch-gebundener unterscheidet. Explizit nicht gemeint ist ein Unterschied der Stilhöhe.

stock ausführt: »Eben das Wort, das auch in Prosa gebräuchlich war, wurde durch eine Silbe mehr oder weniger, durch Hinzusetzung, Wegnehmung oder Veränderung eines Buchstabens zum poetischen Worte gemacht.«²⁸⁶ Klopstock betont dabei nicht nur die starke Überformung der poetischen Sprache gegenüber der prosaischen, sondern auch die Stilhöhe, die Prosa und Poesie unterscheidet.²⁸⁷ Diese Einstufung der unterschiedlichen Stilhöhen verbindet sich bis heute im Sprachgebrauch metaphorisch mit Werturteilen, wobei »poetisch Bereiche des Möglichen und Vorstellbaren, prosaisch solche des Wirklichen, Alltäglichen, Unabänderlichen«²⁸⁸ bezeichnen. In Zusammenhang mit Gerstenbergs Arbeiten spielt die Verwendung des Begriffs Prosa oder Prosaisierung nicht auf eine solche Übertragung an, sondern bezeichnet schlichtweg stilistische Operationen der Entrhythmisierung, der Lösung von Reim, Vers und Metrik – kurz: die Auflösung gebundener Sprache. Strukturell äußert sich der Unterschied von Prosa und Poesie dadurch, dass Poesie als Form gebundener Sprache an äußeren Merkmalen wie Versgebundenheit, Reimschemata u. ä. erkennbar ist, wohingegen Prosa (von »lat. pro versus = geradeaus gekehrt [...] ungebunden«²⁸⁹) auf genau diese Form der Versifikation verzichtet. Unter dem Natürlichkeitsdiktum der Ästhetik des 18. Jahrhunderts kann ungebundene Sprache aber zur Poesie erhoben werden: Wenn ästhetisch-poetische Anstrengungen die literarische Sprach-Überformung dahingehend ausrichten, mediale Ursprünglichkeit herzustellen; wenn poetisch geformte Sprache aussehen soll wie eine »natürliche« Sprachäußerung; dann muss die Präsenz der poetischen Zeichen zurücktreten. Weil gerade gebundene Sprache ihre Geformtheit ostentativ ausstellt, gilt es, diese Gebundenheit aufzulösen oder unsichtbar zu machen. Deswegen wird die poetische Sprache strukturell prosaischer, der formale Unterschied zwischen Prosa und Poesie nivelliert. Prosa kann – wie Gerstenberg in seinen

286 Friedrich Gottlieb Klopstock: »Von der Sprache der Poesie« [1758], in: Winfried Menninghaus (Hg.): *Klopstock – Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, Frankfurt am Main 1989, S. 22–34, hier: S. 22.

287 »Wenn man alle Stufen des prosaischen Ausdrucks hinaufgestiegen ist; so kömmt man an die unterste des poetischen.« (Klopstock: »Sprache der Poesie«, hier: S. 24) Oder auch: »Die Poesie soll überhaupt vielseitigere, schönere, und erhabnere Gedanken, als die Prosa, haben.« (Ebd., S. 25)

288 Karlheinz Barck: »Prosaisch-poetisch«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 5. Postmoderne–Synästhese, Stuttgart 2010, S. 87–112, hier: S. 87.

289 Eckehard Czucka: »Prosa«, in: *Metzler Lexikon Literatur, Begriffe und Definitionen*, Stuttgart, Weimar 2007, S. 613–614.

Prosaischen Gedichten zeigt²⁹⁰ – sogar eine lyrische Form sein. Gerstenberg verzichtet in dieser Gedichtsammlung komplett auf Versifikation, die fünf »Gedichte«²⁹¹ sind in Prosa verfasst. Die Ungebundenheit der Sprache soll dabei die Sinne ansprechen, sich für die Anschaulichkeit verbürgen, wie aus dem Vorwort Gerstenbergs hervorgeht: »Ich wünschte, daß man diese Blätter so ansehen möchte, wie man etwa eine Gallerie von Gemälden besieht«²⁹². Die strukturelle Prosaisierung der Poesie, insbesondere der lyrischen Poesie, ist eine Form der Versinnlichung der poetischen Sprache. Diese lyrische Prosa *ist* Poesie und wird von Gerstenberg auch als solche ausgegeben. An dieser Stelle kann nicht genug betont werden: Prosaische Rede wird auf diese Weise zur Poesie, zu lyrischer Sprache, was aber in keiner Weise bedeutet, dass Poesie zur Prosa degradiert würde,²⁹³ sondern eben nur, dass Poesie ihrem strukturellen Erscheinungsbild nach prosaischer wird.²⁹⁴ Dadurch wird sie aber nicht zur Prosa im traditionellen Sinn, sondern umgekehrt: Die neue prosaische Form ist Poesie, insofern ihre Sprache bewusst dichterisch geformt wurde, auch wenn man ihr das nicht mehr ansehen darf. Diese prosaische Poesie ist poetische Sprache (sekundäre Sprachebene). Sie unterscheidet sich durch die bewusste Formung von Prosa auf Basis des primären Sprachgebrauches, und dieser Unterschied macht Prosa zur Poesie.

Der natürlich-freie Duktus dieser prosaischen Poesie ist Kennzeichen einer modernen ästhetisch-poetischen Sprache. Das Aufweichen der Kategorien Prosa und Poesie goutiert auch Gerstenberg, z. B. in Rezensionen, in denen er über Breitenbachs *Neue Sammlung vermischter Gedichte* schreibt: »Der Inhalt des Buchs ist ein anmuthiges Gemengsel [sic] von allem: *Prose*, von der man schwören möchte, daß sie auch Poesie seyn könn-

290 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: *Prosaische Gedichte*, Altona 1759.

291 Gerstenbergs eigene Gattungszuschreibungen seiner Werke sind stets der Hinterfragung würdig. Die *Prosaischen Gedichte* könnte man auch den Idyllen zuordnen. Gerstenbergs Titulierungen haben dabei stets progressiv-programmatischen Charakter, hinterfragen selbst die Konstitution der beschriebenen Gattungen, fordern die Diskussion über Gattungszugehörigkeiten und Gattungen selbst heraus.

292 Gerstenberg: *Prosaische Gedichte*, S. 8.

293 Die in dieser Formulierung implizierte verschiedene Stilhöhe soll hier nur die verschiedenen Grade an augenfälliger Überformtheit anzeigen, sie soll keine Aussagen zur Wertigkeit von prosaischer oder poetischer Sprache machen.

294 Optisch deutlich wird die Gegenüberstellung von prosaischer Poesie und gebundener Poesie in Gerstenbergs *Tändeleien*. Für einen Eindruck zum Erscheinungsbild dieser Gedichte siehe S. 288.

te.« (R, S. 61–62, Herv. i. O.) Auch, dass prosaische Sprache wirkungsvoller als poetische sein kann, schreibt Gerstenberg in einer Rezension:

Andere sind es doch mit unserer Prose weniger [zufrieden, Anm. UK], zumal die sie ein Theil unserer neuen Schriftsteller schaal, und der andere buntscheckig macht. Ihr eigenthümlicher Reichthum ist lange noch nicht genung [sic] gebraucht; und ihre Stärke kennet man kaum, lieber flickt man ihr fremde Nerven an. (R, S. 180)

Gerstenberg geht sogar noch weiter, er vertritt die Prosaisierung der poetischen Sprache vehement: Etwas, »das in der ersten Anlage prosaisch gedacht, und ausgeführt worden« sei, so Gerstenberg, könne »seine Natur nicht verändern, und durch zufälligen Aufputz, den sich auch die Poesie nicht einmal zueignet, nie Poesie werden« (R, S. 378). So gesehen verwundert auch nicht Gerstenbergs Urteil, dass es von Trissino ein Zeugnis von »Geschmack und Kühnheit« sei, »ein episches Gedicht in die Welt zu setzen.« (M2, S. 32) Infolge dieser vielen Positionierungen pro Prosa ist es auch konsequent, dass Gerstenberg sein »erstes Trauerspiel [Ugolino, Anm. UK] in Prosa hinschrieb«²⁹⁵. Eine Tatsache, für die er sich bei kritischen Zeitgenossen rechtfertigen muss, und so schreibt er an Gleim: »Ich weiß nichts für mich anzuführen als daß meiner Meinung nach in der Fabel selbst der Grund liegen müsse, warum sie versificirt seyn soll«²⁹⁶. Diese Haltung unterstreicht den Zusammenhang von prosaischem Stil und natürlichem dichterischem Ausdruck, der sich auch für die Authentizität der Fabel verbürgt: Fabel und Stil müssen zueinander passen. Inkonsequenterweise – hier zeigt sich seine Unsicherheit – fügt Gerstenberg den Zusatz hinzu, dass er »künftig bey andern Sujets [...] die Versification vorziehen werde [...]«²⁹⁷ Der treffsichere Kritiker Gerstenberg lässt sich durch Kritik an seinem Stück stark verunsichern, lässt sogar an seiner Position zum prosaischen Stil rütteln.

Auf diese strukturellen Veränderungen der poetischen Sprache wurde hier gesondert eingegangen, um in aller Kürze zu zeigen, in welche vielfältigen verschiedenen Richtungen die medialen Umstrukturierungen des 18. Jahrhunderts gehen. Darüber hinaus hat das Ende der Rhetorik auch maßgeblichen Einfluss auf mediale Veränderungen in der Musik, die sich

295 Albert Malte Wagner: »Gerstenberg und Gleim«, Nordelbingen, 1925/4 (1925), S. 127–138, hier: S. 131, Herv. i. O.

296 Wagner: »Gerstenberg und Gleim«, S. 131.

297 Ebd.

lange auch an rhetorischen Mustern orientierte.²⁹⁸ Mit dem Bedeutungsverlust der Rhetorik im 18. Jahrhundert löst sich auch die musikalische Orientierung an der rhetorischen Praxis und Theoriebildung auf. Die Versinnlichung der Sprache, wie Oschmann es nennt, befördert wie bereits erwähnt die Umfunktionierung rhetorischer Mittel, um ein sprachliches Vor-Augen-Stellen zu ermöglichen. Um das zu bewerkstelligen, wird im 18. Jahrhundert u. a. das Konzept der Einbildungskraft wiederbelebt. Die Einbildungskraft ist dabei mehr als nur ein stilistischer Kniff; sie indoktriniert die Ästhetik des 18. Jahrhunderts, ist das Prinzip, mit dem poetologische Kategorien erneuert und ästhetisiert werden können.

1.2.2 Dichtungsprinzipien im 18. Jahrhundert – Gerstenbergs Dichtungsprinzipien

Gerstenbergs kritische Schriften zu Ästhetik und zur Medialität sowie seine intermedialen Versuchsanordnungen sind alle Varianten der Grundkonzeption seiner Ästhetik.²⁹⁹ Er ist ein Mitbegründer empfindsamer Literatur(-Theorie) in Deutschland und Dänemark, v. a. in den 1760ern und 1770ern. Unter Einfluss der Etablierung der Ästhetik in Deutschland ist er einer derjenigen Kritiker und Schriftsteller, der neue Maßstäbe in der Literatur setzt, die auch der neu verstandenen Emotionalität im 18. Jahrhundert Rechnung tragen. Gerstenbergs Beschäftigung mit dem poetischen Medium, die damit einhergeht, gründiert dabei semiotisch seine intermedialen Experimente, die der Musik einen Eingang in die Poesie ermöglichen.

In dieser Arbeit wird implizit viel mit Gerstenbergs Literaturverständnis argumentiert. Klaus Gerth hat sich in seiner Monografie intensiv mit demselben auseinandergesetzt und die Grundzüge der Gerstenberg'schen Literaturkritik herausgearbeitet.³⁰⁰ Er argumentiert v. a., dass Gersten-

298 Siehe hierzu Kap.1.4.

299 Vgl. hierzu v. a. Klaus Gerth: *Studien zu Gerstenbergs Poetik. Ein Beitrag zur Umschichtung der ästhetischen und poetischen Grundbegriffe im 18. Jahrhundert*, Göttingen 1960.

300 Gerth: *Gerstenbergs Poetik*. Diese Studien sind aus dem Jahr 1960. Gerth erfasst die wichtigsten Quellen und schreibt zu den wichtigsten Schlagworten, die Gerstenberg bearbeitet hat. An mancher Stelle verkennt er die eigentliche philosophische und poetologische Tiefe von Gerstenbergs Werk; zuweilen vermisst man eine genauere Einbettung in zeitgenössische Diskurse – diese Einordnung erfolgt meist äußerst knapp. Trotzdem liefert Gerth einen guten Überblick über das Gerstenberg'sche Œuvre und dessen zeitgenössische Bedeutung, seine Arbeit zeugt von zuverlässiger und umfassender

bergs kritische Schriften ein unsystematisches Sammelsurium von »verstreuten einzelnen kritischen Schriften«³⁰¹ sei, das kein geschlossenes System bilde. Gerth beschreibt Gerstenberg als Denktypus, in dem die Grundzüge der »ästhetischen Grundbegriffe, die zur Sturm- und Drang-Periode führte[n]«³⁰² bereits vollkommen ausgereift seien. Diese Einschätzung teile ich nicht uneingeschränkt, gerade wegen des eklektischen Charakters von Gerstenbergs Werk, das in verschiedenen Phasen seines Lebens und seines Schaffens entstanden ist. Trotzdem hat Gerth wichtige Vorarbeit geleistet, die wichtigsten Schlagworte der Gerstenberg'schen Ästhetik aufgearbeitet und in den Diskurs der Zeit eingeordnet. An dieser Stelle schließt diese Studie an und holt diejenigen Schlagworte in aller Knappheit noch einmal ein, die zur Argumentation verwendet werden.³⁰³ Das sind v. a. Gerstenbergs Überlegungen zur *Nachahmung*, zu *Originalität*, zur *Wahrhaftigkeit* und zur *Natur* bzw. *Natürlichkeit*. Diese sind es, die insofern wichtig für diese Arbeit sind, als die Verschiebungen hier auch Einfluss auf die sich verändernde poetische Sprache hat und Intermedialität nicht nur ermöglichen, sondern sogar erfordern.

Mit diesen Schlagworten setzt sich nicht nur Gerstenberg auseinander, sondern zahlreiche namhafte Literaten im 18. Jahrhundert. Die prominenteste Auseinandersetzung dahingehend findet zwischen den Schweizern Johann Jakob Bodmer (1698–1783) und Johann Jakob Breitinger (1701–1776) und dem Leipziger Literaturprofessor Johann Christoph Gottsched (1700–1766) statt. Auch sie erörtern, inwiefern sich antike Dichtungsprinzipien, wie zum Beispiel das der Mimesis, im 18. Jahrhundert auf moderne Literatur übertragen lassen. Gottsched gilt dabei eher als Verfechter der antiken Prinzipien,³⁰⁴ Bodmer und Breitinger hingegen als seine Antagonisten. Die beiden Schweizer Literaturkritiker reizen das aristotelische Wahrscheinlichkeitsdiktum bis über seine Grenzen hinaus aus, um den

der Textkenntnis. Als Nachschlagewerk zu Gerstenbergs Literaturverständnis bietet Gerths Arbeit einen sehr guten Ausgangspunkt.

301 Ebd., S. 11–12.

302 Ebd., S. 13.

303 D. h., dass andere Schlagworte, die durchaus auch für Gerstenbergs Poetik relevant – vielleicht sogar bezeichnend – sind, ausgespart werden. Das ist z. B. Gerstenbergs Verständnis vom »poetischen Genie« oder seine Überlegungen zum »Erhabenen«. Daran interessierte Leser:innen seien an dieser Stelle auf Klaus Gerths Monografie verwiesen.

304 Auch zwischen Gottsched und antiker Dichtung gibt es starke Diskrepanzen, insofern ist diese Darstellung stark vereinfacht. In Bezug auf die hier dargestellten Aspekte jedoch vertritt Gottsched – im Vergleich zu Bodmer und Breitinger – eher Prinzipien, die in der antiken Dichtungstradition ihre Tradition haben.

Leser stets in Verwunderung versetzen zu können, und etablieren so die Kategorie des Wunderbaren. Auch Lessing mischt sich mit seiner *Hamburgischen Dramaturgie* in die zeitgenössische Literaturdebatte ein und mit ihm Gelehrte aus dem Berliner Kreis³⁰⁵ wie Mendelssohn und Nicolai. Einschlägig dazu ist der *Briefwechsel über das Trauerspiel* der drei. In allen hier genannten und zahlreichen anderen Schriften werden Dichtungsprinzipien hinterfragt und neu verhandelt, es wird gegeneinander Position bezogen, polemisiert und so ein neues Dichtungsverständnis auf den Weg gebracht. Unter den zahlreichen miteinander streitenden literaturästhetischen Stimmen ist auch Gerstenbergs.

1.2.2.1 Nachahmung, »originale Nachahmung«³⁰⁶, Original

Gerstenberg schreibt 1767 im »Zwanzigsten Brief« seiner *Merkwürdigkeiten*, dass er sich »mit gutem Vorbedacht« Wörtern wie »Nachahmung« enthalte, »weil sie [ihm] alle zu viel oder zu wenig sagen« (M20, S. 401); nichtsdestotrotz häuft sich die Vokabel in seinen Schriften – v. a. in den *Rezensionen* –, wie auch Gerth bemerkt.³⁰⁷ In den meisten Fällen spricht Gerstenberg von verschiedenen zeitgenössischen Begriffen von Nachahmung, definiert und analysiert sie, um sich dann mittels einer Bewertung von ihnen zu distanzieren. In einer Rezension analysiert er 1769 die Unterschiede der antiken und der modernen Naturnachahmung:

Unter der theatralischen Nachahmung der Natur verstanden die Alten etwas anders, als die Neuern. Ihr Zweck war niemals, die Nachahmung in dem Grade illusorisch zu machen, daß sie mit der Natur selbst hätte können verwechselt werden. Wir wollen hier nicht untersuchen, ob sie darin Recht oder Unrecht hatten: genug aus allen Anstalten ihrer Kunst, ihren metrischen Ausbildungen, ihrer singenden und mit Instrumenten begleiteten Recitation, ihrer Saltation, ihren Chören, erhellet augenscheinlich, daß sie niemals die Absicht gehabt, die Natur, wie sie wirklich ist, sondern eine zweyte dichtrische Natur zu treffen, die mit jener vornämlich in der *Aehnlichkeit* ihrer künstlichen Wirkungen übereinstimmt. (R, S. 280, Herv. i. O.)

Gerstenberg erklärt an dieser Stelle den aristotelischen Mimesis-Begriff. Dem stellt er den modernen Begriff von Naturnachahmung im 18. Jahrhundert gegenüber:

305 Siehe hierzu Kap. 1.5 mit den Abbildungen 5 und 6.

306 R, S. 300.

307 Vgl. Gerth: *Gerstenbergs Poetik*, S. 36.

1.2 Dichtung im Zeitalter der Ästhetik

Ganz anders denken die Neuern. Wenn sie von einer theatralischen Nachahmung der Natur reden, so ist ihr beständiger Grundsatz, in den Bestandtheilen des Plans der wirklichen Natur so nahe zu kommen, als möglich ist; (R, S. 281)

Der Natur-Anspruch der Nachahmung bezieht sich nicht mehr nur auf die Fabel, sondern in dem Fall auch auf eine naturalistischere Darstellungsweise, was dann auch Konsequenzen für die Darstellungsmittel hat: Chöre – so Gerstenberg – könnten deswegen nicht mehr wie in der Antike in Dramen integriert werden, ihr Einsatz sei eine Unterbrechung, der das naturalistisch verstandene Täuschungsmoment störe (vgl. R, S. 281). Auch kommt eine solche »sklavische Nachahmung der Natur« für Gerstenberg »gar nicht in Betracht«³⁰⁸. Gerstenberg geht es um die Natur des Menschen. Die »Schaubühne«, so schreibt er, solle »nach ihrer vornehmsten Beziehung ein Bild des menschlichen Lebens seyn« (B, S. 9). Dieses Bild müsse der Dichter so »malen, daß der Zuschauer hingerissen werde, zu glauben, er sehe das wahre Werk der Natur« (B, S. 10). Allerdings, und das sei an dieser Stelle hervorgehoben, macht Gerstenberg an gleicher Stelle deutlich, dass nicht Naturbild und dichterisches Abbild sich täuschend ähnlich sein müssen, sondern die Wirkung, die beide auslösen. Der Zuschauer soll laut Gerstenberg zu dieser Täuschung hingerissen werden,

indem die bloße Vorstellung desselben [des Werkes der Natur, Anm. UK] alle Wirkungen auf seine Gesinnungen und Leidenschaften äußert, welche die Natur selbst nicht anders hätte hervorbringen können, als wofern sie in ein dem Zwecke des Dichters untergeordnetes Ganze wäre concentrirt worden. (B, S. 10–11)

Es geht also nur bedingt um ein Abbilden der (menschlichen) Natur: Diese Art der Nachahmung versteht sich nicht oberflächlich-abbildend, sondern als »Nachbilden« (M20, S. 401)³⁰⁹, d. h. als Verstehen und Rekonstru-

308 Ottokar Fischer: »Einleitung«, in: Ottokar Fischer (Hg.): *H. W. von Gerstenbergs Rezensionen in der Hamburgischen Neuen Zeitung, 1767–1771*, Nendeln 1904, S. IX–XCVIII, hier: S. LXI.

309 Dabei geht es um Gerstenbergs Begriff von »Nachbilden«, nicht um Klaus Gerths Begriffsverwendung (Nachbilden = Abbilden, vgl. Gerth: *Gerstenbergs Poetik*, S. 38). Der Begriff »Nachbilden« wird im Folgenden *nicht* übernommen, aus folgendem Grund: Gerths Begriffsverwendung liegt zwar intuitiv nahe, aber selbige und seine Zitate-Kombination von Gerstenberg stiften an dieser Stelle Verwirrung: Er schreibt, dass Gerstenberg die »Nachahmung der schönen Natur« nur »[a]ls Grundsatz, nicht als Mittel« (M20, S. 403) akzeptiert und erklärt die Grundsätzlichkeit der Naturnachahmung mit einem Zitat aus dem »Zwanzigsten Brief der Merkwürdigkeiten« (vgl. Gerth: *Gerstenbergs Poetik*, S. 40). Die zitierte Stelle allerdings (»Das Nachbilden ist also

ieren der Wirkungsweise der Natur des Menschen. Gerstenbergs Begriff der Naturnachahmung – den er übrigens selbst auch nicht durchweg vertritt³¹⁰ – unterscheidet sich durch den Akzent auf die Wirkungsweise von einer Naturnachahmung, die die Natur als Nachahmungs-Referenz bloß abbildend ins Zentrum stellt. Nichtsdestotrotz bleibt diese Form der Nachahmung relevant auch für Gerstenbergs Ästhetik, da sie die Natur (des Menschen) auf glaubhafte Weise darzustellen vermag. Wenn Gerstenberg Shakespeares Dramen als Ideal lobt, dann deswegen, weil sie »lebendige Bilder der sittlichen Natur« (M14, S. 221) sind. Gerade das naturalistische Moment ist es, das Zeichenoperationen scheinbar unsichtbar macht und insofern für eine Darstellungsweise, die Unmittelbarkeit und Authentizität ins Zentrum stellt, zum wichtigen Mittel wird. Von der Nachahmung der »schönen Natur« – d. h. nur die Schönheit der Natur wird als Referenz für Nachahmung würdig erachtet, wie z. B. von Batteux vertreten – distanziert Gerstenberg sich aus genau diesem Grund: Eine solche Nachahmung büßt durch dieses Auswahlverfahren und den Ausschluss der nicht schönen Natur an Authentizität ein. Gerstenberg findet deswegen »weit mehr Vergnügen an jener zwangsfreyen Natur [...], als an einer sogenannten schönen Natur, die aus Furcht, ausschweifend oder arm zu scheinen, in goldenen Fesseln daherschreitet.« (M16, S. 257–258) Der im Kerker sitzende, hungernde Ugolino, dessen bis zum Wahnsinn gesteigerte Verzweiflung Gerstenberg vollumfänglich darstellt, sprengt insofern die »goldenen Fesseln« dieser Nachahmung der schönen Natur. Hierin stößt *Ugolino* auch auf Lessings Kritik, der wegen dieses Durchbruchs vermutet, dass die Mitleidsästhetik frappant gestört werde:

derjenige höchste sinnliche Ausdruck, der die Illusion erreicht« M20, S. 401) zeigt, dass Gerths Begriff von Nachbilden (= Abbilden) von Gerstenbergs Begriff abweicht, der den Begriff weiter fasst, Einbildungskraft und Ausdruck in ihn integriert, wie an gleicher Stelle zu lesen ist, die Gerth sogar auch zitiert: »Um diese Illusion hervorzu- bringen, sage ich, muß der Dichter die beobachteten Gegenstände bildlich denken, und mit Wirkung ausdrücken können, welches zusammengekommen ich unter Nachbilden begreife.« (M20, S. 401) Zugegebenermaßen ist es schwierig, gerade an der Stelle der Darstellung begrifflich trennscharf zwischen exaktem Nachahmungsbegriff, der im Auflösen begriffen ist, und ablösendem Konzept der Einbildungskraft zu unterscheiden. Möglicherweise ist das wegen der Durchlässigkeit zwischen den Begriffen auch nur bedingt notwendig. Es sollte jedoch vermieden werden, die historische mit der eigenen Begriffsverwendung zu vermischen. Näheres zur Einbildungskraft siehe Kap. 1.2.2.3.

310 Vgl. dieses Kapitel, S. 129f.: Gerstenbergs Ausdruckspoetik richtet sich auch am Menschen aus, funktioniert aber nicht mehr nach dem Nachahmungsprinzip.

Mein Mitleid ist mir zur Last geworden: oder vielmehr, mein Mitleid hörte auf Mitleid zu sein, und ward zu einer gänzlich schmerzhaften Empfindung. Es ward mir auf einmal recht wohl, als das Stück zu Ende war³¹¹.

Lessings Postulat der Schönheit der Darstellung, die er funktional für die Wirkung des Dargestellten für notwendig hält, weil der Rezipient sich sonst schlichtweg wegen der Hässlichkeit distanziert, überflügelt insofern Anstrengungen zur naturalistischen Nachahmung.³¹² Wenn es Batteux um die Nachahmung der schönen Natur geht und Lessing um schöne Nachahmung der Natur, dann plädiert Gerstenberg für keinerlei derartige Beschönigungen, da diese den Authentizitätscharakter destruieren: Gerstenberg scheut weder Hässlichkeit noch die Darstellung negativer Empfindungen und Leidenschaften, denn ihm geht es anders als Lessing nicht um eine damit verbundene Erziehung zum mitleidigen Menschen, sondern um die Darstellung der Leidenschaften und mögliche Weisen der medialen Vermittlung von Empfindungen. Gerstenberg folgt dabei im Gegensatz zu Lessing keiner künstlerisch-pädagogischen Intention. Seine Kritik an einer naturalistisch verstandenen Naturnachahmung bleibt entsprechend ihres Authentizitätspotenzials verhalten und hebt mancherorts sogar die Vorzüge gegenüber knechtischer Nachahmung hervor: »[D]er Dichter ergötzt uns durch die naive Nachahmung der menschlichen Natur inniger, als durch eine burleske Vorstellung der alten Fabel« (R, S. 68).

Unter der Begrifflichkeit »knechtisch[e] Nachahmung« (R, S. 300) fasst Gerstenberg indes Nachahmungen, die andernorts – z. B. bei Sulzer³¹³ – und auch von ihm selbst »Nachäffungen« (R, S. 327) genannt werden: schriftstellerische Werke, die mustergültige Werke als Vorlage benutzen. Das geht aus einer Rezension zu Lavaters *Schweizerliedern* hervor (vgl. R, S. 299–301). Gerstenberg unterscheidet die knechtische Nachahmung an

311 Gotthold Ephraim Lessing: »An Heinrich Wilhelm von Gerstenberg. Hamburg, den 25. Februar 1768«, in: Helmuth Kiesel/Wilfried Barner (Hg.): *Werke und Briefe*, Frankfurt am Main 1987, S. 503–507, hier: S. 505.

312 Vgl. »Denn verachten wir schon denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen schreiet, so ist doch dieses unwidersprechlich, daß wir nicht so viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheint.« (Gotthold Ephraim Lessing: »Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie«, in: Wilfried Barner (Hg.): *Werke und Briefe*, Frankfurt am Main 1990, S. 11–321, hier: S. 46 (Kap. IV). Diese Ausgabe wird im Folgenden im Fließtext mit dem Kürzel L-L abgekürzt zitiert.) Zu Lessings Ablehnung hässlicher Darstellungen vgl. auch ebd., S. 169–172 (Kap. XXIV).

313 Vgl. z. B. Johann Georg Sulzer (Hg.): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 4 Bde., Bd. 2: K–Z, Leipzig 1774, S. 795 (Eintrag »Nachahmung«).

dieser Stelle von dem, was er »originale Nachahmung« (R, S. 300) nennt und prangert an, dass die Fähigkeit zu dieser Unterscheidung den meisten Kritikern abgeht. Gleichzeitig liefert er an dieser Stelle aber keine weiteren Ausführungen zu diesen Begrifflichkeiten.³¹⁴ Aus Äußerungen an anderem Ort und seinen literarischen Schriften geht dies aber implizit hervor, z. B.:

Wenn die Manier und Composition eines Werks sich in einem so hohen Grade auf den eigenen Character des Scribenten bezieht [sic]: so ist das Bestreben ihm diese Manier abzuborgen, nicht mehr *Nachahmung*, sondern *Nachäffung*. (R, S. 327, Herv. i. O.)³¹⁵

Mit »originaler Nachahmung« hingegen meint Gerstenberg die Art von Nachahmung, die entsteht, wenn der Künstler sich nicht Fabel und Stil eines anderen Künstlers abschaut, sondern sich dessen Vorgehensweise zu eigen machen, ihm nacheifert.³¹⁶ Eine solche »originale Nachahmung« gelingt nur bei innerer Verwandtschaft des nacheifernden und des nacheifernden Dichters. Als Beispiel führt Gerstenberg Gleims Nacheifern von Anakreon und Horaz an:

In eben der Manier, worinn Gleim Lieder nach dem Anakreon gesungen hat, ahmt er diesmal Horazens nach. [...] Gleichwohl ist nicht zu läugnen, daß die

314 Die gesamte Stelle im Zusammenhang lautet: »Die ganze Kritik in der Hällischen Bibliothek läuft darauf hinaus, daß Herr Lavater nicht original werden kann, weil Gleim vortreffliche Kriegslieder vor ihm gesungen hat. Mit eben so gutem Fug ließe sich das von Gleimen behaupten, weil schon Klopstock ähnliche Lieder vor ihm gesungen hatte, (S. d. Sammlung vermischt. Schriften von den Verf. der Berm. Beytr.); und sogar von Klopstock, weil er sie ausdrücklich zur Nachahmung des bekannten Chevy-chase-sung im Spectator gesungen hatte: denn der Ton, der Geist, und sogar die Stanze, sind in allen die nämlichen. – O der tief sinnigen Kritik, die noch nicht weiß, wodurch sich originale Nachahmung von knechtischer Nachahmung unterscheidet!« (R, S. 300).

315 Oder eine ähnliche Stelle, an der Gerstenberg die »sklavische Nachahmung« nicht nur bei Schriftstellern kritisiert, sondern mit ihnen auch Kritiker und Publikum, die demgegenüber nicht kritisch sind: »...wir tadeln nicht ihn [Riedel, Anm. UK] insbesondere, sondern mit ihm eine ganze Genossenschaft von neuen Scribenten, die uns mit schalen Werken voller unbestimmten [sic] Gedanken, voll seichten Witzes, voll gezielter Wendungen, und zugleich voll der zuversichtlichsten Machsprüche, zu überschwemmen drohen. [...] Nicht zufrieden, sich die Ideen der bekanntesten Schriftsteller, ihrer Zeitgenossen, sogar bis auf den Ausdruck zuzueignen, verwirren sie die verschiedenen Gattungen der Composition [...] – Können sie nur einigen faden Nachsprechen, die in ihrem Trosse sind, den Mund aufreißen, und ein stupides Lachen erzwingen, so halten sie sich für überflüssig schadlos. Auf diesem Wege werden wahrlich keine klaßische [sic] Schriftsteller gebildet.« (R, S. 165–166).

316 Die treffende Begrifflichkeit »Nacheifern« findet sich bereits bei Gerstenberg, leicht abgewandelt: »Nacheiferung« (M20, S. 391).

Lieder nach dem Anakreon, (die schönsten Lieder, die wir im Deutschen haben), in ihrer Art eines Gleims viel würdiger sind, als die Oden nach dem Horaz. Woher das? Gleim und Anakreon sind verwandtere Seelen, als Gleim und Horaz. (R, S. 356–357)

Gerstenberg bewertet die »originale Nachahmung« deutlich milder als »Nachäffungen«, und stuft sie höher ein. Jedoch gibt es auch eine Schreibweise, denen er beide nachordnet:

Mich für meine Person entzücken die classischen Vollkommenheiten der bewunderungswürdigen Alten mehr, als ich Ihnen ausdrücken kann; ich ehre auch die Meisterhand, die diesen Vollkommenheiten nachzueifern weiß: allein der seltne, der erhabne Geist, der kühn genug ist, selbst Original zu werden, der das Zujuchzen seiner Nation seinem eignen innern Werthe, und keiner Vergleichung mit andern, verdanken will – der, und der allein, dringt [sic] mir eine wahrhafte Bewunderung ab [...] (M5, S. 76)

Mehr als zu »gefallen« (R, S. 37) erreiche eine originale Nachahmung nicht.³¹⁷ Einem Original nachzueifern, bedeutet, selbst kein Original zu sein, so Gerstenberg: »Deswegen sind die Griechen so vortrefflich. Sie wagten, Original zu seyn, und sie wurden es.« (R, S. 367)

Bleibt die Frage, was es für Gerstenberg heißt, »Original zu seyn«. Diese Antwort gibt Gerstenberg relativ eindeutig: »*wo Genie ist, da ist Erfindung, da ist Neuheit, da ist das Original*, aber nicht umgekehrt« (M20, S. 404, Herv. i. O.). Dieser Schritt führt weg von Gerstenbergs Kritik an den Nachahmungsbegriffen des 18. Jahrhunderts, hin zu einem neuen Dichtungsprinzip:

Das dichterische Genie wählt sich neue vehicula, weil es sich in andern nicht so bequem thätig erweisen kann; ja, es muß sich uns sogar schon seiner Natur nach neu und original darstellen, weil Begriffe, die aus einer solchen Seele kommen, von den gewöhnlichen durchaus abweichen. (M20, S. 404)

Gerstenbergs Ästhetik konzentriert sich auf das poetische Genie und v. a. auf seine Fähigkeit zur Originalität. Um diese Originalität zu ermöglichen, wird dem Dichter vollkommen freier darstellerischer Gestaltungsspielraum zugestanden, er wird jeglicher poetischer Normativität entho-

317 Die gesamte Stelle im Zusammenhang lautet: »Es giebt Grundsätze der Anordnung, die zur Bindigkeit eins jeden Werks unentbehrlich sind; es giebt Arten des Stils, die sich der Absicht des Scribenten anmaßen, und unter denen immer nur Eine die claßische ist; es giebt charakteristische Schreibarten, die man dulden kann, die aber nicht nachgeahmet werden müssen. Wem diese nöthigen Schranken eine Kleinigkeit sind, der kann seinen Zeitgenossen gefallen, nur für die Nachwelt hat er nicht geschrieben.« (R, S. 37)

ben. Die einzige Regel lautet: Das poetische Genie darf sich keinen Regeln unterwerfen. Gerstenberg kritisiert jegliche – auch moderne – Regelwerke:

Man machte also Grundsätze – Grundsätze der Nachahmung – Grundsätze des Guten und Schönen – Grundsätze des höchsten sinnlichen Ausdrucks – die alle dahin abzielten, dem poetischen Genie ein Eigenthum beizulegen, worauf es gar keine Ansprüche machte. (M20, S. 407)

Trotz dieser Distanzierung implementiert Gerstenberg sowohl Elemente – nicht Grundsätze – der Nachahmung, v. a. der Naturnachahmung, als auch Elemente »des höchsten sinnlichen Ausdrucks« in seine Ästhetik. Er wendet sich dabei – wie auch andere Ästhetiker des 18. Jahrhunderts³¹⁸ – v. a. den expressiven Darstellungsweisen zu. Dass der Ausdruck als Dichtungsprinzip die Nachahmung ablöst, liegt nicht nur an den so vielfältigen wie überkommenen Nachahmungsbegriffen, sondern auch an der Neubegründung der Dichtung im 18. Jahrhundert. Gemäß einer poetologischen Auffassung, die an Ästhetik und Anthropologie ausgerichtet ist, verschiebt sich beispielsweise der Gegenstand der Dichtung: Eine Tragödie ist nicht mehr, wie lange mit Aristoteles gelehrt wurde, »Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung« (A-P, S. 19), sondern der »Stoff der Dichtkunst«, so Gerstenberg, umfasst »Handlungen und Empfindungen, Handlungen mit Empfindungen verbunden, Empfindungen mit Handlungen verbunden, Handlungen ohne Empfindungen, und Empfindungen ohne Handlungen.« (M20, S. 393) Gerstenberg führt dies anhand seines *Ugolino* vor: *Ugolino* ist ein weitgehend handlungsreduziertes Drama, das sich am 33. Gesang von Dantes *Inferno* orientiert. »Gang und Ziel [dieses] Drama[s]«, so Gerstenberg, »war eine Verhungerung«³¹⁹. Die dramatische Darstellung dieser »Verhungerung«³²⁰ schöpft dabei das

318 Gumbrecht spricht hier von einer »Umpolung der Ästhetik von Nachahmungs- auf den Ausdrucksbegriff« (Hans Ulrich Gumbrecht: »Ausdruck«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 1. Absenz-Darstellung, Stuttgart 2010, S. 416–430, hier: S. 420).

319 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: »von Heinrich Wilhelm von Gerstenberg. Kopenhagen, Mai oder Juni 1768«, in: Helmuth Kiesel/Wilfried Barner (Hg.): *Werke und Briefe*, Frankfurt am Main 1987, S. 515–519, hier: S. 516.

320 Man könnte diese stoffliche Entlehnung als Variante der »knechtischen Nachahmung« begreifen, was Gerstenberg allerdings nicht gerecht würde. Ich folge Klaus Gerths Einschätzung, dass »Gerstenberg die rein stoffliche Nachahmung keineswegs verurteilt« (Gerth: *Gerstenbergs Poetik*, S. 38) und es die Gestaltung ist, »für die Gerstenberg Originalität verlangt, und nicht der Inhalt« (ebd.). Deutlich macht Gerstenberg das auch selbst: Er schreibt im Dezember 1768 in einem Brief an Gleim, »daß man nicht für

damit zusammenhängende Emotionsspektrum voll aus, führt es in aller Breite und Tiefe vor. Gerade »Empfindungen ohne Handlungen« darzustellen, ist mit traditionellen Nachahmungsverfahren nur bedingt möglich, es sei denn, man beschränkte sich auf barocke Affektdarstellungsmittel. Allein – Affekte sind keine Empfindungen³²¹, Empfindungen brauchen andere, »neue vehicula« (M20, S. 404), wie Gerstenberg bemerkt; insofern räumt auch die Verschiebung des Dargestellten von Handlungen zu Empfindungen anderen Medien als der Sprache poetisches Wirkungspotenzial ein.

Gerstenbergs Ästhetik akzentuiert die Wirkungsästhetik neu und orientiert sie an der ›Natur‹:

Sie werden mir schon in der Beobachtung zuvorgekommen seyn, daß der Zweck des Poeten nicht sowohl die Erregung des Schreckens und Mitleidens in dem Herzen der Zuschauer, als vielmehr die Natur der Eifersucht selbst sey. (M15, S. 239)

Die Darstellung nach Regeln der Wahrscheinlichkeit hat ausgedient, im 18. Jahrhundert geht es vielen Schriftstellern wie Gerstenberg um Wahrheit. Dies liegt begründet in der Aufklärung und ihrer Idealisierung von Wahrheit, die die Erkenntnistheorie schließlich auch auf die Ästhetik ausgeweitet hat. Die Ästhetik formt dieses Streben nach Wahrheit für die Dichtkunst zu einer Authentizitätsforderung, die sich in vielen zeitgenössischen Literaturschriften niederschlägt und sowohl Stoff als auch Form von Dichtung betrifft. Dichtkunst, aber auch bildende Kunst und Musik, werden an dem in ihm verwirklichten Verhältnis von Darstellung und Wirklichkeit gemessen. Gemäß des neuen Authentizitätsanspruchs genügt es nicht, künstlerisch ein Abbild zu schaffen, das dem Urbild (der Natur) möglichst nahe kommt; es geht vielmehr darum, die Natur selbst erfahrbar zu machen, die Darstellung muss also unmittelbar an das

Nachahmung ansehe, was aus einer Ähnlichkeit der Materie entspricht [sic]« (Wagner: »Gerstenberg und Gleim«, S. 131). Wenn auch die Schlussfolgerung richtig ist, so sind Gerths Nachweise nicht besonders gründlich belegt: Die hier ebenfalls zitierte Stelle aus einem Brief an Gleim wird bei Gerth mit falscher Quellenangabe zitiert, was sie schwierig nachvollziehbar macht. Ein anderes Zitat, das er bemüht, schreibt er fälschlicherweise Gerstenberg zu: Die zitierte Abhandlung ist von einem gewissen Th. Seward und wurde von Gerstenberg lediglich übersetzt veröffentlicht – worüber Gerth selbst sogar an anderer Stelle informiert (vgl. Gerth: *Gerstenbergs Poetik*, S. 16). Zu konkreten stofflichen Nachahmungen siehe auch Kap. 2, insbesondere Abschnitt 2.2.

321 Siehe Kap. 1.1.3.

Urbild geknüpft sein, ein Ausdruck davon sein. Die Aufgabe liegt darin, so Gerstenberg,

[e]inen Gedanken richtig zu fassen, ihn von allen Auswüchsen zu säubern, ihn auf den einzigen besten Ausdruck zurück zu führen, sich von jedem gebrauchten Worte Rechenschaft zu geben, ihn auf einmal so rund, so stark an inneren Gesundheit und Fülle, wie nun aus der Seele hervortritt, auch aus der Feder zu bringen [...] (M9, S. 116)

Genau das ist laut Gerstenberg dichterischer Ausdruck: Einen Gedanken, wie er aus der Seele hervortritt, aus der Feder zu bringen.³²² Das Nachahmungsprinzip leistet das laut Gerstenberg nicht, er schreibt: »Die Nachahmung fällt oft in die gemeine Natur, ist oft links, und oft ohne allen Ausdruck.« (R, S. 40) Die Erblindung des Ugolino (vgl. U¹, S. 64) in Gerstenbergs gleichnamigem Drama ist insofern als literarische Umsetzung dieser Ausdrucksästhetik zu verstehen: Ugolinos Äußerungen können ab dem Zeitpunkt seiner Erblindung keine Abbildungen der ihn umgebenden Natur – keine Nachahmungen in diesem Sinne – mehr sein. Er selbst und seine Empfindungen sind alles, woraus seine Handlungen und seine Empfindungen sich speisen können. Ugolinos Äußerungen sind so zwangsläufig Ausdruck seines Inneren: Ugolino kann nicht mehr abbildend nachahmen, sondern Bilder – auch erinnerte – nur noch aus seiner Seele schöpfen: Diese Bilder bekommen auf diese Weise Urbildstatus, Ugolino wird zum Ausgangspunkt, zum Schöpfer dieser Bilder.³²³ Bezeichnenderweise verändert sich der gesamte Darstellungsmodus des Dramas im Augenblick von Ugolinos Erblindung zu einer ausdrucksstarken Darbietung mit Instrumentalaccompanato: »[M]eine Augen sind mit Blindheit geschlagen! Wo find ich meine Laute?! (Nachdem er einige Griffen auf der Laute getan, wird eine sanfte traurige Musik gehört)« (U¹, S. 64). Instrumentalmusik wird dabei – dazu an späterer Stelle noch eingehender³²⁴ – als besonders ausdrucksstarkes Medium begriffen, das, was den Emotionsausdruck angeht, die (poetische) Sprache unterstützen und verstärken kann, so Gerstenbergs Auffassung. Mit dem Einsatz der Musik an bezeichnender Stelle führt Gerstenberg hier vor, wie eine Darstellung dann an Ausdrucksstärke

322 Es ist bezeichnend, dass Gerstenberg diese Definition nach einem einleitenden Abschnitt über den Stand der Prosa in Deutschland platziert (vgl. M9, S. 116: »Das Feld der deutschen Prose ist freylich noch sehr unangebaut...«). Prosaischer Stil und Ausdrucksästhetik werden so in unmittelbarem Zusammenhang gebracht.

323 Mehr zu Ur- und Abbildstatus in Abschnitt 1.2.2.3.

324 Vgl. Kap. 1.5.2.

gewinnt, wenn sie nicht mehr nach dem abbildenden Nachahmungsprinzip funktioniert. Diese Art der Darstellung ist über die Nachahmung zu stellen, so Gerstenberg:

Sollte sich wol [sic] ein *Leser von einiger Fühlbarkeit des Herzens* finden, der nicht der Nachahmung den Vorzug vor dem Urbilde einräumen wird?
Sie glauben es nicht; ich auch nicht. (M15, S. 224, Herv. i. O.)

Ausdrucks poetik, Originalität und Authentizitätsanspruch lösen die Dichtung aus der Diktion des Nachahmungsprinzips, das immer mehr preisgegeben wird: Man könne sich, so Gerstenberg, »auch ohne *Original* zu seyn, von aller Nachahmung frey wissen«³²⁵. Gleichzeitig nennt Gerstenberg dieses moderne Dichtungsprinzip trotz alledem bisweilen noch ›Nachahmung‹ und vermischt die Terminologien – insofern behält Klaus Gerth Recht mit der Feststellung, dass Gerstenberg den Begriff ›Nachahmung‹ nur als Worthülse behält und mit neuem Inhalt füllt. Die Ausdruckspoeitik, die auch musikalische Ausdrucksweisen für ihren Zweck implementiert, kommt dabei nicht aus ohne die Konzepte von ›Authentizität‹ und ›Einbildungskraft‹. Diese zu klären ist Aufgabe der folgenden Abschnitte.

1.2.2.2 Natur, Wahrheit

Die Begrifflichkeiten Natur und Wahrheit werden in diesem Abschnitt zusammengefasst. Sie beschreiben den Authentizitätsanspruch der Ästhetik Gerstenbergs und anderer zeitgenössischer Literaturschriften in verschiedenen Ausprägungen und wurden bereits mehrfach angeschnitten. Für diese Arbeit ist vor allem der Anspruch wichtig, unter dem die entsprechenden Begriffe hier zusammen behandelt werden, denn hierin fallen die beiden Begriffe zusammen: Wenn von einem Wahrheitsanspruch die Rede ist, dann bezieht derselbe sich in diesem Zusammenhang bei Gerstenberg auf Natur, nämlich auf die Natur des individuellen Menschen, und d. h. auf seine Empfindungen.³²⁶

325 Wagner: »Gerstenberg und Gleim«, S. 131, Herv. i. O. Diese Bemerkung macht Gerstenberg möglicherweise, weil er sich nach eigener Aussage selbst »zum Originaldichter zu schwach fühl[t]« (ebd., S. 131), aber auch nicht als kopierender Schriftsteller wahrgenommen werden möchte (vgl. ebd.).

326 Freilich wäre eine ausführlichere und differenziertere Darstellung gerade des Naturbegriffs bei Gerstenberg möglich; der Fokus dieser Arbeit jedoch behält v. a. diesen Aspekt im Blick. Auf eine differenziertere und weitreichende Darstellung wird deswegen an dieser Stelle verzichtet und auf die Arbeit von Klaus Gerth verwiesen: Gerth: *Gers-*

Der Anspruch der Dichtung ist es, nicht bloß eine möglichst getreue Abbildung der Natur zu sein, sondern selbst Natur zu sein (»die Natur der Eifersucht selbst« M15, S. 239, vgl. auch vorangehenden Abschnitt 1.2.2.1). Damit verschiebt sich der ontologische Status; für literarische Werke mit diesem Anspruch von Natürlichkeit wird folgerichtig auch Faktizität behauptet. Das wird dem ästhetischen Anspruch der Zeit gerecht, der Dichtung als ein Äußerungsinstrument dessen begreift, was abgrifflich erkannt werden kann. Dichtung wird in der Ästhetik Baumgartens neben Musik und bildender Kunst insofern als Sprachrohr der ästhetischen Wahrheit verstanden.³²⁷ Hieraus erklärt sich auch Gerstenbergs modernes Verständnis des Dramas, das er dem der Griechen gegenüberstellt, von dem die meisten »einen übel angewandte[n] Begriff« (M14, S. 219) hätten. Es sei nämlich nicht »die Erregung der Leidenschaften, die erste und wichtigste Eigenschaft eines Theater-Scribenten«, so Gerstenberg, sondern diese seien »einer höhern Absicht unter[zuordnen]« (M14, S. 220): »Der Mensch! die Welt! Alles! – « (M14, S. 220) Den Interessensgegenständen von Aufklärung, Anthropologie und Ästhetik müsse sich ein Schriftsteller demnach vornehmlich widmen.

So wird aus Nachahmung nach Regeln der Wahrscheinlichkeit gemäß Aristoteles im 18. Jahrhundert bei Gerstenberg Ausdruck der Wahrheit, der Natur³²⁸ selbst. Gerstenberg bewegt sich mit dieser Ansicht in einer lebendigen zeitgenössischen Literaturtheorie-Debatte.

Bei alledem bleibt *movere* ein wichtiges Dichtungsprinzip, wenn auch laut Gerstenberg nicht »die erste und wichtigste Eigenschaft«. Gerstenberg

tenbergs Poetik, S. 44–57. Zum Naturbegriff und wie er sich verändert siehe außerdem Hartmut Böhme: »Natürlich/Natur«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 4. Medien–Populär, Stuttgart 2010, S. 432–498. Auch der Begriff der Wahrheit wird hier auf diesen einen Aspekt reduziert. Auch er findet sich aber bei Gerstenberg in verschiedenen Ausprägungen. Wenn Gerstenberg beispielsweise von »Wahrheit des Charakters« (R, S. 284) spricht, so geht es nicht um die wahrheitsgetreue Darstellung eines Charakters, sondern um Wahrheit im Sinne von innerer Schlüssigkeit. Auch ein Charakter, der nach Regeln der Wahrscheinlichkeit nicht möglich wäre – also auch ein »wunderbarer« Charakter wie z. B. ein Geist –, könnte insofern wahrheitsgemäß dargestellt werden, d. h. in sich stimmig. Auch für weitergehende Ausführungen zum Wahrheitsbegriff sei auf das gleichnamige und in dieser Fußnote bereits mitzitierte Kapitel bei Gerth verwiesen, für Ausführungen über Gerstenberg hinaus auf Burghard Damerau: »Wahrheit/Wahrscheinlichkeit«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 6. Tanz–Zeitalter/Epoche, Stuttgart 2010, S. 398–436.

327 Vgl. Kap. 1.1.1.

328 Damit ist hier die Begriffsausprägung Natur des individuellen Menschen gemeint.

kehrt hier Grundprinzip und Funktionalität um: In den meisten Poetiken bleibt das *movere* das Dichtungsprinzip, die rührende Wirkung der Dichtung das Hauptanliegen. Jedoch die Herangehensweise, um entsprechende Wirkungen zu erzielen, ändert sich grundlegend, indem sie dem Authentizitätsdogma und Wahrheitsparadigma unterstellt wird und diese für sich funktionalisiert. Für die Erfüllung des Wirkungsprinzips muss Dichtung neu justiert werden: Der Dichter müsse in der Lage sein,

statt entlehnter Schönheiten, durch eigne, statt kalter Phantasieen, *durch wahre und warme Empfindungen*, statt eines gezierten und seltsamen Ausdrucks, durch diejenige Sprache, die den verschiedenen Stellungen, Affecten und Gemüthsbeschaffenheiten eigen ist, zu rühren. (R, S. 99, Herv. UK)

Das Verhältnis von Dichtung und Natur wird neu bewertet: So muss Dichtung nicht nur aus der Natur hervorgehen, sondern selbst Teil derselben sein. Der dichterische Ausdruck wird so selbst als Natur verstanden.³²⁹ In einer Rezension in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, die Gerstenberg zugeschrieben wird, tadelt er: »so redet die Natur weder in der Sprache der Götter noch der Menschen!« (BW, VII-2, S. 331) Die Natur der Empfindung wird von selbst zur Natur des dichterischen Ausdrucks. So lobt Gerstenberg eine Stelle aus Klopstocks *Herrmanns Schlacht*: Die Worte seien »nicht herbeygeschraubt; sie wollen nicht glänzen; sie sind der ungekünstelte Ausbruch der Empfindung, und enthüllen die Seele beyder Personen auf einmal ganz. – « (R, S. 283) Über das Urteil »nicht herbeygeschraubt« lässt sich mit Blick auf Klopstocks *Herrmanns Schlacht* zwar möglicherweise streiten; es soll hier jedoch um den ästhetischen Wert des Urteils selbst und nicht um dessen Richtigkeit gehen. Um deutlich zu machen, dass die Natur selbst sich dichterisch ausdrückt, zitiert Gerstenberg auch aus Shakespeares *Winter's Tale*:

Yet Nature is made better by no mean.
 – – – Over that art
 Which, you say, adds to Nature, is an art,
 That Nature makes –
 (M16, S. 258)

Und fügt hinzu: »und dieß ihr großes Kunststück ist das Werk des Genies, das mich immer intereßieren wird.« (M16, S. 258) Dabei thematisiert Gerstenberg nicht, dass dieses Verständnis die Leistung des Dichters schmälert und diejenigen Dichter, denen solch ein Ausdruck besonders

329 Vgl. Gerth: *Gerstenbergs Poetik*, S. 45–46.

gut gelingt und die er zum poetischen Genie erhebt, dabei eigentlich zu einer Art pythischem Medium verkommen, durch das Empfindung zum dichterischen Ausdruck werden kann.

Soweit der dichterische Anspruch. Gleichwohl ist es problematisch, Dichtung schlichtweg zur Wahrheit zu erheben und Faktizität einfach zu behaupten. Freilich weiß das auch Gerstenberg. Aus einem Brief seiner *Merkwürdigkeiten* geht hervor, dass er – wie bereits auch Aristoteles – Dichter und Geschichtsschreiber voneinander unterscheidet, jedoch nach anderen Kriterien. Aristoteles differenziert nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit: Geschichtsschreiber und Dichter unterscheiden sich laut Aristoteles dadurch, dass »der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte.« (A-P, S. 29) Gerstenberg hingegen macht eher einen stilistischen Unterschied: Wo er dem Geschichtsschreiber »Gleichförmigkeit« (M4, S. 63) zuschreibt, beschreibt er es als »poetisches Verdienst« (M4, S. 63) des genialen Dichters, den gleichen Stoff so anzuordnen, dass er »jedem, der es sähe, einen Schauer der Bewunderung abdränge [sic]« (M4, S. 63). Gerstenberg greift für diese Beschreibung eine Metapher wieder auf, die er im gleichen Brief bereits bemüht hat (vgl. M4, S. 47). Diese beiden Stellen zusammengelesen vermitteln einen Eindruck dessen, wie Gerstenberg das Werk des Geschichtsschreibers im Vergleich zum dichterischen Werk beschreibt, das nämlich

ohne bestimmte Absicht geschrieben sey, ein aufgehäuftes Magazin von kostbaren Materialien, denen nichts fehlt, als die Geschicklichkeit des Baumeisters, die zu seinem prächtigen Tempel im gothischen Geschmack zu ordnen – [...] (M4, S. 47)

Diese Stelle steckt voller Widersprüche und zeigt, dass Gerstenbergs Ästhetik nicht immer konsistent ist – oder mit Wagner wohlwollender formuliert, dass Gerstenberg in den 1760ern »ausschließlich Kritiker und nicht Systematiker gewesen ist«³³⁰: Die Tatsache, dass Gerstenberg nur einen stilistischen Unterschied zwischen Dichter und Geschichtsschreiber macht, legt nahe, dass beide auf der gleichen stofflichen Grundlage arbeiten und der Faktizitätsanspruch des Dichters insofern dem des Geschichtsschreibers in nichts nachsteht – der Geschichtsschreiber sammelt, der Dichter wählt aus dieser Sammlung seinen Stoff und fügt ihn zu einem »prächtigen Tempel« zusammen. Die stark ordnende Tätigkeit, die dabei

330 Albert Malte Wagner: *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und der Sturm und Drang. Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, Heidelberg 1924, S. 43.

dem Dichter zugeschrieben wird, passt allerdings nur bedingt zu dem, was Gerstenberg als natürlichen dichterischen Ausdruck preist. Auch hierin zeigt sich einmal mehr, dass dieser natürliche Ausdruck keine Theorie, sondern ein Narrativ ist, das die schriftstellerische Leistung des Dichters unterschlägt. Überhaupt lässt sich Gerstenbergs Unterscheidung zwischen Geschichtsschreiber und Dichter – bei der er leider mehr Ausführlichkeit schuldig bleibt – trotz Asystematik nur schwer in seine Ästhetik fügen³³¹, denn eigentlich geht es nicht um die Wahrheit der Fabel, sondern um eine dichterische Wahrheit. Diese bezieht sich nicht auf objektiv nachprüfbarere Tatsachen, sondern auf subjektive Empfindungen. Diese zugänglich zu machen, ist der ästhetische Anspruch, und ist auch der Anspruch von Gerstenbergs Ästhetik. Es gehe – so schreibt er selbst und an diese Stelle sei hier erinnert – um »wahre und warme Empfindungen« (R, S. 99). Gerstenberg schränkt den Wahrheitsanspruch der Dichtung hierauf ein. Dass er nicht die Echtheit der Fabel behauptet, macht seine Terminologie an anderer Stelle deutlich: Es sei nicht die Authentizität der Fabel, die den Leser »bey der Lesung der Ilias und der Odyssee so gewaltsam mit sich fortreiß[t]« (M20, S. 395), sondern – und Gerstenbergs Vokabular hier ist im Zusammenhang mit dem Wahrheitsanspruch mehr als bemerkenswert – »Betrug« (M20, S. 395):

Betrag einer höhern Eingebung – Nicht anders! Der Beständige Ton der Inspiration, die Lebhaftigkeit der Bilder, Handlungen und Fiktionen, die sich uns darstellen, als wären wir Zuschauer, und die wir mit bewunderndem Enthusiasmus dem gegenwärtigen Gotte zuschreiben: diese Hitze, diese Stärke, diese anhaltende Kraft, dieser überwältigende Stroh der Begeisterung, der beständiges Blendwerk um uns her macht, und uns wieder unsern Willen zwingt, an allem gleichen Antheil zu nehmen – das ist die Wirkung des Genies! (M20, S. 395–396, Herv. UK)

Aller Authentizitätsanspruch wird relativiert durch ein ›Als-ob‹, das an verschiedenen Stellen durch unterschiedliche quasi-Formeln kenntlich gemacht wird: Authentizität, ›Wahrheit‹, wird dichterisch erschaffen, generiert durch Betrug, Fiktion, im ›Als-ob‹-Modus.

331 Wagner sucht die Begründung für diese Unstimmigkeit im Übergangscharakter Gerstenbergs kritischen Schaffens zu erklären: »er hatte einerseits gegen Überzeugungen der Vergangenheit und andererseits für die der Zukunft einzutreten. Daher mag es kommen, daß seine Anschauungen in den Jahren, wo sie sich bildeten, wo Gerstenberg mit ihnen rang, nicht immer ganz klar zu erkennen, zum mindesten nicht konsequent genug entwickelt waren [...]« (Wagner: *Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, S. 63)

Diesem Abschnitt folgen Ausführungen zur Illusion und zur Einbildungskraft, an deren Ende »Betrug, und höhere Eingebung, und Betrug einer höhern Eingebung« innerhalb eines Satzes und wörtlich mit »Evidenz« (M20, S. 403) gleichgesetzt werden. Diese Stelle ist viel bezeichnender und innerhalb Gerstenbergs Ästhetik schlüssiger. Sie zeigt, dass der Wahrheitsanspruch eben nicht totalitär zu begreifen ist, sondern im Sinne einer dichterischen Wahrheit, die eben auch »Fictionen« (M20, S. 395) darstellen kann. Diesen relativierten Wahrheitsanspruch findet man nicht nur bei Gerstenberg, sondern abgewandelt und in verschiedene Begrifflichkeiten gekleidet auch bei seinen Zeitgenossen: »künstliche Wahrheit« (Bodmer), »veritas aethetica« (Baumgarten), [...] »poetische Wahrheit« (Lessing)³³². Gleichwohl liegt Baumgarten mit seiner Beobachtung richtig, dass dieses Verständnis der dichterischen Wahrheit Dichtung und Welt neu zueinander ins Verhältnis setzt:

Dudum observatum, poetam *quasi* factorem sive creatorem esse, hinc poema esse debet *quasi* mundus.

(Schon längst wurde beobachtet, daß der Dichter *gewissermaßen* ein Schaffender oder Schöpfer sei. Daher muß ein Gedicht *gleichsam* eine Welt sein.)³³³

Die dichterische Wahrheit bezieht sich auf eine Welt und kann sich insofern für Wahrhaftigkeit verbürgen, wird aber auch durch quasi-Formeln (siehe Herv.) relativiert. Durch dieses Verständnis ist es möglich, Darstellung nicht mehr als Nachahmung, sondern als Ausdruck zu begreifen. Die sich dichterisch ausdrückende Natur, an der das poetische Genie teilhat, bildet Natur nicht ab, sie ist Natur. Und insofern kann »Wahrheit der Einbildungskraft« (R, S. 100) in den Status des Urbilds erhoben werden, aus dem heraus das poetische Genie schafft.

332 Damerau: »Wahrheit/Wahrscheinlichkeit«, hier: S. 415.

333 Alexander Gottlieb Baumgarten: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*, Lateinisch/Deutsch. Hg. von Heinz Paetzold, Hamburg 1983, S. 56, Herv. UK. Deutsche Übersetzung ebd., S. 57, die Hervorhebungen, die im lateinischen Original gemacht wurden, wurden auch in der Übersetzung von mir (UK) kenntlich gemacht.

1.2.2.3 Die Kraft des Unbestimmten: Einbildungskraft

»Wahrheit der Einbildungskraft ist untrügliche Wahrheit«
(H. W. v. Gerstenberg)³³⁴

So untrüglich wie ästhetische Wahrheit, wie sinnliche Wahrheit – könnte Gerstenberg ergänzt haben. In dieser Formulierung ist die erkenntnistheoretische Bedeutung erkennbar, die Einbildungskraft hat: Die Einbildungskraft (griech. φαντασία, lat. imaginatio³³⁵) ist körperlich-materiell zu denken, in dem Sinne, als sie dafür zuständig ist, durch Vorstellung Abwesendes sinnlich – v. a. visuell³³⁶ – begreifbar zu machen.³³⁷ Die Einbildungskraft fungiert dabei v. a. als Bilderschaffungs- bzw. Bildeinverleibungs-Organ³³⁸, zuständig für den Vorgang des Einbildens: »Jemand

334 R, S. 100.

335 Die Übersetzung »Einbildungskraft« zum lateinischen »imaginatio« erfolgte wohl im frühen 16. Jh. (vgl. Ralf Simon: »Phantasie«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Literaturgeschichte*, Bd. 3: P–Z, Berlin [etc.] 2007, S. 64–68).

336 »Die Hauptfunktion der Phantasie wird traditionell als Produktion von Bildern definiert.« (Hans Richard Brittnacher/Markus May: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Weimar 2013, S. 48.)

337 Siehe den Artikel »Einbildungskraft (schöne Künste)« in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*: »Das Vermögen der Seele die Gegenstände der Sinnen und der innerlichen Empfindung sich klar vorzustellen, wenn sie gleich nicht gegenwärtig auf sie wirken.« (Johann Georg Sulzer (Hg.): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 4 Bde., Bd. 1: A–J, Leipzig 1792, S. 291.) Siehe auch § 24 in Kants *Kritik der reinen Vernunft*: »Einbildungskraft ist das Vermögen, einen Gegenstand auch ohne dessen Gegenwart in der Anschauung vorzustellen.« (KrV B151, zitiert nach Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. Hg. von Immanuel Kant, Jens Timmermann, Heiner Klemme, Hamburg 1998, S. 192, Herv. i. O.)

338 Tatsächlich wurde die Einbildungskraft auch im 17. Jahrhundert noch derart organisch gedacht, dass man ihren Hauptsitz im Körper genau lokalisierte: Bei Männern in der Milz, bei Frauen außerdem auch im Uterus (vgl. Esther Fischer-Homberger: »Aus der Medizingeschichte der Einbildungen (1978)«, in: Esther Fischer-Homberger (Hg.): *Krankheit Frau und andere Arbeiten zur Medizingeschichte der Frau*, Bern, Stuttgart, Wien 1979, S. 106–129, hier: S. 110). Fischer-Homberger nennt den Uterus sogar den »Inbegriff eines Organs der Einbildungen« (ebd., S. 116). Der Glaube an die »vis imaginativa« der Gebärmutter ging so weit, dass man es für möglich hielt, dass Frauen »per imaginationem« schwanger werden könnten. Das hätte allerdings Missbildungen zur Folge, da die Frau sich der formenden Kraft des Mannes entzöge, wodurch die mütterliche Einbildungskraft Wucherungen hervor brächte (vgl. Jochen Schulte-Sasse: »Einbildungskraft/Imagination«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 2. Dekadent–Grotesk, Stuttgart 2010, S. 88–120, hier: S. 95). Einbildung als pathogene Form steht bei Helmont (1577–1644) übrigens auch in direktem Zusammenhang mit der Hypochondrie »hypo« heisst griechisch »unter«, »chondros« »der Knorpel«; »to hypochondrion«: der weiche Teil des Leibes unter und hinter den Rippenknorpeln, die Gegend von Magen, Leber – und Milz« (Fischer-Homberger: »Medizingeschichte der

macht sich so lebhaft ein Bild von etwas, dass er es sich ein-bildet, nämlich in sein Inneres aufnimmt.«³³⁹ Die Tätigkeit der *imaginatio* – die Bildproduktion – wird lange als Bildreproduktion verstanden, eingeblendete Vorstellungen sind dabei neue Kombinationsvarianten von Erinnerungen.³⁴⁰ In dem Maß jedoch, in dem sinnliche Erkenntnis im Zeitalter der Ästhetik aufgewertet wird, wird dementsprechend auch die Rolle der Einbildungskraft neu bewertet und neu erfunden. Die ›veritas aesthetica‹, die seit Baumgarten als der apriorischen Wahrheit ebenbürtig angesehen wird, beruft sich auf die sinnliche Erkenntnisfähigkeit, und das heißt eben auch auf die Einbildungskraft. Imagination ist Erkenntnisvermögen, und zwar ein »spezielles Erkenntnisvermögen zwischen sinnlicher Wahrnehmung und Begriffsbildung«³⁴¹. Die Einbildungskraft verhilft aber nicht nur zur Erkenntnis – zu »untrügliche[r] Wahrheit« (R, S. 100), wie Gerstenberg schreibt –, sondern hat in Form der sog. »luxurierenden«³⁴² Einbildungskraft auch ihre Kehrseite, kann ausschweifend und wuchernd werden, sodass sie unter rationale Kontrolle gebracht werden muss. Auf diese Weise eröffnet der Terminus ›Einbildungskraft‹ ein Spannungsfeld,

Einbildungen«, hier: S. 111). Das Milz-Einbildungsleiden hat dabei bei Helmont noch körperliche Realität und nicht imaginäre (vgl. ebd.). Die Milz als Produktionsorgan der schwarzen Galle spielt eine große Rolle für die Melancholie. Mit Ablösen durch die Hypochondrie im 18. Jahrhundert, die nun als Nervenkrankheit verstanden wurde (siehe Kap. 1.1.2), wurde aus der Milz eine »hypochondrisch[e] Gegend« (Fischer-Homberger: »Medizingeschichte der Einbildungen«, hier: S. 112). Zum Krankheitsbild des Hypochondristen gehörten dabei psychische Erscheinungen wie Einbildungen (vgl. ebd. S. 113). Hierin liegt auch die begriffliche Nähe zum Hypochonder als desjenigen, der sich Krankheiten einbildet.

339 Gert Mattenklott: »Einbildungskraft«, in: Bernd Hüppauf (Hg.): *Bild und Einbildungskraft*, München 2006, S. 47–64, hier: S. 48. Mattenklott beschreibt die Einbildungskraft dabei nicht als Organ, sondern als für den Vorgang des Einbildens zuständige Energie. Beide Beschreibungen haben ihre Berechtigung und stellen den bilderschaffenden bzw. bildeinverleibenden Modus der Einbildungskraft heraus.

340 Siehe auch hierzu den Artikel »Einbildungskraft (schöne Künste)« in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste*: »Es ist also eine Wirkung der Einbildungskraft, daß wir uns eine Gegend, die wir ehemals gesehen haben, mit einiger Klarheit wieder vorstellen, ob sie gleich nicht vor unsern Augen ist.« (Sulzer: *Allgemeine Theorie IV*, S. 291) Oder: »Wessen Einbildungskraft schnell, bey jeder natürlichen Veranlassung, das, was er jemal von sinnlichen Dingen mit vorzüglicher Wirkung gefühlt hat, wieder gleichsam an seine Sinnen zurückbringt, der kann, wenn es ihm sonst nicht an Erfahrung fehlt, fast allezeit, welche Empfindung er will, in sich selbst hervorbringen.« (ebd., S. 292) Oder auch: »Durch sie [die Einbildungskraft, Anm. UK] liegt die Welt, so wie wir sie gesehen und empfunden haben, in uns...« (ebd.).

341 Mattenklott: »Einbildungskraft«, hier: S. 52.

342 Schulte-Sasse: »Einbildungskraft/Imagination«, hier: S. 105.

er spaltet sich auf in epistemologisches, schöpferisches Potenzial, kann aber auch zum Ausufern und Kontrollverlust neigen.³⁴³ Für diese Arbeit relevant sind v. a. die epistemologische und die schöpferische Bedeutung der Einbildungskraft: Die Einbildungskraft überbrückt die Leerstelle zwischen Erkenntnistheorie und Ästhetik. Sie ist die Kraft, die Unbegriffliches und insofern Unbestimmtes zu erfassen vermag, die die Lücke zwischen den (für sinnliche Erkenntnis) unzureichenden Signifikanten und den dazugehörigen Signifikaten schließt und die problematische Semiotizität durch ein innerliches Vor-Augen-Stellen in Sinnlichkeit auflösen kann. Dieses ästhetische Potenzial hat eine entsprechende Bedeutung für die Ästhetik und Poesie des 18. Jahrhunderts. Schiller beschreibt genau diese ästhetisch-poetische Bedeutung der Einbildungskraft 1793, wenn er Körner in einem Brief erklärt: »Die Sprache stellt alles vor den *Verstand*, und der Dichter soll alles vor die *Einbildungskraft* bringen (darstellen). Die Dichtkunst will *Anschauungen*, die Sprache gibt nur *Begriffe*.«³⁴⁴

Die Begriffsgeschichte der Einbildungskraft ist auch die der Fantasia und der Imagination, geläufig sind diese Begriffe bereits in der Antike. Auf der Schwelle zur Moderne im 18. Jahrhundert wird das Verständnis der Einbildungskraft nur neu ausgerichtet. »Die ursprüngliche Deutung der Einbildungskraft als sinnlich bzw. materiell«, so Schulte-Sasse, »legt es nahe, den Bruch mit der Aufwertung der Sinnlichkeit im 18. Jh. zu erklären.«³⁴⁵ Darüber hinaus betont er aber auch die »grundlegende Umorganisation der Art, wie Menschen sich als Subjekte begründen«³⁴⁶; Die Umlenkung der Perspektive – zuvor vertikal-transzendental³⁴⁷ orientiert – auf den Menschen selbst kalibriert auch die Einbildungskraft neu: Die Einbil-

343 Vgl. Brittnacher/May: *Phantastik*, S. 48.

344 Schiller, Friedrich: Beigabe zum Brief an Körner, S. 28., Februar und 1. März 1793. In: Friedrich Schiller: *Werke. Schillers Briefe 1.3.1790 – 17.5.1794*. Hg. von Edith Nahler/Horst Nahler/Julius Petersen/Lieselotte Blumenthal/Norbert Oellers, Weimar 1992, S. 228, Herv. i. O. Das Zitat wurde von mir (UK) orthografisch berichtigt, im Original ohne Punkt nach dem ersten Satz. Deswegen wurde auch die Klein- zur Großschreibung am neuen Satzbeginn verändert.

345 Schulte-Sasse: »Einbildungskraft/Imagination«, hier: S. 91.

346 Ebd., S. 92.

347 Zur Beschreibung dieser Umlenkung bezieht Schulte-Sasse sich v. a. auf Auerbachs These, »der menschliche Blick sei von der Antike zur Moderne von der Vertikale in die Horizontale umgepolt worden.« (Ebd., S. 91) »Vertikale Zusammenhänge« seien dabei »von allem Geschehen nach oben aufsteigend, in Gott konvergierend, allein bedeutend« (Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen 2015, S. 75). Die Umlenkung des Blicks – und in dem Fall der Einbildungskraft – von vertikal nach horizontal beschreibt damit den »Verlust der Transzen-

denkungskraft muss nicht mehr über den Menschen hinausgehen und Göttliches begreifbar machen, sie wird »zu einer sich visuell auf Welt beziehenden Kraft umgedeutet.«³⁴⁸ Die neue anthropologische Ausrichtung erklärt den Aufschwung des Begriffs im 18. Jahrhundert, den auch Gerstenberg bemerkt: »Die Phantasie ist ein Ding, das in unsern neuesten Theorien allzuviel herumspuckt, als daß es nicht eine genauere Bestimmung nach dem Sinne der Griechen verdienen sollte« (R, S. 344)³⁴⁹. »Nach dem Sinne der Griechen« – namentlich bei Platon und Aristoteles – wird eine gewisse Körperlichkeit der Imagination angenommen: »aisthēsis und phantasia [beziehen sich] auf das (ursprünglich mit dem Auge) Wahrnehmbare«³⁵⁰. Bereits bei Platon vermittelt die *phantasia* als Vor- und Darstellungsvermögen zwischen Verstand und Sinneseindrücken. Es sind v. a. diese beiden Aspekte, die anschlussfähig für die Ästhetik des 18. Jahrhunderts sind: das Verständnis der Einbildungskraft als sinnliches Vermögen und die Überbrückungsleistung derselben zwischen Verstand und Sinnlichkeit. Dabei ist auch das, »was seit dem 18. Jh. künstlerische Einbildungskraft heißt«³⁵¹, spätestens seit dem 3. Jahrhundert im antiken Begriff impliziert; das schöpferische Potenzial für Dichtung und andere Künste gewinnt früh an Bedeutung.³⁵² Im 18. Jahrhundert ist der kreative Künstler, das schöpferische Genie nicht ohne Einbildungskraft zu denken: Einbildungskraft impliziert nicht mehr nur die Fähigkeit, sich Abwesendes oder Vergangenes zu vergegenwärtigen, sondern auch, sich Mögliches und Zukünftiges vorzustellen. Durch diese Entwurfsfähigkeit wird die Imagination zur schöpferischen Kraft; sie wird zur »kreativen Fähigkeit«³⁵³, die – so Hume – nicht nur zur Rekombination in der Lage ist, sondern auch zur Erschaffung von Fiktion:

denz [...] als Prozeß ihrer Substitution durch innerweltliche Sinnorientierung.« (Schulte-Sasse: »Einbildungskraft/Imagination«, hier: S. 92)

348 Schulte-Sasse: »Einbildungskraft/Imagination«, hier: S. 7.

349 Es sei an dieser Stelle auch darauf aufmerksam gemacht, dass Gerstenberg »Einbildungskraft« und »Phantasie« noch relativ synonym verwendet.

350 Schulte-Sasse: »Einbildungskraft/Imagination«, hier: S. 3.

351 Ebd., S. 90.

352 Flavius Philostratos schreibt um 217: »Die Phantasie sei eine größere Künstlerin als die Mimesis, weil sie nicht nur reproduziere, was sie sehe, sondern auch produziere, was sie nicht sehe, und somit Wirklichkeit nicht imitiere, sondern nachbilde. Ähnlich argumentiert Avicenna: Erst der Anteil der Phantasie an dichterischer Rede bewirke, daß die Seele sich ihr öffne.« (Schulte-Sasse: »Einbildungskraft/Imagination«, hier: S. 90–91).

353 Schulte-Sasse: »Einbildungskraft/Imagination«, hier: S. 104.

The imagination has the command over all its ideas, and can join and mix and vary them, in all the ways possible. It may conceive fictitious objects with all the circumstances of place and time. It may set them, in a manner, before your eyes, in their true colours, just as they might have existed.³⁵⁴

Die Einbildungskraft schöpft im 18. Jahrhundert nicht mehr nur aus einem Fundus gesammelter Bilder, sie erschafft aus sich, aus dem Subjekt heraus. Hier wird die von Schulte-Sasse beschriebene Umorientierung des Weltbildes von vertikal nach horizontal sichtbar: Die Einbildungskraft muss nicht mehr die Welten und Bilder memorieren und reproduzieren, die von Gottheiten gegeben sind; sie erschafft sich ihre eigenen Welten und Bilder und hierin liegt ihr dichterisches Vermögen. Goethes *Prometheus* (1772/1774) ist insofern poetologisch zu verstehen: Die Imagination ist die quasigöttliche – jetzt vollends menschliche – Kraft, mit der der Dichter den Schöpfungsakt nachvollziehen kann, eine »poetische Welterschöpfung«³⁵⁵ vornehmen und im *Prometheus* schreiben kann: »Hier sitz' ich, forme Menschen/Nach meinem Bilde«³⁵⁶. Gebildet wird das (poetische) Werk aber mit Worten; der Schöpfungsakt ist – wie auch in der christlichen Tradition überliefert³⁵⁷ – ein Schreib- oder Sprechakt. Und genau so beschreibt auch Gerstenberg die schöpferische Rolle des Dichters in einem Abschnitt, in dem er über die Einbildungskraft schreibt:

Homers Worte selbst sind, nach Aristoteles Ausdrücke, lebende Worte, Ausschwünge der redenden Gottheit oder Muse, die die Dinge durch Worte um sich her erschafft, und uns zu Zuschauern ihrer Schöpfung zulässt [...] (M20, S. 398)

Durch die Positionierung dieser Beschreibung des dichterischen Werks innerhalb von Ausführungen zur Einbildungskraft thematisiert Gerstenberg, welche Rolle der Einbildungskraft dabei zukommt. Er führt das auch näher aus; zum »poetischen Genie« gehört seiner Ansicht nach näm-

354 David Hume: »An Enquiry Concerning Human Understanding« [1777], in: L. A. Selby-Bigge (Hg.): *Enquiries. Concerning human understanding and concerning the principles of morals*, Oxford 1975, S. 5–169, hier: S. 49.

355 Simon: »Phantasie«, hier: S. 64.

356 Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Gedichte 1756–1799*. Hg. von Karl Eibl, Hendrik Birus, Frankfurt am Main 1987, S. 204.

357 Vgl. die Erzählung von der Erschaffung der Welt im Alten Testament, Buch Genesis: »Gott sprach: es werde Licht. Und es wurde Licht. [...] Dann sprach Gott: Ein Gewölbe entstehe [...] Gott machte also das Gewölbe« usw., siehe Genesis 1.1–2.4a (»Das Buch Genesis«, in: *Die Bibel. Altes und Neues Testament*. Einheitsübersetzung, Freiburg im Breisgau 1980, S. 5–53, hier: S. 5–6).

lich auch mehr: Das poetische Genie braucht drei Fähigkeiten, nämlich eine gewisse Beobachtungsgabe, Einbildungskraft und Klugheit um entsprechende poetische Werke hervorbringen zu können:

Die Imagination ist also von dem poetischen Genie unzertrennlich: aber sie ist dieses Genie nicht selbst. Vor ihr her geht eine andere Kraft, die Kraft der *Beobachtung*, welche mit einer dritten ausübenden verbunden sein muß, die ich durch *Klugheit des Genies* ausdrücken möchte [...] (M20, S. 398–399, Herv. i. O.)

Dieser Dreischritt der poetischen Produktion wird ein weiteres Mal sichtbar, wenn Gerstenberg von der *Illusion* spricht. Die Illusion ist eng verwandt mit der Imagination, mit dem Unterschied, dass sie das der Einbildungskraft des Künstlers korrespondierende Vermögen des (Kunst-)Rezipienten ist. Gerstenberg beschreibt die Illusion so:

Wenn wir ein Drama sehen wollen, so halten wir uns auf eine [...] Illusion gefaßt. [...] Sobald der Vorhang aufgezo-gen wir, denken wir nicht mehr an das Theater, sondern an den Ort, den das Theater vorstellen soll, nicht an die Schauspieler, sondern an die Rolle, nicht an die Zeit, Abends von Fünf bis acht Uhr, da wir außerhalb des Hauses sind, sondern an diejenige Zeit, die uns der Dichter andeutet, Morgen, Mittag, oder Mitternacht; (R, S. 103–104)

Gerstenberg unterscheidet an dieser Stelle auch die »Illusion der Phantasie« und die »Illusion des Verstandes« (R, S. 104). Mit voriger Beschreibung gibt Gerstenberg die Erklärung zur »Illusion der Phantasie«, mit »Illusion des Verstandes« titulierte er den weitergehenden Schritt, »die Wahrheit der Fabel, als Augenzeugen« (R, S. 104) anzunehmen. Das hebt er auch andernorts hervor:

der Leser ist, um mich mit Popes Worten auszudrücken, bey den Versammlungen und Streitigkeiten der Homerischen Helden nicht etwa bloße Partey, die sich durch einen dritten etwas erzählen läßt; der Geist des Dichters reißt ihn mitten unter die Versammelten; die Gegenstände frappieren ihn so sehr, daß er sie nicht zu hören und zu sehen scheint, sondern sie wirklich hört und sieht. – (M20, S. 396–397)

»Die Illusion«, so Gerstenberg, »nach ihrer Vollkommenheit betrachtet ist eine so zarte Blume, daß es nie ganz von dem Genie des Dichters abhängt, sie vor aller Verletzung zu bewahren.« (R, S. 105) Um sie aber überhaupt erst zu erreichen, brauche der Dichter, das betont Gerstenberg noch einmal, drei Eigenschaften:

Um diese Illusion hervorzubringen, sage ich, muß der Dichter die beobachteten Gegenstände bildlich denken, und mit Wirkung ausdrücken können, welches zusammengenommen ich unter Nachbilden begreife. Das Nachbilden ist also

derjenige höchst sinnliche Ausdruck, *der die Illusion erreicht*; (M20, S. 401, Herv. i. O.)

Die Illusion als das Täuschungsmoment, demzufolge der »Zuhörer sie [die Sache, UK] als gegenwärtig denken muß« (R, S. 343), entsteht durch die drei Fertigkeiten des poetischen Genies: Gegenstände *beobachten* (rezeptiv³⁵⁸), sie per *Einbildungskraft* bildlich denken (rezeptiv-produktiv), und mit Wirkung *ausdrücken können* (produktiv). Nicht durch die »vividā vis animi« (M20, S. 396)³⁵⁹, die lebendige Kraft des Geistes, allein kann Fiktion authentisch, »konnten Erdichtungen Wahrheit werden« (M20, S. 396)³⁶⁰; in diesem Sinne hängt die »Rede über Phantasie« auch »mit der Diskussion über Fiktionalität zusammen«³⁶¹. Die Einbildungskraft – die Fähigkeit im Geiste zu visualisieren – ist bei Gerstenberg ein wichtiger Teil des dichterischen Vermögens, sie ist eine »entschiedene und hervorstechende Eigenschaft« (M20, S. 396). Gerstenberg denkt dabei die Einbildungskraft nicht nur als Bilder memorierende und neu ordnende Kraft; sondern als eine Kraft, die aus sich heraus die beobachteten Elemente neu betrachtet. Genau das macht das poetische Genie zum Schaffenskünstler, das sich emanzipiert vom bloßen Repetieren; genau hierin kommen rezeptive und produktive Anlage der Imagination zusammen, wie Gerstenberg überzeugend darlegt:

Ist denn ein wiederholter Anblick immer unverändert der vorige? Einbildungskraft weis nichts davon. Für sie ist ein jeder Anblick eines bewunderten Gegenstandes allemal ein neuer; neue vorher unbemerkte Seiten, neue Aussichten; und wenn auch diese erschöpft sind, so betrachtet sie den Gegenstand unter neuen Verbindungen und Zusammensetzungen, die sie aus sich selbst hernimmt. Wer will die Tausendkünstlerin fesseln? (R, S. 192)

Genau hierin liegt das produktive Potenzial der Einbildungskraft.

358 Rezeptiv ist hier im Sinne von die Umwelt und Gegenstände wahrnehmend verwendet, insofern in erster Instanz rezipierend. Nicht im Sinne von Kunst-rezeptiv, wie im Falle der Illusion verwendet, was dann rezeptiv auf einer sekundären Ebene wäre.

359 Der offensichtliche Übertragungsfehler (u statt v) aus der lateinischen Schrift wurde verbessert, im Original »viuida vis animi« (M20, S. 396).

360 Vgl. hierzu auch Abschnitt 1.2.2.1.

361 Simon: »Phantasie«, hier: S. 65.

Bildhaftigkeit

»Das autonome Individuum der Moderne, dem eine kreative Einbildungskraft zugeschrieben wird, stellt sich [...] als ein sich auf imaginäre ›Bilderbeziehendes heraus.«³⁶² Die Bedeutung von Bildhaftigkeit – auch für Poesie und Musik – sei deswegen an dieser Stelle näher erläutert:

Die beiden Künste Poesie und bildende Kunst werden seit der Antike miteinander verglichen. Das wohl berühmteste Zitat ist Horaz' »ut pictura poesis«³⁶³ – »eine Dichtung ist wie ein Gemälde«³⁶⁴. Diese Analogisierung wurde jedoch, so bemerkt Arnulf Arwed, meistens literarisch motiviert vorgenommen: »Sämtliche überlieferten antiken Quellen, die die Vergleichbarkeit oder Übereinstimmung von Dichtung und Malerei betonen, betreffen literarische Kontexte, dienen der Beurteilung oder Erklärung literarischer Phänomene und Texte.«³⁶⁵ Man verwendete die bildhafte Phänomenologie der Poesie, um ihre Wirkung beschreibbar zu machen. Diese bildhafte Phänomenologie ist dabei nicht nur als dankbare Metapher zu verstehen, mittels derer man die Wirkung der Poesie begreifbar machen kann; Bildlichkeit wird als der Poesie inhärent angenommen, was eng im Zusammenhang dessen steht, was ab dem 18. Jahrhundert Einbildungskraft genannt wird: »Zugrunde liegt das gut bezeugte Konzept des in der Vorstellung des Rezipienten durch den Text erzeugten Bildes, folglich auch die Annahme des Vermögens, bildhafte Vorstellung eines realen Bildes verbal erzeugen zu können.«³⁶⁶ Im Mittelalter wurden antike Rhetoriken breit rezipiert und gelehrt. Unter diesen Umständen erfuhr auch das Horaz'sche *ut pictura poesis* weite Verbreitung, so dass der Prozess des dichterischen Schaffens sogar als »picturare«³⁶⁷ bezeichnet wurde.

Ab dem 16. Jahrhundert findet eine Umdeutung der *ut pictura poesis*-Formel statt: Sie wird mit der Aufwertung der Malerei verbunden, Horaz' Formel wird dementsprechend ausgelegt im Sinne von Malerei

362 Schulte-Sasse: »Einbildungskraft/Imagination«, hier: S. 92–93.

363 Quintus Horatius Flaccus: *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, Lateinisch/Deutsch. Hg. von Eckart Schäfer, Stuttgart 2017, S. 30 (V 361).

364 Horatius Flaccus: *Ars Poetica*, S. 31.

365 Arnulf Arwed: »Ut pictura poesis«, in: Wolfgang Brassat (Hg.): *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, Berlin, Boston 2017, S. 47–61, hier: S. 47.

366 Arwed: »Ut pictura poesis«, hier: S. 48.

367 Ebd., S. 49.

als stummer Dichtung, der bis dato »selbstverständlich Hochachtung«³⁶⁸ zuerkannt wurde.³⁶⁹ Der Aufschwung und die Emanzipation der Malerei bringen eine Wertung der Sinne mit sich – das Auge und das Sehvermögen werden zum bedeutendsten Sinn bzw. Sinnesorgan. Der Rang, der für die Malerei immer stärker beansprucht wird, bringt einen Wettstreit um die Vorrangstellung der Künste mit sich, auch als *Paragone* bezeichnet.³⁷⁰ Im Zusammenhang mit dem Erstarren des Sensualismus überflügelt die bildende Kunst die Poesie. Damit gewinnt die Bildlichkeit, »die ihrer unmittelbaren Beschaffenheit nach noch ganz die Farbe des Sinnlichen an sich trägt«³⁷¹, auch innerhalb der Poesie an Relevanz. Die Einbildungskraft als zentrale ästhetische Kategorie belebt im 18. Jahrhundert auch andere Teilbereiche der Ästhetik.³⁷²

Im Zusammenhang mit der Imagination stellt sich für beide Künste die Frage nach Ur- und Abbild, die auch im Kontext mit der Auflösung mimetischer Kunstkonzeption neu gestellt werden muss: Beide Künstler erschaffen ihre Kunstwerke aufgrund eines gedachten Bildes. Ob dieses Bild ein Ur- oder Abbild ist, steht je nach Kunstauffassung zur Disposition; die traditionell mimetische Auffassung würde den memorierenden Charakter betonen, das Urbild in der Natur suchen und das gedachte Bild als erinnertes Abbild einstufen, von dem das Kunstwerk ein Abbild zweiten Grades ist. Die Ausdrucksästhetik würde das schöpferische Element betonen, nach der das Urbild im Künstler – in Gerstenbergs Worten nach »einer höhern Eingebung« (M20, S. 402) – gebildet wird. Gerstenbergs zuvor beschriebener Dreischritt trägt gewissermaßen beiden Konzepten Rechnung. Ein Jahr nach Veröffentlichung des »Zwanzigsten Briefes« in der zweiten Sammlung der *Briefe über die Merkwürdigkeiten* (1767) schreibt

368 Ebd., S. 52.

369 Als erster legte Paolo Pino in *Diologi di pittura* (1548) Horaz' *ut pictura poesis* andersherum aus (vgl. Christoph Wagner: »Kolorit/farbig«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 3. Harmonie-Material, Stuttgart 2010, S. 305–332, hier: S. 314).

370 Vgl. Oliver Robert Scholz: »Bild«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 1. Absenz-Darstellung, Stuttgart 2010, S. 618–669, hier: S. 649. Die Bezeichnung wird laut Scholz seit 1817 für die »wertende Unterscheidung der Malerei von den anderen Künsten« (ebd.) verwendet. Eine »wertende Abgrenzung der Malerei« (ebd., S. 648) nimmt Leonardo da Vinci im 15. Jahrhundert in seinen Schriften vor, die 1651 zusammengefasst als *Trattato della pittura* erschienen.

371 Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen* [1923]. Hg. von Claus Rosenkranz, Hamburg 2010, S. 18.

372 Vgl. Laurenz Lütteken: *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Berlin 1998, S. 191.

Gerstenberg in den Rezensionen ein deutlich Richtung Originalästhetik gewichtetes Statement:

›Womit soll man ein Gemälde vergleichen, nach welchen Regeln beurtheilen, wovon man kein Urbild der Natur hat!‹ – Mit den Gemälden der *Einbildungskraft*, nach den Regeln der *Einbildungskraft*, wovon man das Bild der Natur der *Einbildungskraft* hat. Das ist so klar, als möglich. (R, S. 100, Herv. UK)

Dem Bild der Einbildungskraft wird hier uneingeschränkt Urbild-Status zuerkannt. Ähnlichkeit mit der Natur, wie sie in mimetischer Kunstkonzeption gefordert wird, tritt vollkommen zurück. Mit dieser Verschiebung des Verständnisses vom Urbild einhergehend verschiebt sich auch der Authentizitätsstatus, denn gewissermaßen verbürgt sich das Urbild für die Wirklichkeit. Innerhalb eines Status, der Bilder der Einbildungskraft Bildern der Natur gleich macht, wird der Künstler oder Dichter zum Schöpfer »untrügliche[r] Wahrheit« (R, S. 100). Gerstenberg macht mit dieser Einstufung Kunstwerke zu Original-Kunstwerken, er konterkariert mimesisch gedachte Kunstkonzeptionen. Der Einbildungskraft misst er dabei eine Schlüsselrolle zu, was die Häufigkeit des Terminus im vorherigen Zitat anzeigt (siehe Herv.).

Lessings *Laokoon* bildet schließlich einen Kulminationspunkt der *Paragone*-Debatte, indem die Schrift die Medien und die Potenziale der beiden Künste auslotet und v. a. differenziert. Lessing akzentuiert die Unterschiede der Künste statt ihrer Gemeinsamkeiten und löst sie aus ihrer jahrhundertelangen Parallelsetzung, in deren Folge sie konkurrierten. Auch Gerstenberg distanziert sich von diesem Konkurrenzkampf, wie folgender Dialogauszug aus dem »Zwanzigsten Brief« der *Merkwürdigkeiten* zeigt:

Wenn ich Sie aber recht begreife, so zielt Ihre ganze Theorie dahin ab, die Dichtkunst zu einer bildenden Kunst zu machen.

›[...] Warum wollen Sie nicht bey meinen eigenen Worten stehen bleiben, da ich ausdrücklich behaupte, daß das Wesen der Dichtkunst nichts anders, als die Illusion einer höhern Eingebung sey? (M20, S. 401–402)

Lessings *Laokoon* und Gerstenbergs Bearbeitung behandeln das Verhältnis von Poesie und Malerei und damit zusammenhängend den ästhetischen Stellenwert der Einbildungskraft.

1.3 Gerstenberg über die »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts«
– oder »ein Lessing [...] über die Grenzen der Musik u. Poesie«³⁷³

Die Schönheiten eines Dichters gegen die eines anderen Dichters abwägen: das ist etwas, was man schon tausendmal getan hat. Aber die gemeinsamen Schönheiten der Poesie, der Malerei und der Musik vergleichen, ihre Analogien zeigen und erklären, wie ein und dasselbe Bild (*image*) vom Dichter, vom Maler und vom Musiker wiedergegeben wird, die flüchtigen Sinnbilder (*emblèmes*) ihres Ausdruckes festhalten und untersuchen, ob nicht auch einige Ähnlichkeit zwischen diesen Sinnbildern bestehe und so weiter: das ist etwas, was noch zu tun ist.

(D. Diderot)³⁷⁴

Diesen Rat gibt Diderot seinem Zeitgenossen Batteux und empfiehlt ihm, seine Abhandlung *Les beaux arts réduit à un même principe*³⁷⁵ darum zu ergänzen. Die Verknüpfung von ästhetischen Fragestellungen mit semiotischen Überlegungen ist im 18. Jahrhundert ein viel diskutiertes und beschriebenes Thema. »Das Medium, das unsichtbare Dritte zwischen der Nachahmung und dem Nachgeahmten, wird nun [im 18. Jahrhundert, Anm. UK] zum Gegenstand der ästhetischen Reflexion«³⁷⁶, schreibt Karlheinz Stierle und stellt fest, dass »Malerei und Dichtung die Paradigmen [sind], an denen das 18. Jahrhundert die Mediengebundenheit der ästhetischen Erfahrung entdeckt hat«³⁷⁷. Damit befassen sich Du Bos, Harris, Hogarth, Diderot, Batteux, Lessing, Herder³⁷⁸ und viele andere,

373 Johann Gottfried Herder: »Brief an Johann George Scheffner. Riga, 23. September/ 4. Oktober 1766«, in: Karl-Heinz Hahn/Wilhelm Dobbek (Hg.): *Briefe. Gesamtausgabe 1763–1803*, Weimar 1977, S. 61–65, hier: S. 65.

374 Denis Diderot: »Brief über die Taubstummten«, in: Friedrich Bassenge (Hg.): *Ästhetische Schriften*, Westberlin, S. 28–69, hier: S. 62.

375 Batteux' Nachahmungstheorie zählt zu den bekannten ästhetischen Schriften des 18. Jahrhunderts. Es reduziert die Regeln der Kunst auf ein einziges Prinzip: »Alle Kunst ist Nachahmung« (Charles Batteux: *Les beaux arts réduit à un même principe* [1746], Genève 1969).

376 Karlheinz Stierle: »Das bequeme Verhältnis. Lessings Laokoon und die Entdeckung des ästhetischen Mediums«, in: Gunter Gebauer (Hg.): *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984, S. 23–58, hier: S. 23.

377 Stierle: »Das bequeme Verhältnis«, hier: S. 23.

378 Eine überblicksartige Darstellung der verschiedenen Positionen der hier aufgezählten Schriftsteller und Theoretiker liefert Stierle auf den ersten Seiten seines Aufsatzes (vgl. Stierle: »Das bequeme Verhältnis«, hier: S. 23–47). Eine weitere Überblicksdarstellung des Semiotik-Diskurses liefert Wellbery in den ersten beiden Kapiteln seiner Monografie; Wellbery behandelt dabei vor allem Christian Wolff, Baumgarten, Meier und Mendelssohn, bevor er gezielt mit Lessings *Laokoon* arbeitet (vgl. David E. Wellbery: *Lessings »Laocoon«*. *Semiotics and aesthetics in the »Age of Reason«*, Cambridge 1984, Kap. 1:

auch Gerstenberg: »Töne sind Zeichen, Worte sind auch Zeichen, nur auf eine andere Art«³⁷⁹, so schreibt Gerstenberg in seiner Abhandlung »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts. Warum ahmen Deutsche sie nach?« (1770) und beteiligt sich mit dieser Schrift am semiotisch-ästhetischen Diskurs, der die Potenziale der verschiedenen Künste zueinander ins Verhältnis setzt. Er will damit nichts weniger, als Lessings *Laokoon* (1766)³⁸⁰ zu ergänzen, der sich weitestgehend auf die Künste Poesie und Malerei beschränkt.³⁸¹ Gerstenberg und Lessing kannten sich nicht persönlich, haben aber schriftlich korrespondiert.³⁸² Aus diesem Briefwechsel geht hervor, dass Lessing Gerstenberg »seine beiden Zugaben zum *Laokoon*«³⁸³ zusammen mit seiner Dramaturgie geschickt hat, worüber Gerstenberg sich nicht wenig begeistert äußert. Es kann daher als sicher gelten, dass Gerstenberg nicht nur Lessings *Laokoon* gekannt hat, sondern auch – bereits im Jahr 1769 und damit vor Veröffentlichung seiner Abhandlung über das »Italienische Singgedicht« – die von Lessing

The Framework of Enlightenment Semiotics: Christian Wolff, S. 9–42. Und Kap. 2: Semiotics and Aesthetics in the Work of Baumgarten, Meier and Mendelssohn. S. 43–98).

- 379 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts. Warum ahmen Deutsche sie nach?«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Der Fortsetzung erstes Stück* [1770], Hildesheim 1971, S. 116–152, hier: S. 120. Die Abhandlung wird im Folgenden im Fließtext mit dem Kürzel EIS abgekürzt zitiert.
- 380 Wörtliche Zitate aus Lessings *Laokoon* folgen in dieser Arbeit dieser Ausgabe: Gotthold Ephraim Lessing: »*Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*«, in: Wilfried Barner (Hg.): *Werke und Briefe*, Frankfurt am Main 1990, S. 11–321. Im Folgenden im Fließtext abgekürzt zitiert mit dem Kürzel L-L.
- 381 Zur zeitgenössischen und gegenwärtigen ästhetischen Relevanz *Laokoons* vgl. z. B. die Einleitung von Jörg Robert (Hg.): *Unordentliche Collectanea. Gotthold Ephraim Lessings Laokoon zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung*, Berlin 2013, S. 1. Diese Relevanz nicht nur für das 18. Jahrhundert, sondern auch für die gegenwärtige Literaturwissenschaft wird verdeutlicht durch die Tatsache, dass die Forschung, die sich mit dem semiotisch-ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts beschäftigt, sich bevorzugt mit Lessings *Laokoon* auseinandersetzt (vgl. hierzu z. B. Wellbery: *Lessings »Laocoon«*. Oder: Gunter Gebauer (Hg.): *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984). Wellbery formuliert auch die Relevanz von *Laokoon* für den Diskurs aus: »Among works published in Germany, only Lessing's *Laocoon* [...] evinces comparable subtelety [...]« (Wellbery: *Lessings »Laocoon«*, S. 24)
- 382 Das geht aus einem Brief von Gerstenberg an Lessing hervor: »ob ich Sie gleich in einer weiten Entfernung meinen Freund nenne, ohne Sie je gesehen zu haben« (Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: »Brief aus Kopenhagen an Lessing 1769«, in: Helmuth Kiesel/Wilfried Barner (Hg.): *Werke und Briefe*, Frankfurt am Main 1987, S. 653–654, hier: S. 653).
- 383 Gerstenberg: »Brief an Lessing«, hier: S. 653.

geplanten Fortsetzungen Teil II und Teil III, die erst 1788 postum von Lessings Bruder Karl Gotthelf in Teilen veröffentlicht wurden.³⁸⁴ Das ist insofern von Bedeutung, als diese Arbeit Gerstenbergs Abhandlung über das »Italienische Singgedicht« als Fortsetzung von Lessings *Laokoon* versteht; die geplanten Teile II und III des *Laokoon* können hiermit auch als Voraussetzungen für Gerstenbergs Abhandlung angenommen werden. Das lässt sich auch inhaltlich nachvollziehen, die wenigen Bemerkungen Lessings über das musikalische Zeichen in *Paralipomenon* 27, die Gerstenberg schließlich ergänzt, sind erst in diesen Zusätzen zu finden³⁸⁵, genauso wie eine genauere Bestimmung der Grenzen der schönen Künste. Für eine angemessene Erfassung von Gerstenbergs Beitrag zum semiotisch-ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts sollen im Folgenden die Kernthesen aus Lessings *Laokoon* vorangestellt werden. Sie bilden die Grundlage für Gerstenbergs Überlegungen, die in der Abhandlung über das »Italienische Singgedicht« dargelegt werden.

1.3.1 Die Grenze der Sprache und die Grenze der Poesie: Lessings *Laokoon*

Notwendigkeit alle schöne Künste einzuschränken, und ihnen nicht alle mögliche [sic] Erweiterungen und Verbesserungen zu verstatten. Weil durch diese Erweiterungen sie von ihrem Zwecke abgelenkt werden, und ihren Eindruck verlieren.
(G. E. Lessing)³⁸⁶

Lessings *Laokoon – oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) stellt laut Wellbery für die Theoretiker des 18. Jahrhunderts ein die semiotische

384 Vgl. Friedrich Vollhardt: »Anhang«, in: Friedrich Vollhardt (Hg.): *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Studienausgabe, Stuttgart 2012, S. 273–436, hier: S. 283. Eine erste vollständige Veröffentlichung wurde demnach erst 1869 von Gustav Hempel abgedruckt.

385 V. a. II. Teil: Gotthold Ephraim Lessing: »*Laokoon – Paralipomena*«, in: Wilfried Barner (Hg.): *Werke und Briefe*, Frankfurt am Main 1990, S. 207–321, hier: S. 312–317 (Par. 27). Die *Paralipomena* zum *Laokoon* werden im Folgenden im Fließtext abgekürzt zitiert mit dem Kürzel L-LP. Die Hauptthese aus diesem Abschnitt wird an späterer Stelle (siehe S. 166) nachgeliefert. Ausgiebig befasst mit dem *Paralipomenon* 27 hat sich Frieder von Ammon: »Laokoon oder Über die Grenzen der Musik und Poesie. Bemerkungen zu Paralipomenon 27 und zur musikästhetischen Wirkungsgeschichte des ungeschriebenen dritten Teils«, in: Jörg Robert (Hg.): *Unordentliche Collectanea. Gotthold Ephraim Lessings Laokoon zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung*, Berlin 2013, S. 345–364, hier: S. 345–364.

386 L-LP, S. 263 (Par. 8, 3. Abschnitt VIII).

Debatte revolutionierendes Werk dar, nicht zuletzt deshalb, weil Lessing der erste ist, der seine Überlegungen zum Medium und den medienkonstituierenden Zeichen an ästhetische Urteile und Regeln knüpft und diese aus dem Darstellungsvermögen des jeweiligen Zeichensystems ableitet. Pointiert stellt Wellbery das in zwei Hauptthesen gleich zu Beginn seiner Arbeit dar:

- (1) that the production, circulation and interpretation of signs within a culture are governed by a kind of deep-structural theory, a system of assumptions, let us say, about what constitutes a sign and what is proper to do with one; and
- (2) that this general theory of language and signs lays down guidelines for the organization of the aesthetic field (as well as of other domains) [...].³⁸⁷

Wellbery stellt heraus, dass sowohl die Semiotik als auch die Ästhetik keine neuen Themenfelder des 18. Jahrhunderts sind; die gemeinsame Behandlung der beiden in Lessings *Laokoon* aber ist neu, genau wie der theoretische Kunstgriff, semiotische Gegebenheiten und Feststellungen zu Voraussetzungen der Ästhetik zu machen.³⁸⁸

Die Verbindung von zeichentheoretischen und ästhetischen Überlegungen bewerkstelligt Lessing, indem er das Standbild der Laokoon-Gruppe³⁸⁹ vergleichend mit Virgils epischen Darstellungen derselben Figur be-

387 Wellbery: *Lessings »Laocoon«*, S. 2.

388 Vgl. Wellbery: *Lessings »Laocoon«*, S. 2–4. Auch Todorov stellt Lessings *Laokoon* als Pionierleistung des 18. Jahrhunderts heraus: »Lessing ist der erste, der eine Verbindung zwischen zwei Gemeinplätzen seiner Epoche herstellt: daß die Kunst Nachahmung ist; daß die Zeichen der Poesie willkürlich sind« (Tzvetan Todorov: »Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert. G. E. Lessings Laokoon«, in: Gunter Gebauer (Hg.): *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984, S. 9–22, hier: S. 14).

389 »Die Laokoongruppe wurde 1506 in Rom auf dem Esquilin gefunden und sofort mit dem Laokoon identifiziert, den Plinius als Hauptwerk der Steinhauer aus Rhodos Agesandros, Athanodoros und Polydoros beschrieben hatte. Während des Krieges von Troia hatte Laokoon, troianischer Priester des Gottes Apoll, gegen den Einlass des Holzpferdes in die Stadtmauern Einspruch erhoben. Die den Griechen gewogenen Athene und Poseidon schickten vom Meer zwei monströse Schlangen, die Laokoon und seine beiden Söhne mit ihren Windungen umschlangen. Aus einer römischen Sicht der Ereignisse ist der Tod dieser Unschuldigen funktional zur Flucht des Äneas und somit zur Gründung Roms. [...] Die geschichtliche Einordnung des Hauptwerkes aus Marmor ist sehr umstritten; heute überwiegt jedoch eine Datierung um 40–30 v. Chr.« (»Laokoongruppe«, Internet: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html>, zuletzt geprüft am: 22.11.2017) Lessing selbst kannte die Skulptur nur aus Beschreibungen und schließt sich in seinen Ausführungen Winckelmanns These an, »dass beim ›Laokoon‹ – als Prototyp einer antiken Skulptur – die Affekte gedämpft seien«, und demnach »affektive Extreme also gerade ausgeschlossen« (Norbert Schneider: *Geschichte der*

trachtet. Aus den verschiedenen Darstellungen zieht er Rückschlüsse auf das Potenzial der jeweiligen Künste und ihr zugrunde liegendes Medium. Das die beiden Disziplinen miteinander verknüpfende Element ist das von Lessing angestrebte »bequem[e] Verhältnis« (L-L, S. 116 (Kap. XVI)), das zugleich die mediale sowie die ästhetische Grenze von Malerei und Poesie bildet, wie dieses Kapitel zeigt.

Sowohl Todorov³⁹⁰ als auch Stierle³⁹¹ arbeiten einen Dreischritt mit samt der Voraussetzungen, die Lessing formuliert, heraus und zeigen, dass Lessing seine ästhetischen Prinzipien an zeichentheoretische Einsichten koppelt. Beide heben zum einen Lessings Reflexionen über Medien, Zeichenkonstitution und -funktionalität hervor, beide bemerken zum anderen die künstlerische Intention der künstlerischen Darstellung und beide entdecken, wie aufgrund dieser Voraussetzungen Nachahmung (Lessing) bzw. Ausdruck (Gerstenberg) mit den verschiedenen Potenzialen verschiedenartiger Medien möglich gemacht werden kann. Dabei liegt in der Haltung zum Nachahmungs-Paradigma ein zentraler Unterschied der hier behandelten Schriften von Gerstenberg und Lessing, der sich letztlich auch in den jeweiligen Folgerungen und Bewertungen bezüglich ästhetischer Forderungen bemerkbar macht, wie dieses Kapitel zeigen wird. Dies deutet sich bereits in Lessings Vorrede an, in der Poesie und Malerei zunächst oberflächlich und flüchtig verglichen werden: »Beide [...] stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen und beider Täuschung gefällt« (L-L, S. 13 (Vorrede)), und dabei unterscheiden sie sich »sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung« (L-L, S. 14 (Vorrede)). Es gilt im Folgenden, Lessings Unterscheidung der Künste anhand der *Art* ihrer Nachahmung – ihrer Medialität – nachzuvollziehen. Hierbei ist Lessings Charakterisierung der Zeichen der Poesie und der Malerei maßgeblich. Lessing verknüpft Art und Gegenstand der Nachahmung untrennbar miteinander. Für die an-

Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung, Stuttgart 1996, S. 36) werden.

390 Todorov extrahiert aus der Laokoon-Passage folgenden Syllogismus: »1. Die Zeichen der Kunst müssen motiviert sein (sonst ist keine Nachahmung möglich)/2. Nun erstrecken sich die Zeichen der Malerei im Raum und die der Poesie in der Zeit./3. Also kann man in der Malerei nur das darstellen, was sich im Raum, und in der Poesie nur das, was sich in der Zeit erstreckt« (Todorov: »Ästhetik und Semiotik«, hier: S. 14).

391 »Lessing unterscheidet das Medium und seine Zeichen und das Nachgeahmte und dessen Natur sowie das Verhältnis zwischen dem Medium und dem Nachgeahmten [...].« (Stierle: »Das bequeme Verhältnis«, hier: S. 39)

schließende Positionierung von Gerstenbergs Abhandlung im Verhältnis zu Lessings *Laokoon* werden in diesem Kapitel außerdem die von Lessing vorgestellten Grenzen der Malerei und der Poesie herausgearbeitet, die – wie gezeigt werden soll – nicht ausschließlich im Medium, sondern auch im Zweck der Kunst begründet liegen.

Charakterisierung der Zeichen

Die Zeichen der Poesie charakterisiert Lessing formal als *willkürliche, hörbare Zeichen* in der *Zeitfolge*, die Zeichen der Malerei und Bildhauerei³⁹² als *natürliche Zeichen* im *sichtbaren Raum*.³⁹³ Wellbery weist in seiner Monografie darauf hin, dass unter Willkürlichkeit des Zeichens im 18. Jahrhundert etwas anderes zu verstehen ist, als wir in der gegenwärtigen »post-Saussurian«³⁹⁴ Linguistik darunter verstehen: während man heute die Arbitrarität vor allem auf das Verhältnis zwischen Signifikant und Signifikat beziehe, verweise der für das im 18. Jahrhundert zeitgenössische Zeichenverständnis repräsentativ argumentierende Wolff mit »Arbitrarität« vor allem auf den Akt der Auswahl eines Begriffes für ein Objekt in der Welt.³⁹⁵ Wolffs Verständnis denkt den »primordial act of naming«³⁹⁶ mit, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts viel diskutiert wurde.³⁹⁷

392 Lessing macht in dieser Abhandlung keinen Unterschied zwischen den verschiedenen bildlich darstellenden Künsten.

393 Die gleiche Aufschlüsselung nach drei Gegenüberstellungskriterien für die Zeichen stellt auch Wellbery heraus: »signs are ›natürlich‹ (natural) or ›willkürlich‹ (arbitrary), ›nebeneinandergeordnet (ordered next to one another) or ›auf einander folgend (following upon one another), ›sichtbar‹ (visible) or ›hörbar‹ (audible) [...]« (Wellbery: *Lessings »Laocoon«*, S. 115) Vgl. hierzu verschiedene Stellen aus Lessings *Laokoon*, z. B. die Stelle zum ›bequemen Verhältnis‹ (siehe S. 160 dieser Arbeit), außerdem L-LP, S. 259 (Par. 8, 2. Abschnitt IV); L-LP, S. 262 (Par. 8, 3. Abschnitt III); L-LP, S. 312–317 (Par. 27).

394 Wellbery: *Lessings »Laocoon«*, S. 17.

395 Vgl. ebd., S. 17–18.

396 Ebd., S. 19. Selbiges wird hier deutlich: »The link between sign and idea is arbitrary, for man has willfully chosen the sign as the vehicle for his directly intuited thought and he could have as easily selected another« (Wellbery: *Lessings »Laocoon«*, S. 99).

397 Die Berliner Akademie machte im Frühjahr 1769 die Frage nach dem Ursprung der Sprache zu einer öffentlich ausgeschriebenem Streitfrage (vgl. hierzu auch Kap. 1.2.1). Die darauffolgenden Abhandlungen, u. a. von Rousseau, Condillac, Mendelssohn, Süßmilch, Lambert u. e. a. führten die Sprache und die Erfindung von Begriffen entweder auf den menschlichen Verstand oder auf göttlichen Ursprung zurück. Den ausgeschriebenem Preis erhielt am Ende Herder mit seiner Abhandlung »Über den Ur-

Wellbery zeigt, dass Lessings Verständnis des Sprach-Zeichens in dieser Tradition steht. Das Attribut »willkürlich« stehe bei Lessing in Opposition zum »natürlichen Zeichen«, das Lessing der plastischen Kunst und Malerei zuordnet und das analog zum heute geläufigen Begriff »Icon« verwendet wird. Das »Icon« bezeichnet hierbei »im Objektbezug das Zeichen einer Qualität oder Eigenschaft [eines Objektes], indem es das Objekt abbildet, imitiert, weil es gewisse Merkmale (mindestens ein Merkmal) mit dem Objekt gemeinsam hat.«³⁹⁸ Eine Eigenschaft des ikonischen – oder bei Lessing »natürlichen« – Zeichens ist, dass sie »unmittelbar wahrgenommen und verstanden werden«³⁹⁹. Lessings Auffassung vom »natürlichen Zeichen« schließt den menschlichen Gebrauch der Zeichen ein. Damit unterscheidet er sich von anderen Theoretikern des 18. Jahrhunderts wie z. B. Wolff, die den Unterschied zwischen willkürlichen und natürlichen Zeichen von ihrem Ursprung her denken und das »natürliche Zeichen« als ein Zeichen der Natur verstehen.⁴⁰⁰

Die Gegenüberstellung von der Poesie als Zeit- und der Malerei als Raumkunst arbeitet Lessing an mehreren Stellen im *Laokoon* heraus, so schreibt er z. B.:

so findet sich doch der wesentliche Unterschied unter ihnen [Malerei und Poesie, Anm. UK], daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Teile sich nach und nach, in der Folge der Zeit, eräugen, dieser hin-

sprung der Sprache«, der zum Teil einige der vorangegangenen Schriften zusammenführt (vgl. Einleitung von Regine Otto zu Herders »Über den Ursprung der Sprache« in Johann Gottfried Herder: *Herders Werke in fünf Bänden*. Hg. von Regine Otto, Berlin 1978, S. 383ff.). Herder zeigt in dieser Abhandlung, dass für den Ursprung der Sprache eine göttliche Kraft nicht notwendig gewesen sein muss, sondern führt sie auf die dem Menschen wesentliche Eigenschaft der »Besonnenheit« zurück, die die für sprachliche Begriffe vorausgesetzten Unterscheidungen bereits vorbegrifflich erfasst und damit Sprache überhaupt erst möglich macht (vgl. Johann Gottfried von Herder: »Über den Ursprung der Sprache«, in: Regine Otto (Hg.): *Herders Werke in fünf Bänden*, Berlin 1978, S. 89–200). Wesentlich ist allen Schriften, dass sie eine Verbindung von Dingen in der Welt und den sprachlichen Begriffen dafür suchen und hierfür den Ursprung rekonstruieren. Die Arbitrarität der Begrifflichkeiten für Bezeichnetes wird dabei auf genau diesen Akt der Benennung zurückgeführt und damit im Ursprung der Sprache gesucht. Zur Sprachreflexion im 18. Jh. siehe auch Kap. 1.2.1.

398 Eintrag »Icon« in Max Bense/Elisabeth Walter (Hg.): *Wörterbuch der Semiotik*, Köln 1973, S. 38.

399 Eintrag »Icon« in Bense/Walter: *Wörterbuch der Semiotik*, S. 38.

400 Demnach ist z. B. Rauch ein natürliches Zeichen für Feuer (vgl. hierzu Wellbery: *Lessings »Laocoon«*, S. 26–27: »Thus, what the world communicates to man through these omnipresent natural signs is [...] the world itself«).

gegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Teile sich neben einander im Raum entwickeln. (L-L, S. 115–116 (Kap. XV))

Dass der Künstler »von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick« (L-L, S. 32 (Kap. III)) darstellen kann, ist einleuchtend und macht deutlich, inwiefern bildende Kunst eben keine Zeitkunst sein kann, da sie der sukzessiven Darstellung nicht fähig ist. Dahingegen »nötiget hiernächst den Dichter [nichts,] sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu concentrieren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft.« (L-L, S. 35 (Kap. IV)) Die Sichtbarkeit, die eingangs als Merkmal der Zeichen der bildenden Künste eingeführt wurde, gilt vor allem als Abgrenzung zur Poesie. Die Poesie nämlich kann grundsätzlich auch sichtbare Handlung darstellen, im Gegensatz zur Malerei darüber hinaus aber auch Unsichtbarkeit vermitteln.⁴⁰¹ Da die Malerei und Bildhauerkunst vermittels ikonischer Zeichen durch direkte Abbildung das Objekt darstellt, kann sie nicht auf natürliche Weise Unsichtbares sichtbar darstellen; die willkürlichen Zeichen der Poesie aber können auch unsichtbare Referenzobjekte haben.

Das bequeme Verhältnis: materiell-semiotische und ästhetisch-poetische Grenze

Aus diesen Beobachtungen leitet Lessing seine These vom »bequemen Verhältnis« als die erste Grenze der Künste ab, die sich den Voraussetzungen des Mediums anpasst:

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nemlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein *bequemes Verhältnis* zu dem Bezeichneten haben müssen: So können neben einander geordnete Zeichen, auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber, auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen. (L-L, S. 116 (Kap. XVI), Herv. UK)

Die Malerei als die Raumkunst mit natürlichen und sichtbaren Zeichen hat demnach »Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften« (L-L 116

401 Vgl. L-L, S. 102–109 (Kap. XII). Z. B. »Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen; sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben: bei ihr ist alles sichtbar« (ebd., S. 102).

(Kap. XVI)) zum Gegenstand, die Poesie als Zeitkunst Handlungen. Es sei hier deutlich gemacht, dass Lessing mit dieser Beobachtung und diesem Schluss die Grenzen der Malerei und Poesie zwar einleuchtend vorzeichnet, aber nicht festmacht. Er stellt heraus, dass theoretisch das Medium in der Lage wäre, diese Grenze auch zu überschreiten:

ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Teilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon auf einander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind: sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornehmlich gehet. (L-L, S. 127 (Kap. XVII))⁴⁰²

Lessing verlässt an dieser Stelle die Sphäre der bloß medialen Untersuchungen und zeigt die ästhetische Grenze der Poesie. Zeichnet er zuvor eine Grenze durch medial prädestinierte Gegenstände sprachlicher Äußerungen nur vor, so macht er jetzt den Unterschied zwischen dem primären semiologischen System – dem willkürlichen Zeichenapparat Sprache – und dem Medium der Poesie – dem sich aus der Sprache generierenden »sekundäre[n] semiologische[n] System«⁴⁰³. Während die Sprache sich über das »bequeme Verhältnis« und damit die mediale Grenze noch hinwegsetzen kann, gilt diese Grenze im Medium der Poesie jetzt als verbindliche ästhetische Grenze. So ist es analog dazu auch in den bildenden Künsten theoretisch möglich, »[z]wei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde [zu] bringen« (L-LP, S. 228 (Par. 3, VIII)), also eine Zeitfolge mittels der Raumkunst Malerei darzustellen; aber diese Operation nennt Lessing einen »Eingriff des Malers in das Gebiete des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.« (L-LP, S. 228 (Par. 3, VIII), Herv. i. O.) Die materiellen Schranken als solche könnten unter primär-medialen Aspekten außer Acht gelassen werden, aber nicht unter ästhetischen Gesichtspunkten, die Formprinzipien für sekundär-semiotische Operationen vorgeben. Der fundamentale ästhetische Gesichtspunkt ist das *Täuschungsmoment der Nachahmung* – sowohl in der Malerei, als auch in der Poesie:

402 Die analoge Stelle für die Malerei findet sich in Kapitel XIX, wo Lessing am Beispiel Boivoin's zeigt, dass auch der Maler sich nicht immer »den Einheiten des materiellen Gemähltes [...] unterwerfen müsse« (ebd., S. 140).

403 Jürgen Link: *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis*, München 1985, S. 102.

Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung, uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören. (L-L, S. 124 (Kap. XVII))

Um dieser Täuschung willen, die den Anschein der Unmittelbarkeit erwecken soll, muss das Zeichen vergessen werden. Das wird am besten durch den richtigen Einsatz der Zeichen gewährleistet. Die Eignung eines Zeichens für die Darstellung eines Gegenstandes macht Lessing fest an der Ähnlichkeit zwischen Zeichen und Darstellungsobjekt. Das bedeutet, dass z. B. die Darstellung von Handlungen im Tempo möglichst dem Tempo der dargestellten Handlung entsprechen sollte (vgl. L-L, S. 123–129 (Kap. XVII)).⁴⁰⁴ Je ähnlicher die Raum- und Zeitdimension des Zeichens dem des dargestellten Objektes ist (angestrebtes Verhältnis 1:1), desto größer ist der Unmittelbarkeitscharakter der Darstellung und die entsprechende Wirkung. Die Maximierung dieses Unmittelbarkeitscharakters eines Zeichens ist für Lessing der Maßstab, mithilfe dessen das ›bequeme Verhältnis‹ zur ästhetischen Norm, zur »Grenz[e] der Malerei und Poesie« (L-L, S. 11(Titel)) erhoben wird. Die im Titel angekündigte Grenzziehung erfolgt entlang ästhetisch motivierter Wirkungsaspekte; bei den von Lessing deklarierten Grenzen der Künste handelt es sich somit um ästhetische Grenzen. Lessings Forderung nach einem möglichst natürlichen Zeichen zur Nachahmung⁴⁰⁵ gestaltet sich als sekundär-semiotische Nachahmung des Referenzobjektes des primären Zeichens: »Poetry is an aesthetic use of language«⁴⁰⁶ und die Überformung des primären Mediums Sprache erfolgt hier durch eine Zeichenauswahl, in der möglichst berücksichtigt werden soll, dass das eigentlich willkürliche Zeichen wenigstens in seiner Funktionsweise Ähnlichkeit zum Referenzobjekt hat und auf diese Weise

404 Die analoge Stelle für die Malerei findet sich im *Paralipomenon* 23: »Derjenige Maler also, welcher sich vollkommen natürlicher Zeichen bedienen will, muß in Lebensgröße, oder wenigstens nicht merklich unter Lebensgröße malen. [...] Eine menschliche Figur von einer Spanne, von einem Zolle, ist zwar das Bild eines Menschen; aber es ist doch schon gewissermaßen ein symbolisches Bild; ich bin mir der Zeichen dabei bewußter, als der bezeichneten Sache« (ebd., S. 304).

405 Vgl. hierzu Gotthold Ephraim Lessing: »Brief vom 26.5.1769 an Nicolai«, in: Friedrich Vollhardt (Hg.): *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Studienausgabe, Stuttgart 2012, S. 269–272.

406 Wellbery: *Lessings »Laocoon«*, S. 129.

quasinatürlich wirkt. Oder anders formuliert: Weil die »content units«⁴⁰⁷ durch Sprach-Zeichen nur willkürlich vermittelt werden können, soll die Poesie medial wieder Natürlichkeit herstellen. Das soll dadurch passieren, dass bei der Verwendung der Sprach-Zeichen, ihrer Auswahl und Anordnung im Medium Poesie, natürliche Ähnlichkeiten zum Referenzobjekt hergestellt werden. Mit der damit erreichten Reduzierung der Willkürlichkeit der Zeichen tritt die Präsenz der medialen Vermitteltheit zurück. Durch die Entsprechung von Verhalten des Objekts in Raum und Zeit einerseits und die Imitation dieses Verhaltens durch entsprechende Zeichenauswahl andererseits wird eine quasinatürliche Verbindung hergestellt, die über die Täuschung hinwegtäuschen soll. Ähnlich beobachtet das auch David Wellbery:

In Poetry, the mind does not pass through a medium other than itself but directly views its own products. In the succession of present moments that characterizes the experience of a poem, each content unit is attended to separately as the object of a unique instant of imaginative activity. Raised by language to the level of concepts, the things of the world are more perfectly present-to-mind and the mind is more perfectly present-to-itself than mere sensuous presence could allow.⁴⁰⁸

Mit der Formulierung der ästhetischen Grenze löst Lessing seinen *Laokoon* aus dem bloß deskriptiven Modus, den er seinem Werk in der Vorrede unterstellt, in der er schreibt, dass seine Urteile »nur zufälliger Weise entstanden, und mehr nach der Folge [seiner] Lectüre, als durch die methodische Entwicklung allgemeiner Grundsätze angewachsen« (L-L, S. 15 (Vorrede)) seien. Das »bequeme Verhältnis« lässt sich noch schlicht auf solche Beobachtungen zu Zeichen- und Medienkonstitution zurückführen. Lessings poetischer Anspruch der Unmittelbarkeit lässt diese Grenze aber zur verbindlichen Grenze der Poesie und der Malerei werden, gibt eine Regel vor und hat damit eher normativen Charakter. In den *Paralipomena* spricht Lessing gar von der »Notwendigkeit alle schöne[n] Künste einzuschränken, und ihnen nicht alle möglichen Erweiterungen und Verbesserungen zu verstatten. Weil durch diese Erweiterungen sie von ihrem Zwecke abgelenkt werden, und ihren Eindruck verlieren.« (L-LP, S. 263 (Par. 8, 3. Abschnitt VIII))

407 Ebd., S. 130.

408 Ebd., S. 135.

Das willkürliche sprachliche Zeichen zum natürlichen poetischen Zeichen umwandeln

Wie bereits angedeutet, lässt sich die von Lessing formulierte ästhetische Norm für Kunst mit der Anforderung der Maximierung der Unmittelbarkeit erklären. Das ist vor allem für die Poesie dahingehend schwierig, als sie mit grundsätzlich zunächst primär arbiträren Zeichen arbeitet, die eben nicht ikonisch und unmittelbar funktionieren. Trotzdem stellt Lessing fest:

Aber das ist gewiß, daß je mehr sich die Malerey von den natürlichen Zeichen entfernt, oder die natürlichen mit willkührlichen vermischt, desto mehr entfernt sie sich von ihrer Vollkommenheit: wie hingegen die Poesie sich um so mehr ihrer Vollkommenheit nähert, je mehr sie ihre willkührlichen Zeichen den natürlichen näher bringt.⁴⁰⁹

Dieser Forderung zufolge muss das primär willkürliche sprachliche Zeichen in der Poesie zum natürlichen Zeichen werden, was nach Lessings Ausführungen theoretisch wie praktisch auch möglich ist. Wie bereits beschrieben, ist das Medium der Poesie nicht die Sprache selbst, sondern ein »sekundäres semiologisches System«⁴¹⁰; die Poesie verwendet als Medium eine poetisch überformte Sprache. Die Transformation von Sprache zum Medium der Poesie erfolgt durch eine Überstrukturierung, die die arbiträren Zeichen der Sprache so anordnet, dass sie quasinatürliche Zeichenprozesse imitieren können. Lessing stellt im *Paralipomenon* 25 heraus, dass die Poesie »nicht nur wirklich auch natürliche Zeichen, sondern auch Mittel [hat], ihre willkürlichen zu der Würde und Kraft der natürlichen zu erhöhen.« (L-LP, S. 309 (Par. 25)) Zu den natürlichen Zeichen, die die Poesie *hat*, zählt Lessing onomatopoetische Elemente der Sprache; solche Wörter, die »gewisse Ähnlichkeit mit den auszudrückenden Sachen« (L-LP, S. 309 (Par. 25)) haben. Darüber hinaus zählt er auch den »Ausdrucke der Leidenschaften« zu den natürlichen Zeichen der Poesie, »[d]ie kleinen Wörter, mit welchen wir unsere Verwunderung, unsere Freude, unsern Schmerz ausdrücken« (L-LP, S. 310 (Par. 25)). Diese »Interjectiones«, so Lessing, »sind in allen Sprachen ziemlich einerlei und verdienen daher als natürliche Zeichen betrachtet zu werden.« (L-LP, S. 310 (Par. 25))⁴¹¹ Diese

409 Lessing: »Brief an Nicolai«, hier: S. 270.

410 Link: *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, S. 102.

411 Diese Überlegung erinnert stark an Diderots Ausführungen zur »Inversion«. Diderot stellt sich, ausgehend von der Rekonstruktion der Entstehung verschiedener Sprachen,

beiden natürlich-sprachlichen Zeichen besitzen ihre Natürlichkeit bereits auf der primären semiologischen Ebene und können deswegen ohne Weiteres auch auf die sekundäre semiologische Stufe übertragen werden. Die Transformation von primär willkürlich-sprachlichem Zeichen zu sekundär natürlich-poetischem Zeichen ist aber auch möglich und wird von Lessing für drei Fälle skizziert: für die Wortfolge, für die Metapher und das poetische Gemälde.

Zunächst zur Wortfolge: Lessings Äußerungen hierzu haben eher vermutenden Charakter, als dass sie eine tatsächlich überzeugte Beschreibung sind. Er schreibt: »Wenn also auch schon nicht die Wörter natürliche Zeichen sind, so kann doch ihre Folge die Kraft eines natürlichen Zeichens haben. Wenn nemlich alle die Worte vollkommen so aufeinander folgen, als die Dinge selbst welche sie ausdrucken.« (L-LP, S. 310 (Par. 25)) Der Gedanke hinter dieser Transformationsmöglichkeit ähnelt sehr dem Gedanken des »bequemen Verhältnisses«: das Zeichen selbst hat zwar keine natürliche Ähnlichkeitsbeziehung zum dargestellten Objekt; diese Ähnlichkeitsbeziehung wird stattdessen auf den Zeichenablauf übertragen, der durch Imitation der Zeichenfolge dargestellte Objekte in deren Zeitfolge quasinatürlich abbildet.

Die Ähnlichkeitsbeziehung zum dargestellten Objekt ist auch das Moment der Metapher, die das sprachliche Zeichen zum natürlichen Zeichen formt:

Da nemlich die Kraft der natürlichen Zeichen in ihrer Ähnlichkeit mit den Dingen besteht, so führet sie [die Metapher, Anm. UK] anstatt dieser Ähnlichkeit, welche sie nicht hat, eine andere Ähnlichkeit ein, welche das bezeichnete Ding mit einem andern hat, dessen Begriff leichter und lebhafter erneuert werden kann. (L-LP, S. 310–311 (Par. 25))

Diese Beschreibungen von der Wortfolge und von der Metapher laufen beide darauf hinaus, dass mit sprachlich willkürlichen Zeichen eine quasinatürliche Ähnlichkeitsbeziehung hergestellt wird, die dann das dargestellte Objekt gleichsam abbildet. Auf diese Weise wird eine ikonisch-poetische Darstellung möglich, die funktionell eigentlich den bildenden Künsten vorbehalten ist. Dahingehend ist auch Lessings Gleichnis vom

die die Wörter innerhalb eines Satzes verschieden positionieren, die Frage, welches die natürliche Wortfolge ist. Anhand der Wortstellung, die Taubstumme in ihrer Gebärdensprache verwenden, meint er die natürliche Wortfolge rekonstruieren zu können (vgl. Diderot: »Brief über die Taubstummen«, hier: S. 28–42).

»poetische[n] Gemälde« (L-L, S. 113 (Kap. XIV))⁴¹² folgerichtig und nachvollziehbar. Das Werk des Dichters bildet das Dargestellte gleichsam mit Worten ab; die »musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören« (L-L, S. 110 (Kap. VIII)) lässt, transformiert primär willkürliche Worte auf der sekundären Stufe zu natürlichen Zeichen.

Nach diesen Ausführungen zum poetischen Zeichen, denen zufolge durch künstlerische Überformung Zugehörigkeit zum natürlichen Zeichenprozess bzw. das natürliche Zeichen selbst simuliert wird, wird Lessings ästhetische Grenze für die Poesie umso plausibler. Es sind Ähnlichkeitsbeziehungen, die primär willkürlichen Zeichen den Status von quasinatürlichen Zeichen geben können; und Lessings ästhetische Grenze basiert darauf, den Zeichenprozess dem dargestellten Objekt möglichst ähnlich zu machen. Würde der Poet diese Grenze überschreiten, würde diese Ähnlichkeit geringer und damit einhergehend der Grad der Arbitrarität der darstellenden Zeichen steigen; mit der damit einhergehenden zunehmenden Sichtbarkeit der Zeichen selbst würde auch das Täuschungsmoment entsprechend gestört. Alles in allem würde so auch Lessings Anstrengung zur Maximierung der Unmittelbarkeit untergraben.

Paralipomenon 27– Lessings Gedanken zur Musik

Mit seinem *Laokoon* hat Lessing nicht nur die Grenzen der Poesie und der Malerei aufgezeigt, sondern die beiden Künste auch voneinander abgegrenzt.

Im *Paralipomenon 27* (vgl. L-LP, S. 312–317) geht es Lessing darum, Verbindungsmöglichkeiten der verschiedenen Künste aufzuzeigen, wobei er auch die Musik betrachtet.⁴¹³ Ob Zeichen willkürlich oder natürlich seien, spiele für ihre wirkungsvolle Verbindung weniger eine Rolle als der konkrete Zeichenprozess. Das bedeutet, dass »willkürlich auf einander folgende Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden Zeichen sich leichter und intimer werden vereinigen lassen, als mit natürlichen nebeneinan-

412 Näheres zum »poetischen Gemälde« ab S. 181ff., hier im direkten Vergleich zu Gerstenbergs »Tongemälde der Empfindung«.

413 Vgl. hierzu auch Ammon: »Über die Grenzen der Musik und Poesie«, hier: S. 345–364. Auch von Ammon weist darauf hin, dass dieses musikalische *Paralipomenon 27* vor allem auf die Verbindung der Künste zielt, nicht auf deren Abgrenzung. Er zeigt dabei, dass Lessing für die Gleichrangigkeit von Musik und Poesie argumentiert. Die entsprechende Passage findet sich v. a. auf den Seiten 351ff.

dergeordneten Zeichen«. (L-LP, S. 312 (Par. 27)) Darüber hinaus weißt Lessing darauf hin, dass auch die Nebeneinanderordnung noch das Problem birgt, dass verschiedenartige Zeichen verschieden viel Zeit in Anspruch nehmen (und diese Zeit sich sogar von Sprache zu Sprache unterscheidet, vgl. L-LP, S. 315 (Par. 27)). Hierbei konstatiert er, dass die Poesie die »schneller[e]«⁴¹⁴ Kunst sei, da »ein einziger Laut als willkürliches Zeichen so viel ausdrücken [kann], als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann« (L-LP, S. 314 (Par. 27)). Dies nimmt er auch als Grund dafür an, dass beim Gesang auf einer Silbe mehrere Töne liegen. Die Verbindung von Musik und Poesie stuft Lessing als »die vollkommenste« (L-LP, S. 312 (Par. 27)) ein,⁴¹⁵ weil ihre Zeichen nicht nur im Kriterium der Nebeneinanderordnung übereinstimmen, sondern darüber hinaus beide vom gleichen Sinnesorgan wahrgenommen und sogar auch produziert würden (vgl. (L-LP, S. 313 (Par. 27)). Es habe eine Zeit gegeben, hierin folgt Lessing zeitgenössischen Sprachursprungstheoretikern, in der »beide zusammen [d. i. Musik und Poesie, Anm. UK] nur eine Kunst ausmachten«. (L-LP, S. 313 (Par. 27)) Lessing bedauert, dass man die Künste nicht nur unnatürlicherweise voneinander getrennt habe, sondern dass infolgedessen »von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Teilen hervorbringen, gar nichts mehr« (L-LP, S. 313 (Par. 27)) übrig sei. Das sei auch das Problem der Oper, in der stets »die eine Kunst der andern subservier[e]« (L-LP, S. 314 (Par. 27)) und zur Hilfskunst degradiert werde, wobei Lessing durch dieses Kriterium nicht nur die französische von der italienischen Oper unterscheidet, sondern auch innerhalb der Oper Rezitativ und Arie (vgl. L-LP, S. 314 (Par. 27)). Lessing gibt im *Paralipomenon* 27 der Ausführung der Verbindung Poesie und Musik den meisten Raum, erläutert aber auch andere Künste und deren Verbindungsmöglichkeiten, was in *Tabelle 3* knapp zusammengefasst ist.

414 Ammon: »Über die Grenzen der Musik und Poesie«, hier: S. 358.

415 Vgl. hierzu auch ebd., S. 345–364.

Kunst	Zeichen-Kriterien			Vereinigung	
Malerei (L-LP, S. 316)	natürlich	nebeneinander geordnet	sichtbar	unvollkommen (L-LP, S. 316)	
Poesie (L-LP, S. 312)	willkürlich	aufeinander folgend bei relativ kur- zer Dauer	hörbar		
Musik (L-LP, S. 313)	natürlich	aufeinander folgend bei relativ lan- ger Dauer	hörbar		vollkommen (L-LP, S. 212–213)
Tanzkunst (L-LP, S. 315)	willkürlich	aufeinander folgend bei relativ lan- ger Dauer	sichtbar		
Pantomime (L-LP, S. 316)	willkürlich/ natürlich	aufeinander folgend	sichtbar		vollkommen (L-LP, S. 315)
					besondere Art, auch in Verbindung mit Poesie (L-LP, S. 316)

Tabelle 3: Verbindungsmöglichkeiten der Künste nach Lessings Zeichenkriterien in *Paralipomenon 27*

Bei all den Unterscheidungskriterien der verschiedenen Zeichen sei noch einmal darauf hingewiesen, dass Lessings Ausführungen die Verbindung verschiedener Künste intendieren, nicht deren Abgrenzung voneinander.⁴¹⁶

Insgesamt kann das *Paralipomenon 27* in seiner skizzenhaften Anlage nur bedingt als musikalische Ergänzung zum *Laokoon* gesehen werden. Es fehlt an Ausführlichkeit und Gründlichkeit in den Gedankengängen, das *Paralipomenon* bleibt ein Konzept. In ihm finden sich einige interessante Denkansätze zur Musik, die Gerstenberg in seiner Abhandlung »Schlechte Einrichtung des italienischen Singgedichts« aufgreift und weiterentwickelt.

416 Vgl. hierzu auch Ammon: »Über die Grenzen der Musik und Poesie«, hier: S. 345–364. Auch von Ammon weist darauf hin, dass dieses musikalische *Paralipomenon 27* vor allem auf die Verbindung der Künste zielt, nicht auf deren Abgrenzung. Er zeigt dabei, dass Lessing für die Gleichrangigkeit von Musik und Poesie argumentiert. Die entsprechende Passage findet sich v. a. auf den Seiten 351ff.

1.3 Gerstenberg über die »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts«

1.3.2 Gerstenbergs Abhandlung über das »Italienische Singgedicht«: Die Grenzen der Musik

Keiner Kunst sind feste Schranken, welche man, wenn sie einmal mit reifer Überlegung gesteckt worden, nie überschreiten sollte, so nothwendig, als der Musik.
(H. W. v. Gerstenberg)⁴¹⁷

In seinem Kommentar zu Lessings *Laokoon*, dem »Ersten Kritischen Wäldchen«, wünscht Herder »der Dichtkunst noch einen Lessing«, der »die Grenzen der Poesie und Tonkunst«⁴¹⁸ behandelt. Herder ist nicht der einzige, der das Musik-Kapitel im *Laokoon* vermisst – »[b]ei dieser Klage handelt es sich geradezu um einen Topos«⁴¹⁹, wie Frieder von Ammon bemerkt. Neben Herder zählt von Ammon Schriftsteller, Musiker und Philosophen auf, die auch in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch ihr Bedauern über das Fehlen der Musik in Lessings *Laokoon* zum Ausdruck bringen, darunter zum Beispiel Grillparzer, Nietzsche und Schlegel. Das so schmerzlich vermisste »musikästhetische ›Gegenstück‹ zum *Laokoon*«⁴²⁰ wurde jedoch – allerdings weitestgehend unbemerkt – bereits im 18. Jahrhundert verfasst: Was die semiotisch-ästhetischen Betrachtungen angeht, kann Gerstenbergs Abhandlung über die »Schlechte Einrichtung des italienischen Singgedichts. Warum ahmen Deutsche sie nach?« aus dem Jahr 1770 zusammen mit der späteren Ergänzung »Schreiben eines Freundes, durch den vorstehenden Aufsatz veranlasst«⁴²¹ als Fortsetzung und musi-

417 EIS, S. 126.

418 Johann Gottfried von Herder: »Erstes kritisches Wäldchen«, in: Regine Otto (Hg.): *Herders Werke in fünf Bänden*, Berlin 1978, S. 71–75, hier: S. 74. Das *Erste* und *Zweite Kritische Wäldchen* wurden von Gerstenberg rezensiert (vgl. R, S. 183–204). Der für dieses Kapitel relevante Abschnitt (R, S. 194) zum musikalischen Zeichen wird in diesem Kapitel mitbehandelt. Eine weiterreichende Auseinandersetzung von Lessings *Laokoon*, Herders *Kritischen Wäldern* und Gerstenbergs *Rezensionen* wäre eine interessante Arbeit, die hier allerdings in vielen Punkten zu weit führen würde.

419 Ammon: »Über die Grenzen der Musik und Poesie«, hier: S. 346.

420 Ebd., S. 348.

421 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: »Schreiben eines Freundes. Durch den vorstehenden Aufsatz veranlasst«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften III*, Frankfurt am Main 1971, S. 382–418, hier: S. 382–418. Im Folgenden im Text abgekürzt mit SF und Seitenzahl. Diese Ergänzung wurde 1816 in Gerstenbergs *Vermischten Schriften III* mit veröffentlicht und steht dort im Anschluss an die Abhandlung *Über Recitativ und Arie in der italienischen Singcomposition*, wie die Abhandlung in der zweiten Version von Gerstenberg titulierte wird. Hinter dem Kürzel des Verfassers, am Ende des »Schreibens eines Freundes« als »G – r.« (SF, S. 418) bezeichnet, steht meiner Einschätzung nach Gerstenberg selbst, da er in den Bänden *Vermischte Schrif-*

kalische Ergänzung zum *Laokoon* betrachtet werden: Gerstenberg versucht in diesen Schriften genau diese Grenze zwischen Poesie und Tonkunst

ten, in dem dieses Schreiben erscheint, ansonsten nur eigene Texte sammelt (bzw. die Autoren namentlich nennt, auf die er sich bezieht, vgl. hierzu Teile des »Poetischen Wäldchens« in VS_{II}, v. a. S. 218–288). Die Abhandlung »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts« bzw. »Über Recitativ und Arie« und das »Schreiben eines Freundes« durchdringen sich inhaltlich (was auch dieses Kapitel zeigt). Das macht es sehr wahrscheinlich, dass sie beide von Gerstenberg verfasst wurden. Diese Zuordnung legt auch Gerth nahe, der dieses Schreiben unter seinen Quellen zu Gerstenbergs Poetik verzeichnet, ohne dabei auf die Möglichkeit eines anderen Verfassers zu verweisen (vgl. hierzu Klaus Gerth: *Studien zu Gerstenbergs Poetik. Ein Beitrag zur Umschichtung der ästhetischen und poetischen Grundbegriffe im 18. Jahrhundert*, Göttingen 1960, S. 19). Klaus Gerth zeichnet sich – im Gegensatz zu anderen Stimmen – mit seiner Arbeit als Gerstenberg-Experte aus, seine Einschätzung ist dementsprechend zu gewichten. Ernst Suchalla hält es für möglich, dass die Abkürzung für »Gähler« steht (Carl Philipp Emanuel Bach: *Briefe und Dokumente*. Hg. von Ernst Suchalla, Göttingen 1994, Dok. 625, S. 1329). Wie Gerth nimmt er nicht weiter Stellung dazu, die Vermutung scheint sich lediglich auf das Kürzel »G – r.« zu stützen. Ebenfalls und auch ohne Belege nennt Bernhard Engelke Gähler als den Verfasser (Bernhard Engelke: »Gerstenberg und die Musik seiner Zeit«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte*/56 (1927), S. 417–449, hier: S. 447, Fußnote 3). Als gewichtige Gegenstimme zu Klaus Gerth ist einzig Alexander Weilens Einschätzung zu nennen, auf die sich wohl Suchalla und Engelke beziehen. Weilen nimmt außer dem Kürzel auch den Ort – »A. im Sept. 1815« (SF, S. 418), von Weilen als Altona interpretiert – zum Anlass, Gähler als Verfasser zu vermuten (vgl. Alexander von Weilen: »Einleitung«, in: Alexander von Weilen (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*, Stuttgart 1890, S. V–CXLIII, hier: S. CXL). Diese Datierung allerdings spricht eigentlich gegen Gähler, der bereits 1773 verstorben ist (vgl. R. M. Werner: »Gerstenbergs Briefe an Nicolai nebst einer Antwort Nicolais«, *Zeitschrift für Deutsche Philologie*/23 (1891), S. 43–67, hier: S. 45), es sei denn, man nimmt mit der Herausgabe in den VS_{III} eine Neudatierung des »Schreibens« an, was ich für unwahrscheinlich halte, weil Gerstenberg alle sonstigen Schriften dieser Sammlung mit ihrem realen ersten Erscheinungsdatum datiert. Außerdem erfolgt auch Weilens Einschätzung ohne inhaltliche Auseinandersetzung mit dem »Schreiben« oder der Abhandlung selbst, auf die es sich bezieht, deswegen halte ich die Annahme der Verfasserschaft Gählers weiterhin für nicht zureichend gestützt. Trotz ungeklärter Verfasserschaft darf das »Schreiben« als eine Ergänzung verstanden werden, die Gerstenberg bewusst mit seiner Abhandlung veröffentlicht. Ob selbst verfasst oder nur veröffentlicht, es darf davon ausgegangen werden, dass Gerstenberg die Kernpunkte dieses Schreibens als Ergänzung zu seiner vorangestellten Abhandlung begriff. Dementsprechend wird das »Schreiben« in dieser Arbeit in Gerstenbergs Sinne als genau diese Ergänzung begriffen. Es sei an dieser Stelle – und unter Annahme Gerstenbergs als Verfasser im Jahr 1815 – noch auf den zeitlichen Unterschied zwischen der eigentlichen Abhandlung zur *Schlechten Einrichtung des italienischen Singgedichts* [1770] und der erst 1816 beigefügten Ergänzung aufmerksam gemacht. Diese Studie legt beide Texte nebeneinander, jedoch sei darauf verwiesen, dass die Ergänzungen im »Schreiben eines Freundes« Ergänzungen sind, die Gerstenberg erst 46 Jahre später veröffentlicht.

auszuloten und arbeitet dabei offensichtlich mit Lessings Kategorien. Er legt in diesen Abhandlungen – wie das diesem Kapitel vorangestellte Zitat zeigt – formal die Grenzen der Musik tatsächlich fest. Gerstenberg setzt das zeichentheoretische Potenzial des Mediums Musik auseinander und legt außerdem ästhetisch eine Grenze fest, die die Kunst nicht überschreiten sollte. Diese Darstellungsweise ähnelt derjenigen in Lessings *Laokoon*, in der Sprache und Malerei, als Medien betrachtet, auch unter genau diesen Aspekten untersucht werden. Im Folgenden werden die Kernthesen Gerstenbergs aus diesen beiden Schriften dargestellt.

Gerstenbergs semiotische Betrachtungen zu Sprache und Musik werden eröffnet durch ein ästhetisches Urteil: Rezitativ und Arie ergäben zusammen »eine schlechte Composition«, insofern sie als »heterogene Theile« (EIS, S. 117) innerhalb einer Nachahmung schlichtweg vermischt würden. Anhand dieser Einleitung lässt sich bereits die Verbindung zu Lessing zeigen, der im *Paralipomenon* 27 die »vermischte Verbindung, wo um die Reihe die eine Kunst der andern subserviert« (L-LP, S. 314 (Par. 27))⁴²² – also die Vermischung von Rezitativ und Arie innerhalb einer Oper – als nicht zuträglich für einen ganzheitlichen Eindruck darstellt. Diese Heterogenität wird in der Abhandlung zum »Italienischen Singgedicht« vor allem durch die Abgrenzung von Gesang zur Deklamation und zum Rezitativ gezeigt. Grobe Definitionen, die als Prämissen Gerstenbergs Urteil über die »schlechte Composition« vorangestellt sind und die bereits Kerngedanken der gesamten Abhandlung vorwegnehmen, liefert Gerstenberg bereits zu Beginn der Abhandlung, hier noch als Fragen formuliert:

- 1) Ob nicht die Natur des Gesanges darin bestehe, daß er die Worte, deren er sich als Zeichen bedient, in Tongemälde der Empfindung verwandelt;
- 2) Ob nicht hieraus folge, daß Deklamation in keinerlei Bedeutung Gesang heißen könne, so lange sie ihre Worte nur als Zeichen, und nicht als solche Gemälde vorträgt;
- 3) Ob nicht also auch das Recitativ, welches seine Grundsätze aus der Deklamation herleitet, von einer ganz andern Natur, als der Gesang sei. (EIS, S. 116–117)

Zunächst zum Gesang und damit zur ersten Definition. Gerstenberg stellt fest, dass Gesang die Zeichen der Sprache nötig hat; er beschreibt aber auch die Transformation, die als Gesang mit diesen Zeichen stattfindet: Die Worte, vorher primäre sprachliche »Zeichen«, haben arbiträren

422 Es kann davon ausgegangen werden, dass Gerstenberg bei der Abfassung seiner Abhandlung diesen Teil gekannt hat, wie aus einem Brief an Lessing 1769 hervorgeht, in dem er sich für die Zusätze zum *Laokoon* bedankt. Siehe auch S. 154.

Ausdruckscharakter, als willkürliche Bezeichnungen sind sie auf etwas Bezeichnetes gerichtet. Der Gesang nun »verwandelt« diese arbiträren Wort-Zeichen auf sekundärer Stufe in ikonografische Zeichen, in ein »Tongemälde«. Diese Transformation entspricht in etwa derjenigen Lessings, die aus willkürlichen Sprach-Zeichen natürliche Poesie-Zeichen machen soll, die Lessing schlussendlich als ›poetisches Gemälde‹ bezeichnet. An dieser Stelle ist bemerkenswert, dass Gerstenberg zwar musikalische Zeichen beschreibt, aber ohne dabei die Musik als eigenständiges Zeichensystem zu behandeln. Vielmehr arbeitet er mit genau den Kategorien weiter, die Lessing für Poesie und Malerei zuvor im *Laokoon* besprochen hat. Die Natur des Gesanges nimmt so eine Hybridstellung zwischen Sprach-Zeichen und Zeichen der Malerei ein, der Gesang überformt Sprache zum »Tongemälde der Empfindung«. Diese Hybridstellung ist es, die die medialen Möglichkeiten des musikalischen Zeichens funktional potenziert und die es nötig macht, der Musik Grenzen zu setzen. Das in Gerstenbergs Abhandlung implizierte Zeichenverständnis lässt sich charakterisieren als ein triadisches Kommunikationsgefüge, bei dem die Bestandteile eines Zeichens sich (a) aus der Seele oder einem Seelenzustand des Zeichen-Produzenten, dem *fundus animae*⁴²³, (b) einer Äußerung in Form des vermittelnden Zeichens und (c) der Perzeption bzw. Rezeption des Zeichens zusammensetzen. Gerstenberg vollzieht in seiner Abhandlung den Weg dieses Zeichens nach und behandelt dabei diese verschiedenen Teile ausführlich.

Was ist Gesang (b) formal in seiner Erscheinungsform?

Gerstenberg ordnet bereits 1769 in der Rezension zu Herders »Erstem Kritischen Wäldchen«⁴²⁴ Musik als Zeitkunst ein und betont, dass die Dimension der Künste eigentlich nur bedingt Relevanz hat:

In der Zeitfolge wirkt die Musik, im Raume die Malerey: daher viele merkliche Unterschiede der beiden Künste. Aber daß jene durch die Zeitfolge, diese durch den Raum wirke, wer kann das zugeben. Nicht *durch* die Coexistenz, nicht *durch*

423 Zum *fundus animae* vgl. Kap. 1.1.1.

424 Die Rezension ist aus dem Jahr 1769, d. h. ein Jahr vor der Abhandlung über das »Italienische Singgedicht« und 47 Jahre vor dem »Schreiben eines Freundes«, in dem die differenzierende mehrdimensionale Charakterisierung des musikalischen Zeichens erfolgt.

1.3 Gerstenberg über die »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts«

die Succeßion wird unser Wohlgefallen erregt, sondern durch das, was der Künstler und der Virtuose in dieselben hineinschafft. (R, S. 194, Herv. i. O.)

Nicht Raum- und Zeitstruktur sind entscheidend, sondern »das, was der Künstler und der Virtuose« in die Zeichen hineinschafft. Gerstenberg präzisiert an dieser Stelle allerdings nicht weiter, was das ist – die unbestimmte Vorstellung davon ist an dieser Stelle anscheinend auch für Gerstenberg nicht greifbar. Diese Ansicht reibt sich mit der späteren intensiven Auseinandersetzung Gerstenbergs mit *Laokoon* und v. a. dem intensiven Nachdenken über das musikalische und poetische Medium im »Italienischen Singgedicht« und dem »Schreiben eines Freundes«. Er räumt aber selbst ein, dass es 1769 vielleicht

überhaupt noch zu früh [war], Herrn Leßings Laokoon gleich nach dem ersten Theile zu beurtheilen. Wenn es wahr ist, was unser Verf. [Herder, Anm. UK] sagt, daß man einen Leßingischen Satz nie ganz weiß, ehe man ihm durch alle seine Einsprünge und Episoden nachgegangen ist, so könne es leicht sein, daß wir bisher nur noch mit Laokoons Schatten gefochten hätten. (R, S. 194–195)

1770, in der Abhandlung über die »Einrichtung des Italienischen Singgedichts«, wird Gerstenberg genauer: Sein erster Bestimmungsversuch, was die »Natur des Gesangs« (EIS, S. 116) sei, grenzt Gesang vor allem von der Deklamation ab und ist im Wesen eine formale Bestimmung der äußeren Erscheinungsform des Zeichens (b). Gerstenberg dokumentiert hierfür, »daß die Deklamation auf jede einzelne Silbe niemals mehr, als einen einzelnen Ton setzt, der Gesang aber das Gegentheil thut« (EIS, S. 117). Der Unterschied zwischen Deklamation und Gesang liegt dementsprechend in der Art der Melodieführung, die dem jeweiligen Sprachvortrag zugrunde liegt: etwas, das »singende Aussprache« (EIS, S. 117) genannt wird, ist nicht schon deswegen Gesang, weil es mit einer der Sprache inhärenten Sprachmelodie vorgetragen wird, sondern wird es erst durch den musikalischen Duktus, der Sprache zum »Tongemälde der Empfindung« transformiert (vgl. EIS, S. 116). Ergänzend hierzu wird im »Schreiben eines Freundes« weiter ausgeführt, dass sich dieser musikalische Duktus nicht nur dadurch auszeichnet, dass mehr als ein Ton auf eine Silbe kommt, sondern auch durch »die völlige Bestimmtheit der Töne, durch das Einerschreiten der Stimme in festen, nach einem gewissen System oder Klanggeschlechte abgemessenen Tonpunkten« (SF, S. 384). Gerstenberg gibt mit seiner Bestimmung konkrete Kriterien dafür, die den »Unterschied zwischen Gesang und Rede« (SF, S. 385) nicht nur fühl-, sondern beschreibbar machen:

Dieser Unterschied liegt offenbar in nichts anderem, als in der Bestimmtheit und Unbestimmtheit der Sprachtöne, oder, wenn man lieber will, in ihrer Meßbarkeit und Unmeßbarkeit gegen einander. Daß hier nicht vom rhythmischen Messen nach Zeit-Länge und Kürze, sondern vom musikalischen nach Höhe und Tiefe der Töne die Rede sei, wird jeder begreifen. (SF, S. 385–386)

Auch die Deklamation bedient sich verschiedener Ton-Höhen und -Tiefen; im Unterschied zum Gesang sind diese aber nicht abmessbar; »die Deklamation« sei, so Gerstenberg, »in ihren Intervallen Enharmonischer Art« (EIS, S. 118), und das bedeute, so erklärt er in einer Anmerkung mit Bezug auf Rousseau⁴²⁵ und Du Bos⁴²⁶, dass sie »ohne Beziehung auf Harmonie bloß nach der sanften Folge der Töne« (EIS, S. 118, Fußnote) beurteilt werden könne:

In der Rede gibt es zwar, so wie im Gesange hohe und tiefe Töne; allein die Töne der Rede haben keine festen Punkte, sind unbestimmt und schwankend, es werden so viele Tonpunkte kurz nach einander berührt, daß das Ohr sich darüber verwirret und selbst nicht bemerkt, in welcher Region der Tonleiter sich der Redende befindet. (SF, S. 384)

Bezüglich der Erscheinungsform der Zeichen und ihrer Anordnung im Nacheinander (also v. a. bezüglich ihrer Materialität) stuft Gerstenberg das musikalische Zeichen gegenüber dem sprachlichen als das genauer bestimmte Zeichen ein. Gleichzeitig macht Gerstenberg eine präzise Abgrenzung zwischen Deklamation und Gesang – also musikalisch anmutendem Sprachduktus und Musik in Form gesungener Sprache – per definitionem möglich. Auf diese Weise entsteht dann laut Prämisse 1.) durch Gesang ein ›Tongemälde der Empfindung‹ und grenzt sich in Anlehnung an Prämisse 2.) Gesang von der Deklamation ab. Bezüglich der Materialität der Zeichen fällt hier ebenfalls auf, dass Gerstenberg das Zeichensystem Musik in Gesangsform mithilfe der anderen Zeichensysteme zu fassen versucht. Während Lessing die Poesie als eine Zeit-Kunst beschreibt, die sukzessive funktioniert, und die Malerei als eine Raum-Kunst, auf den dargestellten Augenblick beschränkt, sich aber im Raum ausdehnend, wird mit Gerstenberg Gesangs-Musik zur übergreifenden Raum- und Zeit-Kunst:

425 Gerstenberg bezieht sich auf die Artikel »Enharmonique, Voix, Genre etc.« aus Rousseaus *Dictionnaire de Musique* (vgl. EIS, S. 118 (Anmerkung *)).

426 Hier bezieht Gerstenberg sich auf Du Bos' *Réflexions III.9* (vgl. EIS, S. 118 (Anmerkung *)).

1.3 Gerstenberg über die »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts«

Man könnte das erste das Zeitmaß, und das andere das Raummaß der Töne nennen, da die Töne und ihr Verhältnis gegen einander auf dem Monochord einen Raum einnehmen. Jeder Tonpunkt für sich, hat sonst, wie ein mathematischer Punkt keinen Raum, sondern nur einen Ort im Raume. [...] Man legt dem Ton wegen seiner Ausdehnung eine Länge, und wegen seines Verhältnisses mit andern Tönen eine Höhe oder Tiefe bei. Jene Dimension gehört aber lediglich zum Zeitmaße, und diese zum Raummaße, nicht des einzelnen Tones, sondern des Verhältnisses mehrerer Töne. (SF, S. 386, Fußnote)

Im musikalischen Gesamtgefüge wird aus aneinandergereihten einzelnen Tönen eine Melodie, die sich sukzessive in der Zeit entwickelt und aus gleichzeitig erklingenden Tönen wird eine den Raum einnehmende Harmonie.⁴²⁷ Dieser hier vorgestellte mehrdimensionale Zeichencharakter (d. h. Erstreckung sowohl in der Raum- als auch in der Zeitdimension) veranschaulicht Gerstenbergs Positionierung von Musik als einem Zeichengefüge zwischen Malerei und Sprache. Gerstenbergs Ausführungen sind geeignet, diese Bestimmung und Positionierung des musikalischen Zeichens vor Augen zu führen.

Das mediale Unvermögen: Die Überführung von (a) in (b)

Gerstenbergs nächster Bestimmungsversuch reflektiert nicht nur die Materialität der musikalischen Zeichen, sondern analysiert ihre mediale Funktionsweise. Die Problematik, die Gerstenberg zu lösen versucht, ist sein »ästhetisches Kommunikationsideal von empfindsamen Körpern, die ohne Umwege über die Sprache zu empfindsamen Körpern sprechen sollen – und diesen Umweg doch immerzu nehmen (müssen).«⁴²⁸ Das für die

427 Der Auffassung, dass die Harmonie der Musik als Raumkunst verstanden werden kann, widersprechen Mendelssohn und Nicolai in ihren Anmerkungen zu Lessings *Paralipomena*. Lessing verdeutlicht an dieser Stelle, dass sowohl die Malerei geringfügig in das Gebiet der Poesie vordringen kann, als auch umgekehrt, woraufhin Mendelssohn anmerkt: »Die Musik ist hierin der Malerei, wie oben erinnert worden, schnurstracks entgegengesetzt. Allein sie erlaubt nicht den geringsten Eingriff in das Gebiete des Raumes, man müßte denn die Harmonie einen solchen Eingriff nennen« (L-LP, S. 229 (Par. 3, VIII – Fußnote 16)). Nicolai bemerkt hierzu, dass die Harmonie nicht zu den Raumkünsten zu zählen sei (vgl. ebd.).

428 Christoph Steier: »Lebende Worte? Schmerzdarstellung als Test- und Grenzfall emotionaler Kommunikation in Gerstenbergs ›Ugolino‹«, in: Lianne Sauerwald/Carola Gruber/Benjamin Meisnitzer/Sabine Rettinger (Hg.): *Emotionale Grenzgänge. Konzeptualisierungen von Liebe, Trauer und Angst in Sprache und Literatur*, Würzburg 2011, S. 323–337, hier: S. 328.

Abhandlung angenommene semiotische Gefüge geht wie eingangs dargestellt von einem dreigliedrigen Zeichenprozess aus, bei dem Gerstenberg bereits die Schwierigkeit des ersten Schrittes thematisiert, nämlich wie aus einem Seelenzustand (a) überhaupt ein äußeres Zeichen (b) werden kann.⁴²⁹

Bei der Klärung der »Begriffe eines Gemäldes der Empfindung, eines Tongemäldes, und eines Wortzeichens« (EIS, S. 119) stößt Gerstenberg auf die Vermittlungsschwierigkeit von Seelenzuständen durch Zeichen:

Innere Seelenwirkungen sind nie von außen her, nie durchs Organ empfunden worden, und können darum auch kein organisches Bild werden, wie die Gegenstände der Augen [...] (EIS, S. 119)⁴³⁰

Dadurch, dass Gerstenberg das, was sich äußern soll (a), als einen inneren Seelenzustand begreift, wird der Vorgang der Äußerung hier auch mit dem Leib-Seele-Problem beschreibbar. Es gibt keine offensichtliche Verbindung; eine 1:1-Übertragung ist nicht möglich, sondern eben nur eine Vermittlung:

Da sich aber innere Seelenwirkungen vermittelt eines organischen Körpers äußern, so können wir gleichwohl diese Äusserungen als Bilder brauchen, woran wir die Empfindungen, die in dem Herzen eines andern vorgehen, symbolisch erkennen. Zu ihnen gehören die Töne. (EIS, S. 119)

Bilder und Töne werden hier von Gerstenberg als symbolische Zeichen eingestuft, die stellvertretend für etwas stehen müssen, das selbst nicht ausdrückbar ist. Hierbei ist zu beachten, dass diese Einstufung nicht der heute üblichen Gebrauchswiese des Begriffs »Symbol« entspricht⁴³¹: Gers-

429 Zum zweiten Schritt von (b) zu (c) siehe den folgenden Abschnitt, ab S. 178.

430 Gerstenberg verwendet hier – wie auch Baumgarten zuvor (vgl. Kap. 1.1.1) – das Verb »empfinden« an einer Stelle, an der das Verb »wahrnehmen« eigentlich treffender wäre.

431 Dieses wird im Wörterbuch der Semiotik in Anlehnung an Peirce beschrieben als »Zeichen, das sein Objekt unabhängig von Ähnlichkeit oder Übereinstimmungen mit dem Objekt oder realen Beziehungen zu dem Objekt bezeichnet. Es hängt nur vom Interpretanten ab, der ein Mittel zur Bezeichnung eines Objekts frei wählt, das dann im Kommunikationsprozeß konventionell (gesetzmäßig) verwendet wird. Das Symbol, das sein Objekt nicht abbildet und auch nicht auf das Objekt direkt hinweist, bezeichnet eine Gegenstandsart, keinen individuellen Gegenstand.« (Eintrag »Symbol« in Bense, Walter: *Wörterbuch der Semiotik*, S. 108) Peirce (1839–1914) hat die moderne Semiotik erst nach Gerstenbergs Wirken begründet und Peirces Symbol-Begriff stimmt nicht in allen relevanten Punkten mit Gerstenbergs Begriff des symbolischen Zeichens überein: während bei beiden das Symbol stellvertretend als äußeres Zeichen ein Objekt bezeichnet, kann bei Gerstenberg nicht von willkürlicher Verwendung des symbolischen Zeichens gesprochen werden.

tenbergs symbolische Zeichen stehen mit dem bezeichneten Objekt – in dieser Abhandlung Seelenzustände – in einer Ähnlichkeitsverbindung und haben realen Bezug zum Objekt; gleichwohl funktioniert diese Verwendung der Zeichen – gleicherweise wie das Symbol bei Peirce – in einem konventionalisierten, gesetzmäßigen Modus⁴³²:

Schrecken bricht in Geschrei, Schmerz in Gewimmer, Traurigkeit in Aechzen, Verlangen in schmachttende Seufzer aus. Aber Schrecken, Schmerz, Traurigkeit, Verlangen uc. haben auch ihre eigenthümlichen Bewegungen, wie innerlich im Herzen, so äusserlich in den Tonfolgen. (EIS, S. 119–120)

Diese Konventionalisierung des Zeichengebrauchs hebt die Zeichen auf ein Abstraktionsniveau, das sie auch außerhalb einer präsenten Situation einsetzbar macht. Durch äußerliche Tonfolgen kann auf abwesende »eigenthümliche Bewegungen« Bezug genommen werden. Dieses Abstraktionslevel entspricht dem sprachlichen Zeichengebrauch. Das wird im »Schreiben eines Freundes« noch deutlicher hervorgehoben: Musik anderer Zeiten oder anderer Völker könne nicht ohne Weiteres nachempfunden werden, da auch sie auf einem System beruhe, das es möglich mache, die »Kunst völlig zu verstehen und unsere Empfindungen dadurch beherrschen zu lassen« (SF, S. 400). Exemplifiziert wird dies anhand einer Gegenüberstellung des Harmoniesystems der alten Griechen und der neuen Kontrapunkttechnik, die deutlich zeigt, dass auch Musik nicht per se verständlich und empfindbar ist, sondern dies nur aufgrund der konventionellen Verwendung eines musikalischen Zeichen-Systems wird:

Unser Kontrapunkt hat die alten Tonarten, auch selbst die zwölfte, welche noch im siebzehnten Jahrhundert üblich waren und gewissermaßen als Überbleibsel der griechischen Musik angesehen werden können, dergestalt verdrängt, daß man jetzt die verschiedenen Wirkungen, welche man ehemals diesen nunmehr kaum dem Namen nach bekannten Tonarten zuschrieb [...], für leere Einbildung hält. (SF, S. 400ff.)⁴³³

432 Bezüglich des Symbol-Begriffs stehen Lessing und Gerstenberg sich sehr nahe. Lessing verwendet den Begriff in gleicher Weise wie Gerstenberg, wie aus Kapitel XII des *Lao-koon* hervorgeht: hier wird die Wolke als »bloßes symbolisches Zeichen« (L-L, S. 106–107 (Kap. XII)) bezeichnet; genau wie bei Gerstenberg steht die Wolke an dieser Stelle *symbolisch* für etwas anderes, das sie nicht ist – nämlich für Unsichtbarkeit –, und dieses Symbol wird innerhalb der Malerei *konventionsgemäß* verwendet; eine Figur in eine Wolke zu hüllen bedeutet, ihre Unsichtbarkeit darzustellen. Auch hier steht das Zeichen für etwas anderes, das symbolische Zeichen selbst ist aber nicht willkürlich gewählt, sondern steht mit dem Objekt in einer *Ähnlichkeits-Beziehung*.

433 Diese Denkweise knüpft an Rousseaus Musikverständnis an, demzufolge Musik »als ein Produkt der Künstlichkeit und Konvention« (Enrico Fubini/Sabina Kienlechner:

Es ist an dieser Stelle bezeichnend, dass die Musik als das vermeintlich unbestimmte, die Einbildungskraft stimulierende Medium selbst auch nur innerhalb eines sprachähnlich gedachten Systems funktionieren und die stark empfundene Wirkung hervorrufen kann. Diese Gleichartigkeit relativiert Gerstenberg, indem er zeigt, dass sich die Medien trotzdem in ihrer Wirkungsweise unterscheiden.

Resultat und Resultierendes: von (a) mittels (b) zu (c)

Um diese Unterscheidung genauer auszuführen, führt Gerstenberg das Begriffspaar »Resultat« und »Resultierendes« (EIS, S. 120) ein, das innerhalb der triadisch gedachten Semiose die Verbindungsstelle vom äußeren Zeichen (b) zum tatsächlich für den Rezipienten wahrnehmbaren (c) schließen soll. Worte, die »theils als Töne, theils als Ideen betrachtet« (EIS, S. 120) werden können, ordnet Gerstenberg als »Modification unserer Seele« (EIS, S. 120)⁴³⁴ dem Begriff »Resultat« zu. Wortbegriffe als Äußerungen, die Inhalt transportieren und vermitteln, resultieren aus einem Seelenzustand und dienen als Beschreibungen desselben; sie seien das Ergebnis bzw. das »Resultat« aus der bisherigen Zeichenoperation, bei der aus einem Seelenzustand (a) eine lautliche Äußerung (b) wurde. Das eigentliche Vermittlungsproblem diagnostiziert Gerstenberg bereits bei diesem Schritt: »Sie werden immer finden, daß sie [Worte, Anm. UK] nur Resultate sind [...] nur ein Zustand, wozu Ihnen das Wie fehlt« (EIS, S. 120–121). Mit der Übertragung des *Wie*, so Gerstenberg, würde man das Resultierende erreichen:

Nicht weil Wallen, Kämpfen, Strömen eine Idee von etwas Resultierendem in Ihnen anregen, empfinden Sie es auch wirklich als resultierend; nein, diese Idee steht mit Ihrer Seele in einem weit andern Verhältniß, als mit der meinigen: soll sie ganz das Ihnen sein, was sie mir ist, so müssen Sie den Gang der Empfindungen erst so durchwandeln, wie ich ihn selbst durchgewandelt bin; dazu die Bewegungen meiner Stimme und meiner Gebärden, dazu das Bild meiner Phantasie, das Ihnen die Erfahrung oder die Anlage Ihres eigenen Herzens anbietet. (EIS, S. 121)

Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart, Stuttgart 2008, S. 167) zu begreifen ist.

434 Diese Formulierung geht auf Malebranche zurück, der Empfindungen als Modifikationen der Seele begreift (vgl. James Lewin: *Die Lehre von den Ideen bei Malebranche*, Halle 1912, S. 72, 151–152).

Der Begriff des »Resultierenden« zielt auf eine möglichst unveränderte und deckungsgleiche Vermittlung eines Seelenzustands ab, der dabei stets – das deutet die Gerundivorm an – als prozessual-unfertig begriffen wird:⁴³⁵ Der Seelenzustand bzw. die Idee, zum Wort und damit zum »Resultat« geworden, friert in dieser Äußerung den Seelenprozess ein, legt und hält ihn fest. Der im Prozess befindliche Seelenzustand (das Resultierende) büßt in der Äußerung – im Zeichenprozess – seine ursprüngliche Prozessualität ein.⁴³⁶ Weil aber der ungeäußerte Seelenzustand (a) idealerweise auf den Perzipienten übertragen werden soll, und dies nur per Zeichenprozess vermittelt geht, muss das vermittelnde Resultat möglichst dem Resultierenden angeglichen werden: Der Zeichenprozess muss möglichst der Empfindungsprozess sein; das bedeutet, dass die äußere Zeichenoperation möglichst nivelliert werden muss: Nach dem Schritt von (a) nach (b) und von (b) nach (c) soll möglichst (a) gleich (c) sein; dann ist »das Resultierende« in Gerstenbergs Sinne wirksam.⁴³⁷ Der Begriff »Resultierendes« kann dabei als Reformulierung von Lessings Unmittelbarkeitsanspruch gelesen werden⁴³⁸. Gerstenberg geht dann einen Schritt weiter als Lessing und führt aus, auf welche Weise das Medium Musik das »Resultat« ausblendet und so dem poetischen Kunstwerk Unmittelbar-

435 Auch in der »Theorie der Kategorien« (1795) spricht Gerstenberg Empfindungen eine Zeitstruktur zu: »Unter diesen [...] Bedingungen erscheinen uns alle Gegenstände der *Anschauung* als solche, die irgend einen Raum, und alle Gegenstände der *Empfindung* als solche, die irgend eine Zeit erfüllen.« (Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: »Theorie der Kategorien« [1795], in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften III*, Frankfurt am Main 1971, S. 64–229, hier: S. 165, Herv. i. O.) Mit dieser Zuschreibung werden Empfindungen als unabgeschlossen und damit auch als prozessual definiert.

436 Ähnlich findet sich das auch bei Herder formuliert: »Empfindungen und Worte sind sich so gar entgegen: der wahrhafte Affekt ist stumm, durchbraust unsre ganze Brust inwendig eingeschlossen. Sein erstes Wort, ist ein Begriff; er schwächt sich, wälzt zu klaren Begriffen, zum Selbstgefühl, zum Bewußtsein, zur Vernunft herunter; und die wird jetzt wortreich, sie sagt, was sie nicht mehr empfindet.« (Johann Gottfried von Herder: »Von der Ode. Dispositionen, Entwürfe, Fragmente«, in: Ulrich Gaier (Hg.): *Werke*, Frankfurt am Main 1985, S. 57–101, hier: S. 66.)

437 Aleida Assmann beschreibt diese Erfordernis als semiotisches Gesetz, das sie »inverse Relation von Anwesenheit und Abwesenheit« (Aleida Assmann: »Wilde Semiose. Die Sprache der Dinge – Der lange Blick und die wilde Semiose«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer/Monika Elsner (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main 1988, S. 237–251, hier: S. 238) nennt. Mit dieser »inversen Relation« beschreibt Assmann den Umstand, »daß ein Zeichen, um semantisch erscheinen zu können, materiell verschwinden muss.« (Ebd.)

438 Lessings ästhetische Forderung nach Maximierung der Unmittelbarkeit ist deutlich zu erkennen: (a) wird zu (c) und das Zeichen (b) dabei möglichst vergessen.

keitscharakter verleiht. Das Wort bzw. Wortbegriffe (b) wirken bei der gesamten Zeichenoperation schlicht als empfindungsleere Buchstaben- oder Laut-Hülsen, die zwar Inhalt vermitteln, aber erst durch den Ton empfindbar werden, oder mit Gerstenbergs Worten:

Lesen sie z. E. – Mein Herz wallt von Liebe, – Furcht und Hoffnung kämpfen in meiner Seele, – Jede Entzückung strömt meinem Herzen zu: – dieses Wallen, dieses Kämpfen, dieses Zuströmen ist Ihnen doch nur ein Zustand, wozu Ihnen das Wie fehlt. Hören Sie aber den Ton der nämlichen Worte, Accent, Modulation; sehen Sie die Mine, mit der ich sie ausspreche: – So, ach! so wallt mein Herz von Liebe! – So kämpfen Furcht und Hoffnung in meiner Seele – So strömt jede Entzückung meinem Herzen zu. – (EIS, S. 120–121)

Hier ist genauer beschrieben, was Gerstenberg eingangs als Prämisse behauptet hat: Der Ton ist es, durch den die Transformation vom gesprochenen Wort zum gesungenen »Tongemälde der Empfindung« vollzogen wird und der das »Resultat« dazu bringt, das »Resultierende« zu bewirken. Und genau diese Transformation begreift Gerstenberg auch als den einzigen Zweck des Singens:

Dieser [Zweck des Singens, Anm. UK] kann kein anderer seyn, als mit den Worten, die an und für sich nur Bezeichnungen der Begriffe sind, einen Ausdruck der Empfindung zu verbinden, oder sie singend so vorzutragen, daß zugleich mit ihnen unsere Empfindungen herausströmen, selbige also, wie Sie so schön und richtig sagen, in Tongemälde der Empfindung zu verwandeln. (SF, S. 389)

Der Unterschied von Ton-Zeichen und Wort-Zeichen liegt also darin, dass der Ton zugleich auch das »Resultierende« transportiert. Gerstenbergs Terminus »Tongemälde der Empfindung« erinnert hierbei stark an Lessings Ausdruck der »musikalischen Malerei« (L-L, S. 110 (Kap. XIII))⁴³⁹. Beide bedienen sich in ihrer Beschreibung musikalischer Zeichen der Metapher der Malerei oder des Gemäldes, was eine Ähnlichkeitsbeziehung der beiden Medien Bild-Kunst und Ton-Kunst postuliert. Nachdem zuvor ausgeführt wurde, inwiefern die Musik von Gerstenberg als sprachähnliches Zeichensystem behandelt wird, wird mit dem Ausdruck »Tongemälde der Empfindung« der Unterschied zur Sprache deutlich.

439 Exemplarisch, ähnlich auch an anderen Stellen zu finden.

.Das »Tongemälde der Empfindung«

Musik funktioniert nicht nur sprachähnlich und ist dem System nach nur durch konventionellen Gebrauch verständlich, sondern eben auch wie ein Gemälde; d. h. musikalische Zeichen sind per Anschauung begreifbar. Gerstenberg führt in seiner Abhandlung nicht näher aus, was seiner Ansicht nach die Bildkunst auszeichnet und inwiefern sich Musik semiotisch bzw. medial funktional dazu gleichsetzen lässt. Man kann davon ausgehen, dass er diesbezüglich Lessing folgt und deswegen an dieser Stelle keine eigenen Überlegungen dazu erläutert. Da man aus Gerstenbergs kritischen und ästhetischen Schriften sehen kann, wie viel Wert er auf Präzision in der Wortwahl legt,⁴⁴⁰ darf man auch seinen eigenen Formulierungen in der Abhandlung gewisse Bedeutung zumessen. So sei an dieser Stelle auf zwei Unterscheidungen hingewiesen: zum einen macht Gerstenberg einen sehr genauen Unterschied zwischen ›Bild‹ und ›Gemälde‹ und zum anderen übernimmt er nicht Lessings Formulierung »musikalische Malerei«, sondern setzt an dessen Stelle »Tongemälde der Empfindung«. Die Differenzierung lässt in beiden Fällen auf eine Graduierung des künstlerischen Eingriffes und damit einhergehend auch auf Unmittelbarkeits-Abstufungen schließen. Das ›Bild‹ als »organisches Bild« (EIS, S. 119) entsteht ohne das Zutun eines Künstlers. Es ist schlichtweg eine äußere Erscheinung, die ins Auge fällt und »von aussen her, [...] durchs Organ empfunden« (EIS, S. 119) wird. Ein Gemälde dahingegen kann zwar als Bild organisch ins Auge fallen, stellt aber bereits eine Überformung des bloßen Bildes dar. Es ist gemacht, durch einen Künstler gemalt, der sich Bilder der Natur für sein Gemälde zu eigen gemacht hat. Das Gemälde ist gewissermaßen die sekundäre semiologische Stufe des Bildes; es kann Bilder symbolisch benutzen, um innere Seelenwirkungen auszudrücken, die eben sonst nicht durchs Organ empfunden werden können. Das Gemälde wird damit zu einem Kunstwerk, das sich »organische Bilder« einverleibt, sie mit Mitteln der bildenden Kunst nachahmt und zunutze macht, indem es sie als Symbole verwendet.⁴⁴¹ Diese Symbole sind – anders als Sprachzeichen – Zeichen, deren Beziehung zwischen malerischem Zeichen und dem bezeichneten Objekt (bei Gerstenberg Seelenzustand) durch Ähnlichkeit gekennzeichnet ist. Diese Ähnlichkeitsbeziehung, die ein Zeichen unwillkürlich verständlich macht, ist das konstitutive Moment der Malerei.

440 Vgl. v. a. die *Rezensionen*.

441 Der Symbol-Begriff ist hier in Lessings und Gerstenbergs Sinne verwendet.

Ohne es im Einzelnen auszuführen, verweist Gerstenberg mit seiner begrifflichen Differenzierung zwischen ›Bild‹ und ›Gemälde‹ auf die Grade der Zeichenhaftigkeit von Gemälde und Bild und gleichzeitig implizit auch auf den Unmittelbarkeitscharakter, der diesen durch Ähnlichkeit zum Objekt gekennzeichneten Zeichen inhärent ist.

Die gleichen Abstufungen bringt auch die Differenzierung zwischen »musikalischer Malerei« und »Tongemälden der Empfindung« mit sich: während bei Lessings Bezeichnung der »musikalischen Malerei«⁴⁴² begrifflich der künstlerische Akt der Malerei als bewusst zeichenformende Handlung enthalten ist, gibt Gerstenberg mit seiner Bezeichnung »Tongemälde der Empfindung« diesem Akt weniger Raum.⁴⁴³ Der Begriff ›Gemälde‹ betont die Abgeschlossenheit des künstlerischen Vorgangs im fertigen Kunstprodukt. Damit wird der Unmittelbarkeitscharakter des gesanglichen Ausdrucks stärker hervorgehoben: Das (Ton-)Gemälde als ein den Empfindungen entsprungenes Artefakt überspringt den bewussten, künstlerischen Akt, blendet die Zeichenoperation aus und gibt als solches die Empfindungen und innere Seelenzustände unmittelbarer wieder. Gerstenbergs Formulierung »Tongemälde der Empfindung« ist auch dahingehend spezifischer als Lessings Terminologie, als dass sie das bezeichnete Objekt mit aufnimmt und damit von vorherein deutlich macht, dass sein Verständnis vom gesanglichen musikalischen Zeichen per definitionem alle äußeren Gegenstände als mögliche bezeichnete Objekte ausschließt und nur den Ausdruck innerer Seelenbewegungen – Empfindungen – einschließt.

Davon ausgehend, dass Gerstenberg Lessings Charakterisierung des Gemäldes – an dieser Stelle insbesondere des »poetischen Gemäldes« – folgt, sei hier noch Lessings Ausführung dazu nachgereicht:

442 Der Vollständigkeit halber sei hier darauf verwiesen, dass Lessing z. B. in Kapitel XV. auch den Begriff »musikalisches Gemälde« verwendet: »Drydens Ode auf den Cäcilienstag ist voller musikalischer Gemälde, die den Pinsel müßig lassen« (L-L, S. 114 (Kap. XV)). Da hier von einem fertigen Kunstwerk die Rede ist, kann die im Text dargestellte begriffliche Unterscheidung trotzdem gemacht werden und weiter davon ausgegangen werden, dass diese von Gerstenberg bewusst gemacht wurde. Verstärkt wird diese Annahme auch dadurch, dass Gerstenberg durchgehend – im Gegensatz zu Lessing – bei seinem einmal eingeführten Begriff »Tongemälde der Empfindung« bleibt.

443 Diese Beobachtung bildet ein weiteres Mal Gerstenbergs Verständnis von Dichtung ab, das die klassische Nachahmungskunst zugunsten des Ausdrucks des poetischen Genies hinter sich lässt (vgl. Kap. 1.2.2.1).

1.3 Gerstenberg über die »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts«

Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden, als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahieren lassen. (L-L, S. 113 (Kap. XIV))

Lessing zeigt, dass es die spezifische Sprachmelodie ist, mithilfe derer ein Dichter aus bloßen Sprachzeichen ein unmittelbar darstellendes Medium erschafft. Das Gemälde, das zeichentheoretisch ikonisch darstellt, behindert das Verständnis nicht durch arbiträre Zeichenbeziehungen; die Darstellung funktioniert direkt und unmittelbar, nach den Prinzipien der natürlichen Zeichen. Lessing zeigt, dass durch »die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen« (L-L, S. 110 (Kap. XIII)), die Transformation vom Wort zum »poetischen Gemälde« geleistet wird und damit die Transformation vom primär willkürlichen *Wortzeichen* zum sekundär natürlichen *malenden* Zeichen. Auf diese Weise wird poetische Sprache anschaulich.⁴⁴⁴ Innerhalb dieses Wandels verändert sich gleichzeitig der Charakter der Kunst: Das Gemälde ist als poetisches Gemälde – zuweilen von Lessing auch »successive[s] Gemälde« (L-LP, S. 294 (Par. 19, II. Teil XLII)) genannt – keine Raum-Kunst mehr, sondern wird zur Zeit-Kunst. Lessing nennt es den »Hauptvorzug« des poetischen Gemäldes, »daß uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm [dem dargestellten Motiv, Anm. UK] zeigt, durch eine ganze Gallerie von Gemälden führt« (L-L, S. 110 (Kap. XIII)). So wird aus dem Gemälde, das eine Momentaufnahme ist, die sich im Raum erstreckt, eine nur sukzessive erfahrbare Gemälde-Galerie, die sich nur noch punktuell im Raum, hauptsächlich aber in der Zeit erstreckt. Diese doppelte Zeichen-Metamorphose erfolgt auch bei Lessing durch Musik, durch »musikalische Malerei«, aber ohne, dass er näher darauf eingeht. Erst Gerstenberg hebt die diesem Schritt implizite musikalische Leistung als spezifisches Charakteristikum des klanglichen respektive musikalischen Zeichens hervor.

444 Was Lessing hier »poetisches Gemälde« nennt, nennt Diderot in seinem »Brief über die Taubstummen« »Hieroglyphe«. Gemeint ist das genau gleiche, nämlich dass der Dichter nicht nur durch Worte das Dargestellte be-zeichnet, indem er es be-schreibt, sondern gleichzeitig auch durch Sprachmelodie nach-zeichnet bzw. ab-bildet (vgl. Diderot: »Brief über die Taubstummen«, hier: S. 53).

Vor diesem Hintergrund erscheint Gerstenbergs Definition von Gesang, die die beiden anderen Medien einschließt, in neuem – Lessing'schen – Licht: Gesang enthalte neben »Tönen der Empfindung [...] bequeme Zeichen, welche das successive Gemälde auf einmal als Resultat bestimmen« (EIS, S. 123). Gerstenbergs Wortwahl an dieser Stelle ist ein Hinweis auf Lessings These vom »bequeme[n] Verhältnis« (L-L, S. 116 (Kap. XVI)), demzufolge Zeichen motiviert sein müssen: Räumliches bzw. »Gegenstände, die neben einander [...] existieren« (L-L, S. 116 (Kap. XVI)) können nur vermittels einer Raum-Kunst – also Malerei –, Zeitliches bzw. »Gegenstände [...], die auf einander [...] folgen« (L-L, S. 116 (Kap. XVI)) nur vermittels einer Zeitkunst – also Poesie – dargestellt werden. Gerstenberg nimmt hier auch Lessings Terminologie »successive[s] Gemälde« auf und bringt die damit beschriebenen Zeichen bzw. Künste in einer dritten Kunst – dem Gesang – zusammen. Er unterstreicht damit die Anlehnung an Lessings durch »musikalische Malerei« entstehende »poetische Gemälde-Galerie«. Das musikalische Zeichen wird zum »bequemen Zeichen« für etwas, das sowohl im Nach- als auch im Nebeneinander dargestellt wird und damit im Vergleich mit den anderen Medien als dasjenige hervortritt, das das umfassendste Darstellungsvermögen mit sich bringt. Gleichzeitig wird Gesang hier eingestuft als »Resultat«; Gerstenberg differenziert erneut und immer feingliedriger: Gesang – nach bisheriger Definition das, was Worte zum »Tongemälde der Empfindung« transformiert – sollte eigentlich näher mit dem »Resultierenden« assoziiert sein, als mit dem »Resultat«. Gerstenberg macht mit seiner Wortwahl deutlich, dass auch Gesang nicht mehr als das transportierende Medium ist. Die verschiedenen Ton-Zeichen unterscheiden sich durch Abstufungen in ihrer Anlage, das »Resultierende« tatsächlich zu bewirken.

Der Unterschied zwischen ›Singen‹ und ›Gesang‹ – Abstufungen des Transformationsvermögens

Gerstenberg kontrastiert für diese Abstufungen ›Singen‹ und ›Gesang‹ und nuanciert die beiden bezüglich ihrer Semiotizität. »Die Semiotizität bezeichnet den Grad der durch ein Zeichen gegebenen Trennung oder Vermittlung zwischen Welt (Objektbereich) und Bewußtsein (Interpretanten-

feld)«⁴⁴⁵. Das ›Singen‹ ist hierbei der natürliche Ausdruck eines Seelenzustands und damit unvermittelter als Gesang, der seinerseits eine überformte Sing-Form darstellt, die zur zweckmäßigen Nachahmung verwendet wird (vgl. EIS, S. 122–125). Der Gesang kann sich dabei auch so weit vom Ton der Empfindung entfernen, dass er in Form von Instrumentalmusik schließlich sogar Dinge nachahmt, »die weder Schall noch Empfindung haben« und »dennoch gar wohl besondere Gegenstände der Tonkunst werden« (EIS, S. 124) konnten; dies stellt eine Entfernung vom eigentlich Zweck der Tonkunst dar – der Transformation von Wortzeichen zu Tongemälden der Empfindungen –, die Gerstenberg entschieden verurteilt, denn nicht alle Gegenstände sind dazu geeignet, sie »in Töne« zu bringen, obwohl »kein Mensch sich hätte einfallen lassen, [sie] für ein musikalisches Objekt zu halten« (EIS, S. 125). Man kann diese Graduierung der Semiotizität auflösen, indem man Lessings Differenzierung zwischen natürlichem und willkürlichem Zeichen an die Enden einer Skala setzt, auf der man auch ›Singen‹ und ›Gesang‹ positioniert: Das ›Singen‹ als »derjenige Zustand des Herzens, in welchem der Mensch natürlicher Weise zu singen pflegt« (EIS, S. 122), steht als natürlicher Ausdruck entgegen der »Orchestik der Alten«, die »zuletzt die Gegenstände ihrer Nachahmung aus der ganzen Natur, so entfernt sie auch von der Gebhehrdensprache sein mochten, ohne Unterschied hernahm« (EIS, S. 124) als dem willkürlichen musikalischen Zeichen. Der ›Gesang‹ ist dazwischen zu finden – er ist weniger natürlich als das ›Singen‹, aber auch weniger willkürlich als nachahmend abbildende Instrumentalmusik. Es sei hier abermals auf die Relevanz des dargestellten Gegenstandes verwiesen. ›Singen‹ ist natürlicher musikalischer Ausdruck der Empfindungen und mit zunehmender Entfernung von diesem Gegenstand wird die Zeichenbeziehung willkürlicher.

445 Eintrag »Semiotizität« in Walter Bense: *Wörterbuch der Semiotik*, S. 96. Diesen Begriff macht auch Udo Bayer in seinem Aufsatz *Laokoon – Momente einer semiotischen Ästhetik* fruchtbar, um verschiedene Abstufungen von Ähnlichkeitsbeziehungen eines Bezeichnenden zu seinem bezeichneten Objekt und damit den Grad ihres Unmittelbarkeitscharakters zu beschreiben (vgl. Udo Bayer: »Laokoon. Momente einer semiotischen Ästhetik«, in: Gunter Gebauer (Hg.): *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984, S. 59–101).

Die Grenzen der Musik

Mit steigender Willkürlichkeit des Zeichens sinkt die Fähigkeit der Musik, das »Resultierende« zu fassen, die mediale Vermitteltheit wird präsenter. Eine direkte Übertragung zwischen Produzent und Rezipient wird schwieriger, funktioniert nur noch durch oberflächliche Ähnlichkeit und muss künstlich hervorgerufen werden, wie Gerstenberg an diesem Beispiel erklärt:

Daß eine steigende Rakete gewisse Empfindungen veranlassen könne, die musikalischen Ausdruck vertragen, begreife ich; so begreife ich auch, daß das Steigen der Rakete, da es eine Bewegung ist, eine Reduktion auf gewisse Bewegungen des Herzens, die sich in Töne bringen lassen, verstatte; aber ob das den Virtuosen berechtige, seiner Kunst mit jeder entfernten Wirkung zugleich die Nachahmung jeder wirkenden Ursache anzumassen, mag Ihr Kenner entscheiden. (EIS, S. 126)

Diese künstliche Hervorrufung – ein mimetisches Verfahren – jedoch steht dem entgegen, was Gerstenberg im Sinne seiner originären Kunstkonzeption als Hauptzweck der Musik ausmacht, nämlich dem »*Ausdruck der Empfindung, wie er durch bloßes Sprechen nicht erreicht wird*« (SF, S. 391, Herv. UK).

Mit diesem Hauptzweck legt Gerstenberg die ästhetischen Grenzen der Musik fest, die auf primärer semiotischer Ebene bei Gerstenberg zwischen Sprache und Bildkunst mit omnipotenten Zeichen gerüstet zu sein scheint:

Keiner Kunst sind feste Schranken, welche man, wenn sie einmal mit reifer Überlegung gesteckt worden, nie überschreiten sollte, so nothwendig, als der Musik. (EIS, S. 126)

Die Besonderheit musikalischer Zeichen – dem System nach konventionalisiert gebräuchlich wie Worte und gleichzeitig durch Ähnlichkeitsbeziehungen bestimmt, anschaulich und unmittelbar empfindbar wie ein Gemälde, natürliches und symbolisches Zeichen zugleich und dabei mehrdimensional in seiner materiellen Erstreckung über Raum und Zeit – eröffnet theoretisch unendlich viele Ausdrucksmöglichkeiten; eine mediale Grenzziehung, wie sie Lessing bei der Malerei und Poesie anhand des Ausdrucksvermögens der primären Zeichen macht, ist nach Gerstenbergs musikalischer Zeichencharakterisierung nicht möglich. Die Grenzen der Musik legt er viel enger fest als das Ausdruckspotenzial des musikalischen Zeichens sie erlauben würde und folgt hierin Lessings ästhetischer Grenzziehung der schönen Künste: Gerstenbergs Maßstab ist der Hauptzweck

der Musik, mit dessen Zielgebung formuliert er die Grenzen der Musik, innerhalb derer sie am besten funktionieren und verwendet werden sollten. Gemäß dieses Hauptzwecks, einen Ausdruck zu erreichen, wie er durch das Sprechen nicht zu erreichen ist, ist es auch folgerichtig, dass Gerstenberg hier die Instrumentalmusik als dem Gesang untergeordnet begreift; weil »auch die menschliche Stimme ein vortrefflich musikalisches Instrument sei«, weil »Töne unserer Stimme ein viel unmittelbareres Bild geben, als Töne selbst der sprechendsten Geige« und schließlich weil »es uns näher angehe zu wissen, was der Mensch fühlt, als was ein Stück Holz fühlt« (EIS, S. 130)⁴⁴⁶.

Gerstenberg legt die ästhetische Grenze der Musik wie Lessing im *Lao-koon* mittels des darzustellenden Gegenstands fest: bildende Kunst soll Körper darstellen, Poesie Handlungen und Musik Empfindungen; sowohl Lessing als auch Gerstenberg legen sich auf bestimmte Gegenstände für bestimmte Kunstformen fest, um den Unmittelbarkeitscharakter des ästhetischen Zeichens möglichst zu maximieren. Während Lessing dieses Auflösen des Zeichens aber durch Angleichen des Zeichenprozesses an das dargestellte Objekt zu erreichen versucht, kann diese Operation bei Gerstenberg in dieser Form nicht gelingen. Wie gezeigt wurde, wird das musikalische Zeichen von Gerstenberg mehrdimensional charakterisiert, sich in Raum *und* Zeit erstreckend, es gibt keine prädestinierende mediale Grenze wie bei den von Lessing behandelten Künsten; die ästhetische Grenze alleine bildet die Schranken für die Musik. Diese ästhetische Grenze manifestiert sich durch den von Gerstenberg formulierten Hauptzweck der Musik, der Steigerung des Empfindungsausdrucks gegenüber bloß sprachlichen Zeichen. Lessing und Gerstenberg intendieren beide die Maximierung des unmittelbaren Ausdrucks. Dabei divergiert der Bedeutungsgehalt von »Unmittelbarkeit des Ausdrucks« bei beiden Autoren: Das Unmittelbarkeitsparadigma, um das sich jegliche Zeichenbeschreibung und -überformung bei beiden dreht, erfährt mit Gerstenbergs ästhetischem

446 Gerstenbergs Meinung zur Instrumentalmusik ist hiermit nicht hinlänglich dargestellt, an anderer Stelle schreibt er der Instrumentalmusik mehr Potenzial zu, das Resultierende zu bewirken (vgl. hierzu v. a. Kap. 1.5 und 2.3.2). Folgerichtig zur skeptischen Haltung zur Instrumentalmusik, die hier dargestellt ist, sollte Gerstenberg auch wenig von der italienischen Oper halten, in der »alles der Musik untergeordnet« ist (L-LP, S. 313 (Par. 27, Anmerkung 75)). Tatsächlich hält er sie – wie Lessing – für ein »widersinniges und geschmackloses Ganze[s]« (EIS, S. 134). Es wird an dieser Stelle aber trotz allem nicht klar, ob Gerstenberg wie Lessing ein gleichrangiges Verhältnis zwischen Musik und Poesie intendiert oder ob er die Poesie über die Musik stellt.

Entwurf zu Genie und Originalausdruck eine Neugewichtung. Lessings *Laokoon* setzt noch mimetische Kunstverfahren voraus und zielt bei der Maximierung des Unmittelbarkeitscharakters der Zeichen v. a. darauf, die Zeichen so zu formen, dass sie durch ihre Naturähnlichkeit die Wahrnehmung des Darstellungsvorgangs nivellieren. Lessing sieht das Potenzial dafür sowohl in der Kunst als auch in der Poesie in der Similarität zwischen Dargestelltem und der Art der Darstellung; die Zeichenverwendung soll das Objekt gleichsam abbilden, die sekundäre semiotische Ausgestaltung wird zu einem mimetischen Verfahren, das so überformte Zeichen ahmt die Natur nach. Gerstenberg hingegen sucht nach Verfahren, mittels derer sekundär überformte Zeichen zu scheinbar primärem Originalausdruck geformt werden können. Wenn Gerstenberg von ›Unmittelbarkeit‹ spricht, hat das einen anderen ontologischen Anspruch als bei Lessing; seine Zeichen sollen nicht *nachahmen*, seine Zeichen sollen *sein*, und zwar möglichst abzüglich ihrer Zeichenhaftigkeit. Gerstenberg zielt nicht nur auf die Wahrnehmung der Zeichen, er sucht nach einer Möglichkeit, Zeichen direkt zu einem unmittelbaren, unbemerkbaren Medium zu formen. Die Aporie des Unterfangens wird bereits in der Begrifflichkeit sichtbar: Die Suche gilt einem *unmittelbaren Vermittlungs-Vehikel*; bewerkstelligt wird diese Suche im paradoxen Verfahren, durch Überformung die vorherige Überformung der Zeichen zu retuschieren, um schließlich in der Verbindung von Wort und Ton zu einer Art archaischem Urzeichen zu kommen, dessen Merkmal vor allem sein hoher Unmittelbarkeitsgrad ist. Die Rekonstruktion der Natürlichkeit des Zeichens und das Retuschieren von dessen Künstlichkeit steht dabei im Zentrum. Die Maximierung der Unmittelbarkeit wird durch den Einsatz des Tons – vorzüglich durch die menschliche Singstimme – erreicht. Was bei Lessing Similaritätsbeziehungen in Kunst und Poesie leisten, leistet bei Gerstenberg in der Musik der Ton.

Ob Gerstenberg sich mit seiner Abhandlung als ein »Theoretiker vom Schlage Lessings«⁴⁴⁷ erweist, sei dahin gestellt. Immerhin greift er Lessings Kategorien für seine Abhandlung auf und gibt tatsächlich semiotisch-ästhetisch fundiert »Gränzen der Musik u. Poesie«⁴⁴⁸ vor. Die so oft gefragte Leistung nach einem musikalischen *Laokoon* erfüllt Gerstenberg auf fundierte Weise, Lessings Leistungsniveau in nichts nachstehend und weit ausführlicher und durchdachter als dessen *Paralipomenon* 27. Leider lässt

447 Ammon: »Über die Grenzen der Musik und Poesie«, hier: S. 346.

448 Herder: »Brief an Scheffner«, hier: S. 65.

sich aber auch feststellen, dass seine Ergänzung keine ähnlich durchschlagende Kraft wie Lessings Werk auf die Ästhetik des 18. Jahrhunderts hatte. Während Goethe noch Lessing über die Maßen lobt und preist, »welche Wirkung Lessings *Laokoon* auf uns ausübte«⁴⁴⁹, wird angenommen, dass er Gerstenberg bereits für tot hielt, als dieser seine Abhandlung 1816 in seinen *Vermischten Schriften* neu editierte und um das »Schreiben eines Freundes« ergänzte⁴⁵⁰. Es ist erstaunlich, dass nahezu keine Reaktionen auf Gerstenbergs Abhandlung nachvollziehbar sind, war er doch als Kritiker ein gefragter Mann in den 1760ern und 1770ern. Man kann es für unkreativ halten, dass Gerstenberg – statt eigene Kategorien zu entwerfen – mit den von Lessing eingeführten Kategorien zur Zeichenanalyse weiter arbeitet und sie für die Musik fruchtbar macht. Abgesehen davon, dass Gerstenberg mit seiner Abhandlung auch eine Hommage an den von ihm hoch geschätzten Lessing schreibt, ist diese Herangehensweise auch insofern überzeugend, als sie in der Lage ist, die Musik so in ein sinnvolles Verhältnis zu Poesie und Malerei zu setzen. Damit schreibt Gerstenberg eine echte Ergänzung. Er arbeitet eng an Lessings Denkansätzen und an dessen Wortlaut; gleichwohl setzt er in seiner Abhandlung eigene Akzente, z. B. was die mediale Bestimmung und die ästhetische Grenzziehung für die Musik angeht, deren Gegenstände und Hauptzweck Gerstenberg bestimmt und die sich zu Lessings ästhetischer Grenzziehung nicht unbedingt analog verhalten.

1.4 Die »Trivialisierung«⁴⁵¹ der Musik

An dieser Stelle der Arbeit folgt ein Perspektivwechsel: Wurde bisher die Frage, inwiefern Musik »deutlich und sprechend«⁴⁵² sein kann, wie Gerstenberg konstatiert, v. a. vor literatur- und philosophiegeschichtlichem Hintergrund erörtert, soll dieser Frage jetzt ausgehend von der Musik nachgegangen werden. Insofern Musik »seit jeher »Mitteilungsfunktion«

449 Robert: *Unordentliche Collectanea*, S. 1 (Einleitung), Original in *Dichtung und Wahrheit*.

450 Vgl. Albert Malte Wagner: *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und der Sturm und Drang. Gerstenbergs Leben, Schriften und Persönlichkeit*, Heidelberg 1920, S. 2.

451 Werner Keil (Hg.): *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*, Paderborn 2007, S. 100. Genaueres zum Begriff siehe Kap. 1.4.3.

452 R. M. Werner: »Gerstenbergs Briefe an Nicolai nebst einer Antwort Nicolais«, *Zeitschrift für Deutsche Philologie*/23 (1891), S. 43–67, hier: S. 58 (Gerstenberg an Nicolai, Kopenhagen 5.12.1767). Siehe diese Arbeit, Kap. 1, S. 40.

besaß«⁴⁵³, überrascht Gerstenbergs Zuschreibung »sprechend« nicht. Gerstenberg begreift Musik wie Sprache als Medium: »Töne sind Zeichen, Worte sind auch Zeichen, nur auf eine andere Art« (EIS, S. 120). Inwiefern Musik aber tatsächlich überhaupt verstanden werden kann, gar als Sprache verstanden werden kann, und im 18. Jahrhundert verstanden wird, soll dieser Abschnitt darstellen. Die Beleuchtung der musikästhetischen Historie und Entwicklung entfernt sich z. T. von Gerstenberg. Das liegt daran, dass Gerstenberg – auch wenn er sich mit Fragen der Musikästhetik auseinandergesetzt hat – zuvorderst eben Literaturschaffender war. Der Perspektivwechsel soll Hintergründe einholen und verständlich machen, vor denen Gerstenbergs Auseinandersetzung mit der Musik stattgefunden hat.

In der Antike hat der Musikbegriff noch wenig mit Sprache zu tun, Musik wurde vielmehr als epistemologischer Zugang zum Kosmos begriffen. Die Musikstruktur mit ihren Intervallen ist übertragbar auf eine mathematische Struktur, und so »identifiziert« z. B. Platons Dialog *Timaios* »mithin die Weltseele mit einer Tonleiter«⁴⁵⁴. Musik wird nicht als Kunst begriffen, sondern als Wissenschaft zwischen Geometrie und Arithmetik – als Teil des Quadriviums: »Musik als klingende Mathematik, die ihrerseits die Weltordnung beschreibt, ist eine Angelegenheit wissenschaftlich-theoretischer Wahrheit – ewiger Wahrheit«⁴⁵⁵. In diesem Verständnis ist es möglich, mittels Musik zu apriorischer Erkenntnis zu gelangen, also zu sehr »bestimmten« Begriffen von der Welt. Dieses Konzept der Sphärenharmonie findet sich nicht nur bei Platon, sondern stellt ein antikes Grundmodell dar, das sich ebenso bei Pythagoreern und Aristoteles findet und in abgewandelten Formen bis in die frühe Neuzeit reicht.

Es ist davon auszugehen, dass Gerstenbergs Musikverständnis kein mathematisches oder kosmologisches Prinzip zugrunde liegt. Dennoch finden sich Verweise auf den antiken bzw. frühmittelalterlichen Musikbegriff in seiner Literatur, z. B. in *Minona*: Wenn dort »ätherische Ströme des Gesangs« (MoA¹, S. 82) erklingen, die noch dazu räumlich getrennte Szenarien verbinden, sodass sich alles in einen großen Zusammenhang

453 Hartmut Krones: »Musik als Sprache. Musikalische Rhetorik vom 16. bis 18. Jahrhundert«, in: Nicola Gess/Alexander Honold (Hg.): *Handbuch Literatur & Musik*, 2, Berlin, Boston 2017, S. 296–313, hier: S. 296.

454 Keil: *Musikästhetik und Musiktheorie*, S. 14.

455 Ebd.

fügt, wird auf den sphärenkosmologischen Musikbegriff referiert.⁴⁵⁶ Dieses Referieren ist möglicherweise motivologisch motiviert und verbindet den Rückgriff auf Figuren »der Alten« mit dem entsprechenden Musikbegriff. Gleichwohl liegt dem Melodrama eine andere musikalisch-poetische Funktionsweise zugrunde.⁴⁵⁷

Dieses antike Musikverständnis überdauerte viele Jahrhunderte. »Das Einsetzen des neuzeitlichen Musikdenkens wird gewöhnlich unter dem Aspekt der Versprachlichung, und, damit zusammenhängend, dem der Vermenschlichung gesehen«⁴⁵⁸. Genauer könnte man auch von einer Rhetorisierung sprechen, an die sich eine Ästhetisierung anschließt, die parallel und verbunden mit der Ästhetisierung der Poesie verläuft. Diese Rhetorisierung⁴⁵⁹ zunächst sehr technisch, basiert dabei u. a. auf dem Leitbegriff »Affekt«, die Ästhetisierung auf der grundlegenden Überholung dieses Begriffs.⁴⁶⁰ Fußend auf der Veränderung des Affektbegriffs lassen sich zwei Hauptentwicklungslinien ausmachen, die sich als konservative – weiterhin fußend auf dem mathematischen Musikbegriff – und progressiv-innovative Tendenzen – sich direkt mit der Sprache auseinandersetzend – beschreiben lassen. V. a. was die progressiven Versprachlichungstendenzen angeht, hängen Veränderungen des neuzeitlichen Musikbegriffs mit der Entstehung der Oper zusammen. Mit deren Entwicklung kommt Bewegung in die Frage nach der Bestimmung bzw. Bestimmtheit der Musik, der gemeinsame Auftritt von Musik und Sprache bzw. Musik und Dichtkunst innerhalb dieser Gattung verlangt nach einer Auseinandersetzung mit deren Verhältnis:

Das Zusammentreffen von Musik und Dichtung ist an sich schon problematisch [...]. Doch sollte diese Problematik sich durch die Krise der Polyphonie, die Erfindung der Oper und der neuen harmonisch-melodischen Sprache so sehr verschärfen, daß sie für das gesamte Barock-Zeitalter zum zentralen Thema

456 Überdeutlich wird die Anspielung mit diesem Zusatz: »Was hier noch in undurchdringlichen Nebel das Werden der Dinge und ihr Nichtwerden verhüllt, das schwindet vor dem Blick dieser weissagenden Geister [...].« (MoA¹, S. 82) Diese Geister bilden singend zugleich den Klangteppich des Stücks.

457 Zum Melodrama vgl. Kap. 4.

458 Volker Kalisch/Christian Kaden: »Musik«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 4. Medien–Populär, Stuttgart 2010, S. 256–308, hier: S. 276.

459 Zur »musikalischen Rhetorik« ausführlich vgl. Krones: »Musik als Sprache«.

460 Ausführlicher zum Affektbegriff siehe Kap. 1.1.3.

aller theoretisch-ästhetischen Spekulationen über Musik [...] [und] zum Zankapfel zwischen Literaten und Musikern wurde.⁴⁶¹

Die verschiedenen Positionen der Vertreter aus konservativem und progressivem Lager führen zu einer jahrzehntelangen Auseinandersetzung, die im berühmten Buffonistenstreit kulminiert, der sich u. a. in der Frage nach der Hoheitsstellung der Harmonie oder der Melodie äußert. Im Folgenden sollen beide Linien kurz dargestellt werden, der Fragestellung dieser Arbeit gemäß mit Fokus auf die Bedeutung und die Rolle der Sprache bzw. Dichtung für die jeweilige Entwicklungslinie.

1.4.1 Konservative Versprachlichungstendenzen

Das mathematisch-wissenschaftliche Verständnis einer *musica mundana*⁴⁶² setzt sich zunächst auch im 16. Jahrhundert noch fort: 1558 schreibt Gioseffo Zarlino in seinen *Istitutioni Harmoniche*, »che la Musica è scienza, che considera li Numeri, & le proportioni«⁴⁶³ (dass die Musik eine Wissenschaft sei, die auf Zahlen und Proportionen beruht, Übersetzung UK). Seine daran anschließenden Untersuchungen zu Intervallen, Harmonien und deren Zahlenverhältnissen bilden den Ursprung des heutigen Tonsystems in Oktaven mit den beiden Tongeschlechtern Dur und Moll. Der Anlage nach ist dieses Harmoniesystem auf Affektwirksamkeit ausgerichtet: Verschiedene Harmonien tragen verschiedene Affektcharaktere, gerade Dur-Tonarten drücken Freude, Moll-Tonarten Traurigkeit aus.⁴⁶⁴ Bei Zarlino finden sich trotz seines basal mathematisch-naturwissenschaftlichen Verständnisses von Musik rhetorische Anwendungsschemata. Zarlino war nicht nur in der Lage, musikalische Komponenten in Dichtung und Reden zu analysieren; darüber hinaus begann er auch damit, sprachlich erfasste semantische Kategorien musiktheoretisch umzufunktionieren und so eine Art musikalische Sprache zu entwickeln: Zarlino weist jedem harmonischen Intervall und sogar allen Abfolgen der jeweiligen Intervalle

461 Enrico Fubini/Sabina Kienlechner: *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2008, S. 129.

462 Der Begriff geht zurück auf Boethius (ca. 420–524), der das sphärenharmonische Musikmodell ins lateinische Frühmittelalter überliefert (vgl. hierzu Anicius Manlius Severinus Boethius: *Fünf Bücher über die Musik*. Hg. von Oscar Paul, Hildesheim 1973, S. 2–7).

463 Gioseffo Zarlino: *Le Istitutione Harmoniche*, Venedig 1562, S. 21 (Cap.12).

464 Vgl. Kalisch/Kaden: »Musik«, hier: S. 278.

eine Bedeutung zu, was durchaus als Akt der Vokabularisierung und musikalischen Spracherschaffung gewertet werden kann.⁴⁶⁵

Damit ist Zarlino nicht alleine: Diese Verbalisierung der Musik tritt zunächst in semantisch motivierten figuralen Ausschmückungen in Erscheinung, aber schließlich auch in unmotiviert festgelegten musikalischen Tonfolgen, die ein bestimmtes Motiv verkörpern, wie zum Beispiel das bis heute bekannte *dies-irae*-Motiv. Das *dies-irae*-Motiv von Thomas von Celano ist im 16. Jahrhundert eines der vier offiziellen Sequenzen, die in der römischen Messliturgie vorkommen können und als solche Teil eines Requiems sein können.⁴⁶⁶ Die spezifische Tonfolge der Singstimme für die Worte »dies irae dies illae«⁴⁶⁷ ist dabei so bezeichnend, dass sie eine eigene semantische Einheit repräsentiert und auch Jahrhunderte später, in anderen Kompositionen vorkommend, eindeutig als Zitat verstanden und mit dem »Tag des Zorns« motivisch verknüpft wird. Diese Koppelung von Motiven an bestimmte Intervallfolgen setzt sich im Barock fort und findet sich so auch ein Jahrhundert später noch in den Kompositionen Johann Sebastian Bachs, dessen fallende verminderte Septime beispielsweise mit *Adams Fall* verbunden und damit motivisch eindeutig festgelegt ist. Bei auf diese Weise durch Töne ausbuchstabierbaren Motiven funktioniert das Medium Musik ähnlich wie das sprachliche Zeichensystem, in dem spezifische Gegenstände und Inhalte auf bestimmte Buchstaben- oder Lautabfolgen fixiert sind.

Für Zarlinos Abhandlung spielt das *movere* und das Hervorrufen von Affekten bereits eine Rolle. »Affekte erregen« lautet die Parole, die in allen theoretischen Traktaten seit Mitte des 16. Jahrhunderts zu lesen ist.⁴⁶⁸ Diese auf Wirkung abzielende Funktionalisierung der Musik ist der Grund für Zarlinos Analyse. Auf diese Weise koppelt Zarlino seinen funktional sprachähnlichen Musikgebrauch an das mathematische Musikverständnis zurück. Sein Affektvokabular bleibt in der Mathematik begründet und stützt sich auf die »pythagoreische Vorstellung, die Musik besäße eine wesenhafte Affinität zur menschlichen Seele, da beide aus Zahlen

465 Vgl. Fubini/Kienlechner: *Geschichte der Musikästhetik*, S. 94–95.

466 Vgl. Ulrich Michels: *dtv-Atlas Musik. Systematischer Teil: Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance*, 2 Bde., München 2001, S. 191.

467 Michels: *Musikgeschichte I*, S. 190.

468 Fubini/Kienlechner: *Geschichte der Musikästhetik*, S. 123. Zu »Affekten« siehe auch diese Arbeit, Kap. 1.1.3. V. a. in der barocken Oper wird *movere* das primäre Dichtungsprinzip, das Horaz'sche *prodesse et delectare* wird dabei zurückgedrängt. Das Affekteerregen wird Haupt- und Selbstzweck dieser Operndichtungen.

best[ünden]«⁴⁶⁹. Der Mensch als Naturwesen ist den gleichen Gesetzen unterworfen wie die Natur selbst.

Athanasius Kircher (1602–1680) verbindet die Harmonielehre des 17. Jahrhunderts mit einem religiös-kosmologischen Musikverständnis, das in der Tradition von Platons *Timaios* steht, und entwickelt auf Basis dieser Kombination in seiner *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni* [1650]⁴⁷⁰ eine Art Kompositionslehre, eine umfassende musikalische Affektenlehre. Er prägt v. a. im siebten Buch seiner *Musurgia universalis* den Begriff der »Musica pathetica«⁴⁷¹, der bis Mitte des 18. Jahrhunderts seine Gültigkeit behält:

Musica pathetica nihil aliud est, quam harmonica melothesia, sine compositione ea arte, & ingenio á perito Musorgo instituta, ut ad datum quemunque animi affectum auditorem concitet.⁴⁷²

Die *musica pathetica* ist also eine Art und Weise zu komponieren, die möglichst affektwirksam sein sollte: geistreich eingerichtet, um den Zuhörer zu Affekten aufzuwiegeln. Kircher identifiziert zunächst verschiedene Grundaffekte, um ihnen dann Tonarten und musikalische Mittel zuzuord-

469 Fubini/Kienlechner: *Geschichte der Musikästhetik*, S. 123.

470 Athanasius Kircher: *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni*, Rom 1650.

471 Kircher: *Musurgia universalis*, S. 578.

472 Ebd. Kirchers Latein ist sehr schwierig zu übersetzen, da aufgrund unüblicher Endungen einige Casi nicht eindeutig zuordenbar sind. Die einzige gefundene Übersetzung ist eine freie Paraphrase, in der das lateinische Original nicht mehr zu erkennen ist, sie wird deswegen hier nicht wiedergegeben. Ich bedanke mich an dieser Stelle bei Johannes Erd für das hilfreiche Gespräch die Übersetzung betreffend. Eigene Übersetzung der zitierten Stelle: »Die Musica pathetica ist nichts anderes, als die harmonische Melothesie, ohne die Kunst der Anordnung und von einem kundigen Musorg geistreich eingerichtet, um den Zuhörer zu einem wie auch immer gearteten Affekt aufzuwiegeln.« Dabei ist die »Melothesie« eine Form der astrologischen Medizin, in der der Mensch »als Mikrokosmos mit dem allumfassenden Makrokosmos korrespondiert [...]« (Wolfgang Hübner: *Körper und Kosmos. Untersuchungen zur Ikonographie der zodiakalen Melothesie*, Wiesbaden 2013, Inhaltstext.) Diese antike Melothesie wird in der frühen Neuzeit (seit etwa dem 13. Jahrhundert) im Konzept des sog. *Homo Signorum* – des Tierkreiszeichenmannes, auch Aderlassmann oder Zodiakalmann genannt – aufgegriffen. Die Abbildung der zwölf Tierkreiszeichen auf den menschlichen Körper ermöglicht die Verbindung von Mensch und Kosmos und dient als theoretische Fundierung medizinischer Praktiken wie der des Aderlasses (vgl. ebd., S. 6–15). Diese Verbindung von Mensch und Kosmos wird in der Antike auch durch das Weltenharmoniemodell hergestellt. Wenn Kircher von einer »harmonica melothesia« spricht, scheint er die beiden verwandten und dennoch verschiedenen Konzepte – Weltenharmonie und Melothesie – aufzugreifen und miteinander zu verbinden.

nen, wobei er sich v. a. auf zeitgenössische Kompositionen stützt.⁴⁷³ Um Affekte hervorzurufen, was bei Kircher – zum Teil religiös motiviert – mit dem *delectare* begründet wird, bedient er sich der Rhetorik als Technik. Rhetorik und Harmonie verknüpft Kircher durch die Feststellung, dass »eine noch größere Wirkung [dann erzielt werden könne], wenn zur Schwingung des gesprochenen Wortes auch die »motes harmonici« der Musik hinzukommen.«⁴⁷⁴ Kircher erschafft deswegen eine musikalische Rhetorik:

Die Vorgaben, nach denen komponiert werden soll, orientieren sich [...] bis in Einzelheiten an den Regeln der klassischen Rhetorik, angefangen von der dreiphasigen Grundstruktur des Schaffensprozesses, also der Folge von *Inventio*, *Dispositio* und *Elaboratio*, bis hin zur Beschreibung und Deutung musikalischer Figuren durch Begriffe aus der rhetorischen Figurenlehre.⁴⁷⁵

Dass Kircher sich die komplette Technik einer Disziplin aus dem Trivium zu eigen macht, obwohl seine Musiktheorie eigentlich auf einem quadrivialen Musikverständnis beruht, ist insofern schlüssig, als die Intention dieses Unterfangens ebenfalls nicht im quadrivialen Umfeld zu suchen ist: Das *Movens* – das Hervorrufen von Affekten – ist in der Rhetorik und Poetik beheimatet, und bildet damit auch den Motor für die Verschiebung des Musikbegriffes in Richtung Trivium. Die Wirkungsorientierung von Kirchers *Musurgia universalis* entdeckt zugleich ein gewisses Unvermögen des mathematischen Analyseansatzes: Kircher verwendet im Zusammenhang mit der Beschreibung von Affektwirkungen der Musik häufig die Wendung »nescio quid«, was verdeutlicht, dass das harmonisch-kosmologische Erklärungsmodell doch Unbestimmtheiten offenlässt: Musik ist nicht restlos durch Zahlenproportionen erklärbar, schon gar nicht ihr Wirkungsmechanismus auf die menschliche Seele. Das wird bereits bei Kircher durch die Wendung »nescio quid« markiert.⁴⁷⁶

Auch in Gottfried Wilhelm Leibniz' (1646–1716) Musikverständnis gewinnt die Affektenlehre – sich allmählich zur Gefühlskultur wandelnd⁴⁷⁷ – an Bedeutung. Leibniz koppelt das grundlegend mathematische Musik-

473 Vgl. Schaal-Gotthardt: »Musica pathetica: Kirchers Affektenlehre«, in: Markus Engelhardt/Michael Heinemann (Hg.): *Ars magna musices. Athanasius Kircher und die Universalität der Musik*. Vorträge des Deutsch-Italienischen Symposiums aus Anlass des 400. Geburtstages von Athanasius Kircher (1602–1680), Laaber 2007, S. 141–155.

474 Schaal-Gotthardt: »Musica pathetica«, hier: S. 146.

475 Ebd., S. 149.

476 Vgl. ebd., S. 153–154.

477 Vgl. hierzu Kap. 1.1.3.

verständnis direkt mit der Wirkung der Musik auf das menschliche Gemüt: Für ihn ist Musik »vor allem eine genußvolle Wahrnehmung von Tönen«, die »moralische Voreingenommenheit hinfällig«⁴⁷⁸ macht:

La Musique nous charme, quoique sa beauté ne consiste que dans les convenances des nombres et dans le compte don't nous ne nous apercevons pas, et que l'ame ne laisse pas de faire, des battemens ou vibrations des corps sonnans, qui se recontrent par certains intervalles. Les plaisirs que la vuë trouve dans les proportions est de la même nature; et ceux causent les autres sens reviendront à quelque chose de semblable, quoique nous ne le puissions pas expliquer si distinctement.⁴⁷⁹

Die Bedeutung des mathematischen Musikverständnisses als Welterklärungsmodell verschwindet dabei hinter dem Vergnügen an Musik; Musik hat nicht mehr ihre kosmologische Bedeutung als *musica mundana*, sondern wird auf den menschlichen Wirkungskreis reduziert. Leibniz' Definition von Musik als »exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi«⁴⁸⁰ beschreibt demgemäß das Verständnis von Musik als ein verborgenes Rechnen des Geistes und erklärt auch das Vergnügen an der Musik hieraus. In platonischer Tradition gedacht, stuft Leibniz Musikrezeption als eine Sinneswahrnehmung ein, die hilft, den Verstand zu ordnen. Auch wenn das Agieren des Verstandes notwendig bleibt, so ist eine ästhetische Veränderung bemerkbar, bei der oberflächlich-affektive Intentionen einer tiefergreifenden Gefühlspoetik weichen: Erst das Resultat der Berechnungen – ein Gefühl – mache laut Leibniz die Harmonien dem Bewusstsein zugänglich:

Anima igitur, etsi numerare non *sentiat*, *sentit* tamen jujus numerationis insensibilis effectum, seu voluptatemin in consonantiis, molestiam in dissonantiis inde resultantem. Ex mulis enim congruentiis insensibilibus oritur voluptas.⁴⁸¹

478 Fubini/Kienlechner: *Geschichte der Musikästhetik*, S. 111.

479 Gottfried Wilhelm Leibniz: »Principes de la nature et de la grâce fondés en raison/Auf Vernunft gegründete Prinzipien der Natur und der Gnade«, in: Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Monadologie und andere metaphysische Schriften*. Französisch/Deutsch, Hamburg 2002, S. 152–174, hier: S. 170, 172.

480 Gottschalk Eduard Guhrauer: *Nachträge zu der Biographie Gottfried Wilhelm Freiherr von Leibniz*, Breslau 1846, S. 66 (Brief Leibniz an Goldbach, April 1712).

481 Guhrauer: *Nachträge zur Biographie Leibniz*, S. 66–67 (Brief Leibniz an Goldbach, April 1712), Herv. UK. Übersetzung bei Fubini: »Wenn die Seele auch nicht weiß, daß sie ein Kalkül aufstellt, so bemerkt sie dennoch die Wirkung dieses Kalküls, entweder durch das Gefühl des Wohlgefallens angesichts einer Konsonanz, oder durch ein Gestörtsein angesichts einer Dissonanz. Das Wohlgefallen setzt sich aus vielen nicht

So trägt bereits bei Leibniz die Gefühlswirkung als Rechenresultat essenziell zum Verständnis von Musik bei. Gleichzeitig bleibt diese Gefühlswirkung bei Leibniz eben nur als Ergebnis einer epistemologischen Blackbox zugänglich, beschreibbar mit Kirchers »nescio quid«.

Sentimentalisch gedachte Beschreibungsmodelle und Denkkategorien sind mit dem beginnenden 18. Jahrhundert auf dem Vormarsch und strahlen auch auf Vokabular und Argumentation traditionell denkender Musiktheoretiker aus. Ein vergleichsweise später, aber umso konservativerer Vertreter des mathematischen Musikverständnisses ist der französische Musiker und Musiktheoretiker Jean Philippe Rameau (1683–1764). »Rameau besaß keine philosophische und noch weniger eine literarische Bildung, und er ging das Problem der Musik deshalb von anderer, nämlich physikalisch-mathematischer Seite an«⁴⁸². Rameau knüpft demgemäß nicht an die Versprachlichungstendenzen an, die die Musiktheorie bis dato bereits erfahren hatte, sondern führt in seinen Theorien die Musik so konsequent auf die Mathematik und den Kosmos zurück, dass jegliche mögliche Sprachnähe des Mediums nivelliert wird. Rameau stellt dies bereits im Vorwort zu seinem *Traité de l'Harmonie* fest:

La Musique est une science qui doit avoir des regles certaines; ces regles doivent être tirées d'un principe évident, & ce principe ne peut gueres nous être connu sans le secours des Mathematiques.⁴⁸³

Rameau »verleugnet [nicht] die Beziehung der Musik zum Gefühl«⁴⁸⁴ – das wäre im Zeitalter einer sich allmählich etablierenden sensualistischen Ästhetik auch nicht zeitgemäß; aber er führt diese Beziehung in pythagoreischer Tradition und seiner rationalistischen Ästhetik gemäß darauf zurück, dass Musik die Darstellung der göttlichen Weltordnung ist. Aus dieser Haltung heraus ist es auch konsequent, dass Rameau keine nationalen Unterschiede im Musikverständnis ausmacht; aus einer Perspektive heraus, die Musik naturwissenschaftlich-kosmologisch begreift und nicht anthropologisch orientiert, gibt es keine national abhängigen Sprachbarrieren, die dem Verständnis entgegenstehen könnten, denn die »Sprache« der Naturwissenschaften ist per se universal.

wahrnehmbaren Konsonanzen zusammen.« (Fubini/Kienlechner: *Geschichte der Musikästhetik*, S. 111)

482 Fubini/Kienlechner: *Geschichte der Musikästhetik*, S. 157.

483 Jean Philippe Rameau: *Traité de l'Harmonie réduit à ses Principes naturels*, Paris 1722, Préface S. 3 (eigene Zählung).

484 Fubini/Kienlechner: *Geschichte der Musikästhetik*, S. 158.

Diese Ansichten isolieren Rameau von den meisten seiner Zeitgenossen, sein in der Tradition der Musikgeschichte verankertes kosmologisch orientiertes Verständnis von Musik steht im Kontrast zu den anthropologischen und individualisierenden Ansätzen einer zunehmend sensualistischen Ästhetik, die sich im 18. Jahrhundert entwickelt. Rameaus Musiktheorie lässt sich v. a. den Theorien Rousseaus⁴⁸⁵ gegenüberstellen, die die Entwicklungslinie einer eher progressiveren Musiktheorie fortsetzen. Mit Rousseau setzt sich auch Gerstenberg auseinander, er hat nachweislich dessen *Dictionnaire de Musique* rezipiert (vgl. EIS, S. 118). Die Überlegungen, die Gerstenberg zu Musik, Poesie, ihren Ausdrucksvermögen und Kombinationsmöglichkeiten macht, sind auch im Zusammenhang mit zeitgenössischer Musikästhetik zu sehen, die sich ebenfalls mit Statusfragen von Musik und Poesie befasst.

1.4.2 Progressive Versprachlichungstendenzen

Der Streit zwischen Rameau und dem Philosophen und Schriftsteller Jean-Jacques Rousseau (1712–1772) dreht sich um verschiedene Topoi, vor allem aber um die französische *opera seria* und die italienische *opera buffa* und das Primat der Stellung von Harmonie und Melodie. Die beiden gelten als Wortführer des sog. Buffonistenstreits⁴⁸⁶, der die gleichen Fragen zum Gegenstand hat:

Fragen nach der Priorität von Melodie und Harmonie, nach der expressivsprachlichen oder mathematisch-physikalischen ›Natur‹ der Musik, nach dem ästhetischen Vorrang der antiken einstimmigen oder neuzeitlichen mehrstimmigen Musik. In diese Streitfragen mischten sich noch die traditionellen Reizwörter *sensus* und *ratio*, *Anciens* und *Modernes*.⁴⁸⁷

485 Dass Rousseaus Position oft auf der gleichen Linie wie die der Enzyklopädisten wahrgenommen wird, liegt daran, dass er auch einige musikalische Artikel für die *Encyclopédie* geschrieben hat. Für diese Artikel war allerdings ursprünglich Rameau vorgesehen. Die Position der Enzyklopädisten ist damit weniger eindeutig als auf den ersten Blick, v. a. da auch D'Alembert lange Rameaus Ansichten unterstützte (vgl. hierzu Peter Gülke: *Rousseau und die Musik oder von der Zuständigkeit des Dilettanten*, Wilhelmshaven 1984, S. 48–67).

486 Vgl. Adolf Nowak: *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten*, Hildesheim 2015, S. 101. Nowak datiert den Ausbruch dieses Streits auf 1752, ausgelöst durch Aufführungen italienischer Opern in Paris (vgl. ebd.).

487 Nowak: *Musikalische Logik*, S. 101.

Letztendlich stellt der Literat Rousseau, der gegenüber dem Musikgelehrten Rameau als Laienmusiker gelten muss, dessen mathematisch-harmonischem Musikverständnis ein sprachorientiertes gegenüber. Aus Gründen der Sprachähnlichkeit gibt er der Melodie die Vorzugsstellung gegenüber der Harmonie. Rousseau begreift die Melodie sogar als genealogisch der Harmonie vorausgehend und damit grundlegend für selbige.⁴⁸⁸ Diese »dilettantische«⁴⁸⁹ Vereinnahmung eigentlich fachfremder Topoi kann ebenso wie die Position selbst als repräsentativ für die Öffnung der Musiktheorie gegenüber disziplinärer Theoretiker und Theorien gesehen werden. Die Geschichte des Musikbegriffs verstrickt sich im 18. Jahrhundert mehr und mehr mit Entwicklungen der Philosophie und Dichtkunst, v. a. mit der Entwicklung von Affekt- und Gefühlspoetik; ein Zeit- und Themenrahmen, in den auch Gerstenbergs Schaffen einzuordnen ist. Rousseaus Position steht am Endpunkt einer Entwicklung, die folgerichtig seit Ende des 16. Jahrhunderts im Gange ist. Innerhalb dieser Entwicklung wandelt sich nicht nur die Affekt- zur Gefühlskultur⁴⁹⁰, sondern darüber hinaus stellt die Erfindung der Oper das Verhältnis von Dichtung und Musik, von Wort und Ton, zwangsläufig zur Disposition. Die Debatte um diese Entwicklung findet breiten öffentlichen Raum und scheint allmählich das Verständnis von Musik als Mathematik aus dem öffentlichen Bewusstsein verschwinden zu lassen. Das musikalisch-rhetorische Affektvokabular, das zuvor ein bloß technisches Hilfsmittel zur Komposition und Ausübung war, gewinnt an Eigendynamik und beflügelt zunehmend das Verständnis von Musik als eigener Art der Dichtkunst. Das alles zählt zum musikästhetischen und -praktischen Hintergrund, vor dem Gerstenbergs Auseinandersetzung mit Musik stattfindet. Doch der Reihe nach:

Die Erfindung der Oper – ihre Geburtsstunde wird mit der Aufführung des *dramma per musica Dafne* auf 1594 datiert⁴⁹¹ – verdankt sich dem Wunsch einiger »junger Künstler und Gelehrter«, im »Geiste der Re-

488 Damit geht er von einem grundsätzlich anderen Musikverständnis aus, als Rameau mit seinem mathematisch-harmonischen Modell. Rousseaus enge Verknüpfung von Sprache und Musik schlägt sich auch in seiner Sprachursprungstheorie *Essai sur l'origine des Langues* (Jean-Jacques Rousseau: *Essai sur l'origine des langues. Et autres textes*. Hg. von Catherine Kintzler, Paris 1993) nieder.

489 Der Wortlaut lehnt sich an Gülkes Titel *Rousseau und die Musik – oder von der Zuständigkeit des Dilettanten* und das gleichnamige letzte Kapitel selbiger Arbeit an (Gülke: *Rousseau und die Musik*, Titelseite, S. 168–178) an.

490 Vgl. Kap. 1.1.3.

491 Vgl. Gerhart von Westerman/Karl Schumann: *Knaurs Opernführer*, München 1980, S. 7.

naissance [...] die Wiedergeburt der antiken Tragödie heraufzubeschwören«⁴⁹². Einer der frühesten Opernstoffe⁴⁹³, die Orpheus-Sage, greift thematisch den Ur-Mythos der Affekterregung durch die Verbindung von Dichtung und Musik auf: Orpheus, der seinen Trauergesang um seine verstorbene Geliebte Eurydice selbst auf der Laute begleitet, vermag damit sogar die Götter der Unterwelt zu rühren und zu erweichen. In diesem archaischen Szenario verbinden sich Musik und Sprache zu einer Einheit. Diese Einheit ist dem antik-pindarischen Begriff μουσική (musikē) noch inhärent, das – meist als »substantiviertes Adjektiv (>die den Musen Zugehörige, Musische<)⁴⁹⁴ auftretend – »Musiziervorgänge« als »Umklammerung von Wort und Tongebung [...], eine durch und durch »musikalisierte« Poesie«⁴⁹⁵ beschreibt.

Das Fundament dafür legt die altgriechische Sprache selbst, die eine synkretische Einheit bildet aus Rhythmus, Intonation, Versstruktur und deren gestisch-pantomimischer Ausgestaltung. Dichtung lebt also mit und aus dem physischen Impuls. Genau dieses Zusammensein von Körperlichem und Geistigem verdichtet sich im Begriff der musikē zum Programm, wird im Amt der Musen mythisch institutionalisiert.⁴⁹⁶

Nicht zum antiken, epistemologisch-kosmologischen Musikbegriff von Platon, sondern zu dieser Einheit nach antikem Vorbild versuchen die Erfinder der Oper der Renaissance zurückzufinden. Der pindarische *Musikausübungs*-Begriff verbindet, was Analytiker aufgetrennt hatten, er verspricht Sprache und Musik in ihre archaische Einheit zurückzuführen und dabei den cartesianischen Leib-Seele-Dualismus zu überwinden. Vor diesem Hintergrund gewinnt die schlichte Melodie gegenüber polyphonen Harmoniegebilden an Bedeutung: Die Musik soll in Form des sog. *recitar cantando*⁴⁹⁷ »den Akzent der Worte demütig skandieren, ihre phonische und semantische Bedeutung unterstreichen und damit ihre Wirkung auf den Zuhörer verstärken.«⁴⁹⁸ Dieses Verfahren, das die Musik der Sprachkunst unterordnet und die Melodie nach ihr formt, spaltet bald die Geister, führt zur schnellen Formüberholung des *recitar cantan-*

492 Ebd.

493 Oper *Euridice* (1600) von Peri, Caccini und Rinuccini (vgl. ebd., S. 9) sowie *Orfeo* (1607) von Monteverdi (vgl. ebd., S. 12).

494 Kalisch/Kaden: »Musik«, hier: S. 258.

495 Ebd.

496 Ebd.

497 Ausführlicher zum Rezitativ siehe Kap. 3.2.1.2.

498 Fubini/Kienlechner: *Geschichte der Musikästhetik*, S. 125.

do und schließlich sogar zu verschiedenen Stilausprägungen der Oper: derjenigen, die das schlichte humanistische Ideal beizubehalten versucht und der gegenüber diejenige, die zugunsten einer sich zunehmend vom Sprachduktus und der Dichtkunst emanzipierenden Musik genau dieses Ideal hinter sich lässt. Das *recitar cantando* versprach zunächst, eine stilistische Umsetzungsmöglichkeit der antik-griechischen Schlichtheit zu sein. Die Polyphonie wird überholt zugunsten einer einfach-melodischen musikalischen Sprache, der große Expressivität inhärent ist und die deshalb besonders geeignet ist, Affekte zu erregen.⁴⁹⁹ Bereits nach kurzer Zeit ging aus dieser Form jedoch

auf unvorhergesehene Weise eine spektakulär neue theatralische Dimension der Musik hervor. Sehr bald schon setzte sie sich als neue Musik-Sprache durch: sie verliebte sich die verbale Sprache mühelos ein, verlieh Zeit und Raum eine neue Dimension, den Affekten eine neue Logizität und bot sich dem Publikum auf eine neue Weise dar.⁵⁰⁰

Für den »Bruch mit der traditionellen Polyphonie«⁵⁰¹ war das *recitar cantando* zwar notwendig, in seiner Schlichtheit verschliss es jedoch schnell und wurde als langweilig wahrgenommen, weil »ohne jede Abwechslung der Konsonanzen und Ornamente«⁵⁰². Einsetzbar wird es damit entgegen seiner ursprünglichen Intention rasch nur noch für »affektlose Erzählungen und Gedankengänge«⁵⁰³. Auf diese Weise profiliert sich das Rezitativ schließlich als Gegenstück zur Arie, auch wenn es ursprünglich intendiert war als natürliche Sprach-Musik, zur Ablösung der Polyphonie durch die Melodie und dadurch einem natürlichen Duktus folgend. Die Gleichzeitigkeit von Dichtung und Musik in der Oper hat geradezu deren Konkurrenz provoziert. Der neue Charakter der Musik, fußend auf der Idee des *recitar cantando*, das nach griechischem Vorbild nach der Einheit von Musik und Dichtung sucht, etabliert die Melodie, die sich dem zeitlich fließenden Sprachduktus angleicht. Diese neuartige sprachähnliche Gestaltung der Musik jedoch stellt die Hierarchie der beiden konkurrierenden Künste endgültig zur Disposition. In der barocken Entwicklung der Oper zum Spektakel – insbesondere der populären

499 Vgl. ebd. S. 129.

500 Ebd., S. 130.

501 Fubini/Kienlechner: *Geschichte der Musikästhetik*, S. 130.

502 Vincenzo Giustiniani: *Discorso sopra la musica die suoi tempi* [1643]. Hier zitiert nach Fubini/Kienlechner: *Geschichte der Musikästhetik*, S. 130.

503 Giovanni Battista Doni: *Trattato sulla musica scenica*. Hier zitiert nach Fubini/Kienlechner: *Geschichte der Musikästhetik*, S. 131.

italienischen *opera buffa*⁵⁰⁴ – nimmt die Affekterzeugung durch Musik Ausmaße an, die die Dichtung zur Hilfskunst degradieren. Dabei wird die Musik – vornehmlich in der barocken Arie – zum Inbegriff der ausufernden Affektdarstellung; nach dem Slow-Motion-Prinzip werden Szenen ausgebremst, geradezu eingefroren, und aufgeladen mit musikalischer Affekt-Ausbuchstabierung, die das Affekterzeugen zum Selbstzweck werden lässt. Trotzdem etabliert diese Praxis die Arie auf diese Weise als die Emotionsgattung schlechthin und damit auch die Musik als das Emotions-Medium. Die überbordende musikalische Ornamentik hat indes zugleich ent-sprachlichende Effekte; die künstliche Ausschmückung entfernt die Musik von einem sprachähnlichen Duktus und bremst den Vormarsch der Melodie aus. Gegenüber Verfechtern der so retablierten Harmonie-Figuren stehen Monteverdi und die *Camerata fiorentina* und mit ihnen Anhänger des ursprünglichen Opernideals, innerhalb dessen Musik und Sprache als Einheit begriffen und verbunden werden sollen.⁵⁰⁵

Claudio Monteverdi (1567–1643) als ein relativ früher und sehr progressiver Vertreter revolutioniert dabei bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts das rhetorische Musikverständnis: Eine musikalische Rhetorik, die über »hohle Ornamentierung«⁵⁰⁶ hinausgeht, wird von Monteverdi vorbereitet, setzt sich aber erst am Ende dieser Entwicklung – im frühen 18. Jahrhundert mit Mattheson und Scheibe – durch. Im Streit mit Giovanni Maria Artusi (1540–1613) – ein Schüler Zarlino – geht es wie noch über ein Jahrhundert später bei Rousseau und Rameau darum, ob, wie Artusi annimmt, »eine innermusikalische Logik über die Sprache herrsche wie in der *prima prattica*« oder ob Monteverdis Sicht favorisiert werden sollte, die »wie in der *seconda prattica* [...] die Sprache [...] zur Herrscherin über das musikalische Geschehen erheb[t]«⁵⁰⁷. Monteverdi möchte rhetorische Figuren nicht nur als technisch-musikalisches Kompositionsinstrument aufgreifen, er orientiert die *seconda prattica* umfassend an der »oratione«⁵⁰⁸. Einem mimetischen Prinzip folgend soll dabei aber mehr

504 Die französische *opera seria* dahingegen als das konservativere Modell gestaltet sich gemäß der rationalistisch-humanistischen Idee schlichter. Die Melodie, die in der *opera buffa* auf dem Vormarsch ist, spielt in der *opera seria* eine weniger gewichtige Rolle und damit einhergehend erhebt sich auch der Status der Musik weniger über die Sprache (vgl. Fubini/Kienlechner: *Geschichte der Musikästhetik*, S. 136–140).

505 Ebd., S. 125.

506 Kalisch/Kaden: »Musik«, hier: S. 279.

507 Ebd., S. 278.

508 Zitiert nach ebd., S. 279.

als nur der Text abgebildet werden: Die musikalische Nachahmung soll den gesamten »Sprechakt« umfassen, »der in sich logische wie gestische Sprach- oder besser Sprechmomente verbindet.«⁵⁰⁹ Ein kleinteiliges musikalisches Affektvokabular wird hier zugunsten einer größeren »Sprecheinheit« aufgelöst; musikalische Rhetorizität wird nicht durch figurale Elemente generiert, sondern durch ein »parlare in canto«⁵¹⁰ – ein Angleichen von Sing- und Sprechsituation.

Der Harmonie-vs-Melodie-Streit, im Streit zwischen Monteverdi und Artusi bereits angelegt, entwickelt sich zur verschärften Polemik. Er stellt die Auffassung von Musik als expressiver Vervollständigung einer Musik als Ornament gegenüber, damit einhergehend die italienische der französischen Oper und findet so Eingang auch ins 18. Jahrhundert: Die Querelle, die sich an Aufführungen der italienischen *opera buffa* in Frankreich, v. a. um 1750 in Paris entzündet, setzt sich bis in die 1770er fort: »Noch einmal wurde über den richtigen Geschmack gestritten, doch umfaßte die Kontroverse darüber hinaus einen Komplex von ästhetischen, kulturellen, philosophischen und unterschwellig sogar politischen Interessen, aus denen dann eine neue Auffassung von Musik hervortrat.«⁵¹¹ Rameau als unfreiwillige Galionsfigur des aristokratischen, klassizistischen Geschmacks der französischen Tradition argumentiert gegen Rousseau bzw. die Enzyklopädisten, die im Sinne der Aufklärung Musik als »Ausdrucksprache des Gefühls begreifen«⁵¹². Während die französische Musik zu einem »Synonym für intellektualistische Künstlichkeit« geworden ist, steht die italienische für »melodische Spontaneität«⁵¹³. Bei genauem Betrachten der beiden Positionen wird deutlich, dass der Streit um das Primat von Harmonie und Melodie gleichzeitig auch das Verständnis von Musik als Mathematik bzw. als Sprache betrifft, wie Fubinis pointierte Gegenüberstellung zeigt:

Rameau war auf der Suche nach den ewigen, natürlichen Grundlagen der Musik und fand sie im einheitlichen Prinzip, auf dem die Harmonie sich aufbaut; mittels dieses Prinzips stellt die Musik das Wort Gottes dar und wird dadurch zu einer absoluten und privilegierten Kunst. Der Geist Rousseaus stand diesem pythagoreischen Denken fern; seine Wiederaufwertung der Musik erfolgt auf dem Wege der Aufwertung des Gefühls: als Sprache des Gefühls ist die Mu-

509 Ebd., S. 279.

510 Zitiert nach ebd.

511 Fubini/Kienlechner: *Geschichte der Musikästhetik*, S. 160.

512 Ebd., S. 161.

513 Ebd., S. 162.

sik dem Herzen am nächsten. Rameau zufolge bringt die Musik die höchste Vernunft zum Ausdruck, die ein und dieselbe ist für alle Zeiten und für alle Völker. Rousseau zufolge drückt die Musik den unendlich vielfältigen Nuancenreichtum des menschlichen Herzens aus. Der Charakter der Melodie variiert von Volk zu Volk und von Jahrhundert zu Jahrhundert. Für Rameau ist Musik universal verständlich, denn alle Menschen nehmen an der Vernunft teil. Für Rousseau ist die Verstehbarkeit von Musik historisch und kulturell bedingt: »Ein jeder wird nur von jenen Akzenten berührt, die ihm vertraut sind« und die Melodie verändert sich mit der jeweiligen Sprache eines Landes oder Volkes.⁵¹⁴

In der Gegenüberstellung von Rousseau bzw. den Enzyklopädisten und Rameau wird die Spannung zwischen rationalistischer und sensualistischer (Musik-)Ästhetik sichtbar, die zum einen das Musikverständnis als mathematische bzw. sprachliche Kunst abbildet und damit einhergehend zugleich die intensive Auseinandersetzung zwischen Sprache und Musik sichtbar macht. Letztlich kann in der frühen Neuzeit sowohl in konservativen als auch in progressiven Entwicklungen der Musiktheorie eine gemeinsame Linie ausgemacht werden – wenn auch durch verschiedene Grundannahmen motiviert: die Tendenz zur Versprachlichung der Musik. Elemente der Sprachassimilation können sowohl im Entwurf des barocken Affektvokabulars als kleinteiliger Technik erkannt werden, als auch in ihrem Gegenmodell, der Abwendung von der Polyphonie hin zu Monodie und Melodik als neuer Ansatz, dem Sprachduktus folgend und das harmonisch-mathematische Modell infrage stellend.

1.4.3 Trivium – Versprachlichung im 18. Jahrhundert

Die frühneuzeitlichen Rhetorisierungstendenzen führen im 18. Jahrhundert zur schlüssigen Folge: »Mit Mattheson«, so schreibt Keil,

begann [...] in der Geschichte der Musikästhetik und Musiktheorie, was man die *Trivialisierung* der Musik nennen könnte: die Musik wurde aus dem quadrivialen Umfeld, aus ihrer Verwandtschaft mit den mathematisch-naturwissenschaftlichen Disziplinen nebst deren kosmologischem Bezug herausgelöst und in das Trivium versetzt, zu den Sprachfächern, zur Rhetorik und Poesie, in deren Mittelpunkt der Mensch mit seinen Affekten, seinen Gefühlsregungen, seinem Wünschen und Sehen steht.⁵¹⁵

514 Ebd., S. 164.

515 Keil: *Musikästhetik und Musiktheorie*, S. 100.

Neben dieser eher unüblichen Ausdeutung des Begriffs ›Trivialisierung‹ als Verschiebung der Fachbereichs-Zugehörigkeit – bei Keil wohl als Wortspiel zu verstehen – passt die Begrifflichkeit aber auch in anderer Hinsicht: Die naheliegende Begriffsbedeutung von ›Trivialisierung‹ im Sinne des Trivial-gewöhnlich-Machenden⁵¹⁶ ist bezeichnend für Veränderungen der Musiktheorie im 18. Jahrhundert. Musik wird nicht nur zu den Sprachfächern verlagert – sie löst sich auch aus dem Einflusskreis des Gelehrtentums. Nicht mehr nur Musikgelehrte fühlen sich befugt, über Musik zu sprechen und sie auszuüben. Theoretische Schriften über Musik gibt es auch von Nicht-Musikern (wie z. B. Rousseau)⁵¹⁷. Die Musikpraxis öffnet sich für ein breites Feld von Liebhabern und Laien,⁵¹⁸ wird »allgemein zugänglich«⁵¹⁹ und mitunter sogar zum Experimentierfeld wie bei Gerstenberg – ebenfalls nur Laienmusiker.

Die vollständige Verlagerung ins Trivium, das Verständnis von Musik als einer Art Rhetorik, ist ein lange vorbereiteter Schritt. Das bis dato immer noch unweigerlich an die Mathematik geknüpfte Musikverständnis kritisiert Mattheson aufs Schärfste:

Allein zu glauben, und andere lehren zu wollen: daß die Mathematik der Musik Herz und Seele sey; daß alle Gemüths-Veränderungen, so durch Singen und Klingen hervorgebracht werden, bloß in den verschiedenen äußerlichen Verhältnissen der Tone ihren Grund haben, solches ist noch viel ärger und irriger, als obiger Ausspruch.⁵²⁰

516 Sowohl der Begriff Trivium als auch der Begriff trivial gehen auf den gleichen lateinischen Wortursprung zurück: lat. trivium = Kreuzung dreier Wege (vgl. »Duden. Eintrag Trivium«, Internet: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Trivium>, zuletzt geprüft am: 02.02.2018). Während sich die Bedeutung bei ›Trivium‹ v. a. im Bild der drei Wege zur Erkenntnis stützt (analog das Quadrivium auf vier Wege), zielt die Bedeutung von ›trivial‹ eher auf den Gemeinplatz ab, den der Platz einer Wegkreuzung darstellt.

517 Vgl. dieses Kapitel, S. 199ff.

518 Zum Dilettantentum im 18. Jahrhundert siehe Kap. 1.5.1, insbesondere S. 221.

519 Eintrag »trivial« in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 16 Bde. in 32 Teilbde. Leipzig 1854–1961 (zitiert nach <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=trivial>, zuletzt geprüft am: 15.03.2019).

520 Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister. Das ist die gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehre und Nutzen vorstehen will.*, Hamburg 1739, Vorrede S. 16. Anm.: »obiger Ausspruch« verweist auf den einleitenden Satz des Kapitels VI. der Vorrede (Von der musikalischen Mathematik): »daß die Mathematik bei der Musik nichts helffe, ist unrichtig«, a. a. O.

Laut Mattheson liegt der Verdienst der Mathematik für die Musik darin, mit ihrer Hilfe Tonverhältnisse ordnen zu können und so technisch zum Verständnis der Harmonien beizutragen; mehr aber auch nicht. Die Verhältnisse der Töne und Klänge gingen aus der Natur selbst hervor, die Mathematik sei nur ein Werkzeug, diese zu erfassen und abzubilden.⁵²¹ Das reiche aber nicht: Wer *verstehen* wolle, wodurch bei Musik eine Gemütsbewegung hervorgerufen werde, der sollte sich »wahrlich nicht [auf] die Klänge an und für sich, [...] ihre Größe, Gestalt und Figur allein«⁵²² und damit auf ihre mathematisch analysierbare Harmonik und technische Ausführung beschränken. Es seien die Begleitumstände der Musik, die die Seele empfinden lassen und die mathematisch eben nicht erfassbar sind – die unbestimmt bleiben. Mattheson stellt anstelle der naturwissenschaftlichen Fassbarkeit der Musik die Trias »natürliche[r], moralische[r] und rhetorische[r] Verhältnisse«⁵²³. Mattheson setzt Moral und Rhetorik anstelle der Mathematik als Analyse- und Beschreibungsmodell der Musik.⁵²⁴ Er dekonstruiert damit die quadriviale, naturwissenschaftliche Herangehensweise vollends zugunsten eines geisteswissenschaftlichen Zugangs, der sich anthropologisch orientiert und dies nicht mehr auf kosmologischer Basis.

Im Zuge dieser Rhetorisierung ist es konsequent, dass Mattheson wie Rousseau die Melodik über die Harmonik stellt⁵²⁵. Eine ›deutliche‹ Melodieführung kommt der natürlichen Redeführung näher als durchorganisierte, möglicherweise polyphon angelegte Harmonik, bei der sich jegliches Hörverständnis im Stimmengewirr verlieren muss. In diesem Zusammenhang ist die Reihenfolge, die Mattheson den »Umstände[n] und wahre[n] Eigenschafften des Singens und Spielens«⁵²⁶ gibt, durchaus programmatisch zu verstehen: »in Ansehung der Gemüths-Bewegungen, als Schreib-Arten, Worte, Melodie, Harmonie usw.«⁵²⁷ Auch genealogisch

521 Vgl. Mattheson: *Vollkommener Capellmeister*, Vorrede S. 16.

522 Ebd., Vorrede S. 17.

523 Ebd., Vorrede S. 21.

524 Vgl. ebd., Vorrede S. 18.

525 Siehe hierzu Hauptstück 7 (Vom mathematischen Verhalt aller klingenden Intervalle) und 8 (Von der Kunst die Melodien aufzuschreiben) (Mattheson: *Vollkommener Capellmeister*, S. 41–60 (VII, VIII)). In der Vorrede bezieht Mattheson sich diesbezüglich im Besonderen darauf, in welcher Reihenfolge man ein Musikstück anfertigt (vgl. ebd., Vorrede S. 22).

526 Mattheson: *Vollkommener Capellmeister*, S. 2 (I, § 7).

527 Ebd.

leitet Mattheson den Ursprung der Melodie nicht aus der Harmonie⁵²⁸ – als die mathematisch geordnete Kategorie der Musik –, sondern aus der Sprache selbst ab⁵²⁹ und bekräftigt damit ihren Status als sprachlich organisierte Kunst, in der die Vortragenden zu »Leser[n] und Vorleser[n] von [...] Melodien«⁵³⁰ werden. Mattheson betrachtet Musik nicht mehr in mathematisch-analytischen Zusammenhängen, sondern als rhetorische Kunst, und so gehören »zu einer Composition dreierlei: Inventio (Die Erfindung), Elaboratio (Die Ausarbeitung), Executio (die Ausführung oder Aufführung), welches eine ziemliche nahe Verwandschaft mit der Oratorie oder Rhetorique (Rede-Kunst) an den Tag leget.«⁵³¹ Wie die Rhetorik ist die Musik demnach eine »Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zu stellen, richtig an einander zu fügen, und lieblich heraus zu bringen.«⁵³² Sprachliche und rhetorische Anwendungsschemata werden in Kompositionstechnik um der neuen Musikrezeption Willen an die Stelle gesetzt, wo zuvor die Mathematik und Harmonik als grundlegend galten; darüber hinaus versuchen Literaten und Philosophen eine Sprach- und Lauthistorik zu rekonstruieren, die das Begreifen von

528 »daß die Melodie aus der Harmonie entspringen soll, ist ein falscher, verführerischer und schädlicher Satz [...].« (Ebd., Vorrede S. 22)

529 Die »Melodica [...] ist eine wirkende Geschicklichkeit in Erfindung und Verfertigung solcher singbarer Sätze, daraus eine Melodie erwächst« (ebd. Zweites Hauptstück § 20, S. 6). Oder an anderer Stelle: »Was die Füße in der Dicht-Kunst bedeuten, solches stellen die Rhythmi in der Ton-Kunst vor, deswegen wir sie auch Klang-Füße nennen wollen« (ebd., S. 160 (VI. § 2)).

530 Ebd., S. 7 (II. § 32).

531 Johann Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchestre. oder Gründliche Anleitung/Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen/seinen Gout danach formieren/die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonnieren möge*, Hamburg 1713, S. 104 (II. § 3). Zeichensetzung verbessert.

532 Mattheson: *Vollkommener Capellmeister*, S. 5 (II. § 15). Mattheson führt weiter aus: »Mit der Wissenschaft ist es allein nicht ausgerichtet; die Kunst wird gleichfalls dazu erfordert. [...] Also sind zwar geschickte und angenehme Klänge die Materie; aber sie müssen künstlich angeordnet und aufs beste heraus gebracht werden, worin eigentlich die Form besteht.« (Ebd., S. 5 (II. § 17)) Eine ähnliche Einteilung findet sich an vielen Stellen des *Vollkommenen Capellmeisters*, u. a. auch noch im Zweiten Hauptstück § 25. Bei diesem Zitat ist dem Umstand Rechnung zu tragen, dass der Begriff »Kunst« sich erst im 18. Jahrhundert vom Begriff »Wissenschaft« löst. Vorher war »die Geometrie ebenso Kunst wie die Musik« (Klaus Gerth: *Studien zu Gerstenbergs Poetik. Ein Beitrag zur Umschichtung der ästhetischen und poetischen Grundbegriffe im 18. Jahrhundert*, Göttingen 1960, S. 68). Als praktische Ausführung und handwerkliches Geschick emanzipiert sich »Kunst« im 18. Jahrhundert vom theoretischen Gebiet der »Wissenschaft« (vgl. ebd., S. 68).

Musik als Rhetorik – als Sprachkunst – auch genealogisch rechtfertigen.⁵³³ Rhetorik ist nicht mehr nur Kompositionstechnik, die eingesetzt wird, um die theoretisch-mathematische Kunst Musik praktisch umzusetzen. Rhetorik ist jetzt die konsequent richtige Technik für eine Musik, die Theoretiker als Sprachkunst begreifen.

Gerstenberg dürfte mit diesem rhetorischen Musikverständnis v. a. durch Johann Adolph Scheibe (1708–1776) in Berührung gekommen sein, mit dem er in Kopenhagen im gleichen Haus gewohnt hat.⁵³⁴ Scheibe teilt Matthesons rhetorisches Musikverständnis und schreibt in seinem *Critischen Musikus* [1745]: »So ist es denn nun so viel gewißer, daß wir uns in der Musik allerdings auch derselben Mittel bedienen müssen, deren sich die Dichter und Redner bedienen, und die gewissermaßen selbst aus der Tonkunst zuerst entstanden sind.«⁵³⁵ In diesem Zusammenhang sei auf die eingangs bei Gerstenberg aufgefallene Terminologie hingewiesen, denn die Begriffe »deutlich und sprechend«, wie Gerstenberg sie für das Verstehen von C. P. E. Bachs *Freie Fantasie* gebraucht, können im Zusammenhang mit Scheibe als direkte Anwendung der klassischen Rhetorik auf die Musik gelesen werden:

Die Begriffe »deutlich und sprechend« scheinen eine direkte Übertragung der *dispositio* als Elemente der klassischen Rhetorik zu sein. »Rhetorik und Poetik der Aufklärung übersetzen die oberste Tugend der durchsichtigen und eindeutigen Rede aus der Antike durchweg mit dem Wort ›Deutlichkeit.«⁵³⁶ Die ›Deutlichkeit‹ als ein Moment der »inneren Gliederung«⁵³⁷ funktioniert bei Scheibe gemäß der *dispositio* die Gedanken gliedernd, voneinander abhebend, in eine Melodie gießend: eine »auserlesene Wahl und Ordnung des Vortrags und der Gedanken« ist die Grundlage für »die schönste Melodie und Harmonie«⁵³⁸. Von hier aus erklärt

533 Zu Sprachursprungstheorien gibt es deswegen im 18. Jahrhundert zahlreiche Schriften. Vgl. hierzu auch Kap. 1.2.1.

534 Carl Philipp Emanuel Bach: *Briefe und Dokumente*. Hg. von Ernst Suchalla, Göttingen 1994, S. 397. Scheibe ist seit 1744 königlich-dänischer Hofkapellmeister in Kopenhagen (vgl. ebd.), Gerstenberg zieht 1765 nach mehrfachen vorherigen Besuchen nach Kopenhagen (vgl. Anne-Bitt Gerecke: *Transkulturalität als literarisches Programm. Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs Poetik und Poesie*, Göttingen 2002, S. 16).

535 Johann Adolph Scheibe: *Critischer Musikus*, Neue, vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1745, S. 775.

536 Davide Giuriato: *Klar und deutlich. Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien 2015, S. 50.

537 Nowak: *Musikalische Logik*, S. 113.

538 Scheibe: *Critischer Musikus*, S. 762.

sich Gerstenbergs Verständnisansatz: Musik »deutlich und sprechend« zu verstehen bedeutet nicht, ein technisch ausgefeiltes, kleinteiliges musikalisches Vokabular zu etablieren, sondern einerseits den Duktus einer Melodie wie den Sprachfluss einer Rede zu verstehen und andererseits die zugrunde liegenden semantischen Elemente zu erfassen. So wird die Musik nicht durch komplexe Intervallstrukturen zusammengehalten, die gleichzeitig auch noch als Abbild des Kosmos herhalten müssen, der wiederum sinnstiftender Urgrund und ontologische Basis der Musik ist. Die melodische Musik generiert ihren inneren Sinnzusammenhang aus einer monologischen Verlaufsstruktur heraus, in deren Zentrum nicht der gesamte Kosmos steht, sondern schlichtweg der Gedanke oder die Empfindung eines Menschen. Die Melodie ist das Einheit stiftende Element, die *dispositio* in sich fassend und nach ihr funktionierend. Der Schritt, die Melodie statt der Harmonie der Musik zugrunde zu legen, schafft eine neue musikalisch-rhetorische Struktur: Die Kompositionstechnik macht sich die Rhetorik nicht mehr in kleinteiliger, punktueller Vorgehensweise als Fundus für Harmoniefiguren zunutze, sondern entlehnt der Rhetorik ihre eigentliche Intention und Vorgehensweise – sie schafft gleichsam eine mitreißende Rede, die in ihrem Gesamtverlauf überzeugt, wie auch Scheibe beobachtet: »Wir treffen in der feurigen Schreibart unserer vernünftigen Componisten eine starke Ähnlichkeit mit der Schreibart eines feurigen Dichters und eines überzeugenden und bewegenden Redners an«⁵³⁹. Wenn Gerstenberg C. P. E. Bachs *Freie Fantasie* in diesem Sinne von »deutlich und sprechend« als einen Redeverlauf versteht, dann braucht er dafür dieses monologische Moment der Musik, denn dieses ist die Voraussetzung für die Umsetzung eines solchen musikalischen Monologs in einen poetischen. Gerstenbergs »exzentrischer Versuch« braucht genau diese musikalisch-strukturellen Voraussetzungen, die die final-vollständige Rhetorisierung der Musik und das Primat der Melodie mit sich bringen. Mit der Entwicklung von Ästhetik und Anthropologie im 18. Jahrhundert wird der Begriff »deutlich« neu konturiert: »[I]m ästhetischen Projekt, das sich als Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis gerade durch den Ausschluss des deutlichen Begriffs definiert hat, [gewinnt] eine zur gnosologischen Architektur der Aufklärung schiefstehende »ästhetische Deutlichkeit« Profil.«⁵⁴⁰ Gerstenbergs Werk, das situiert ist innerhalb entscheidender ästhetisierender Umbrüche des 18. Jahrhunderts, kann durchaus

539 Ebd., S. 654–655.

540 Giuriato: *Klar und deutlich*, S. 53.

mit beiden Begriffsprofilen operiert haben, wie auch analog seiner Affekt- bzw. Empfindungsästhetik eine doppelte bzw. sich selbst überholende Ästhetik bescheinigt werden kann. So arbeitet Gerstenberg sich daran ab, die Unbestimmtheit des musikalischen Ausdrucks in aufklärerischer Manier bestimmen zu wollen. Einerseits fasziniert von der Musik und der Unmittelbarkeitsästhetik, die Begreifen überflüssig macht⁵⁴¹, andererseits getrieben von der Ergründung dieses Faszinosums offerieren Gerstenbergs Arbeiten eine rationalistisch-empfindsame Ambivalenz. Die Verwendung von »deutlich« unter ästhetischen Vorzeichen bringt im Begriff der »ästhetischen Deutlichkeit« Erkenntnis und sinnliche Wahrnehmung zusammen. Darüber hinaus wird die »Deutlichkeit« in diesem Kontext »über ein mediales Dispositiv«⁵⁴² vermittelt und definiert. Gerstenbergs Verwendung des Begriffs »deutlich« – eigentlich gebräuchlich für sprachlich-begriffliche Erkenntnis – für einen musikalischen Kontext thematisiert die mediale Vermitteltheit jeglicher sinnlichen Erkenntnis, egal ob Musik oder Sprache.

1.5 Wie ist Musik ästhetisch verständlich? C. P. E. Bach und Gerstenberg

Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788) gilt als prägend für ein neues Musikverständnis und einen epochalen Wandel der Musikästhetik Mitte des 18. Jahrhunderts: Seine Musik(-Theorie) ist der Umschlagpunkt zwischen frühneuzeitlichen Affektwirkungsmodellen und empfindsamer Ausdrucksästhetik. Alle bisherigen Musikverständnis-Modelle finden in seinem Schaffensumkreis ihren Kulminations- oder Überwindungspunkt. Dieser Schaffenskreis ist hauptsächlich ab der Jahrhundertmitte in Berlin auszumachen, erfährt aber über Briefkorrespondenzen und C. P. E. Bachs Umzug nach Hamburg auch Erweiterungen nach Kopenhagen, Leipzig und Hamburg, so auch zu Gerstenberg, der mit Bach eine Korrespondenz führte.⁵⁴³ Gerstenbergs literarisches und kritisches Werk, dessen musikalisches Durchdrungensein der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist, steht in direktem Zusammenhang mit Bachs Musikästhetik und ebenso

541 Siehe hierzu Gerstenbergs Begriff von lyrischer Poesie, Kap. 2.1.

542 Giuriato: *Klar und deutlich*, S. 52.

543 Die entsprechenden Briefe von C. P. E. Bach und Gerstenberg finden sich abgedruckt bei Carl Philipp Emanuel Bach: *Briefe und Dokumente*. Hg. von Ernst Suchalla, Göttingen 1994.

wie dieses an einem Wendepunkt der (musikalischen) Ästhetik Mitte des 18. Jahrhunderts.

Der Berliner Kreis aus Musikern und Literaten, in dem C. P. E. Bach sich bewegt – er ist immerhin 30 Jahre dort, von 1738–1768⁵⁴⁴ –, stiftet dabei Verknüpfungen zwischen Bach und Gerstenberg⁵⁴⁵. Das große Netzwerk, in dem sich beide bewegen, bildet den geistigen Nährboden für eine neue Musikästhetik. Mit der Thronbesteigung Friedrichs II. im Jahr 1740 wird Bach als Kammercembalist in den königlichen Dienst gestellt.

Der Kreis der Musiker am preußischen Hofe hat auf C. Ph. E. Bach, zumindest bis zum Ausbruch des Siebenjährigen Krieges im Jahre 1756, sicherlich anregend gewirkt. Die Brüder Joh. G. und C. H. Graun, Fr. Benda, Quantz, Joh. Janitsch u. a. garantierten künstlerische Impulse, dies um so mehr, als sich neben den höfischen Pflichten bürgerliche Musizier- und Gesprächskreise bildeten (Akademie, Musikübende Gesellschaft, Musikalische Assemblée [sic] etc.).⁵⁴⁶

Ein sehr bedeutender Zirkel war dabei der Kreis um den Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803), der sich regelmäßig im Montagsclub traf. Der Klub – ursprünglich Donnerstagsklub und bis heute bestehend⁵⁴⁷ – ging aus einer Gesellschaft hervor, die Christian Gottfried Krause (1719–1770) 1749 nach englischem Vorbild gemeinsam mit eini-

544 Vgl. Günter Wagner/Ulrich Leisinger: »Bach, Carl Philipp Emanuel«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil 1: Aa–Bea, Kassel 1999, S. 1312–1358, hier: S. 1313. Während des Siebenjährigen Krieges hat auch C. P. E. Bach Berlin vorübergehend verlassen. Auch einige andere Reisen unterbrechen Bachs Aufenthalt in Berlin. Die tatsächliche Dienstzeit bei Friedrich II. grenzt C. P. E. Bach auf den Zeitraum zwischen 1740 und November 1767 ein: »Gewisse Umstände machten jedoch, daß ich erst 1740 bey Antritt der Regierung Sr. preussischen Majestät förmlich in Dessen Dienste trat, und die Gnade hatte, das erste Flötensolo, was Sie als König spielten, in Charlottenburg mit dem Flügel ganz alleine zu begleiten. Von dieser Zeit an, bis 1767 im November, bin ich beständig in preussischen Diensten gewesen, ohngeachtet ich ein paarmal Gelegenheit hatte, vortheilhaften Rufen anderswohin zu folgen.« (Carl Philipp Emanuel Bach: »Autobiographie«, in: Charles Burney (Hg.): *Carl Burney's, der Musik Doctors, Tagebuch seiner musikalischen Reisen. Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland*, Hamburg 1773, S. 199–209, hier: S. 200.)

545 Siehe Abbildung 5 und Abbildung 6, S. 214–215.

546 Wagner/Leisinger: »C. P. E. Bach«, hier: S. 1314.

547 Vgl. *Der Montagsklub in Berlin 1749–1899. Fest- u. Gedenkschrift zu seiner 150sten Jahresfeier*, Berlin 1899, S. 3. Der Name »Montagsklub« wird erst 1780 festgehalten, dass die Zusammenkünfte immer montags stattfanden, lässt sich erst ab dem Jahr 1760 belegen (vgl. ebd., S. 6). Das Gründungsdatum, ab dem die Gesellschaft als Klub geführt wird, fällt auf das Jahr 1749 (vgl. ebd., S. 3).

gen Freunden gründete.⁵⁴⁸ Unter diesen Gründungsmitgliedern waren außer Krause noch Gleim, Carl Wilhelm Ramler (1725–1798), Johann Georg Sulzer (1720–1779) und Ewald Christian von Kleist (1715–1759). In der Zeit des Gleim-Kreises gehören ihm bedeutende Schriftsteller und Musiker an: Unter den Dichtern und Philosophen sind außer Gleim Moses Mendelssohn (1729–1786), Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), Anna Luise Karsch (1722–1791) und Christoph Friedrich Nicolai (1733–1811) vertreten. Dazu gesellen sich die Musiker – teilweise bereits oben im Umfeld Bachs verortet – Johann Friedrich Agricola (1720–1774), Johann Joachim Quantz (1697–1773) und Carl Heinrich Graun (1704–1759). Zur Berliner Musiklandschaft gehören in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts außerdem Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795), Johann Philipp Kirnberger und Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800).⁵⁴⁹ Auch in Berlin wurde die Diskussion um das Primat der französischen und der italienischen Oper »mit kaum überbietbarer polemischer Schärfe«⁵⁵⁰ geführt. Den Startschuss für diese Debatte, von der das Musikschiffentum und die breite musikästhetische Diskussion Berlins ausgehen, geben Agricola als Fürsprecher des italienischen und Marpurg als Verteidiger des französischen Musikstils in den 1740ern. Dieses Thema eröffnete »den Reigen der musikkritischen Schriften in Berlin«⁵⁵¹ und markiert zugleich deren geistesgeschichtliche Verortung: zwischen Aufklärung und Empfindsamkeit, zwischen Rationalismus und Gefühl, zwischen Klassizismus und Originalität. Im Kreis der Dichter und Musiker wird poetologisch und musikästhetisch argumentiert. Das erlaubt, die Debatten einerseits von der Oper zu lösen und auf genuin musikalische Fragen zuzuspitzen⁵⁵², sie andererseits aber auch in poetischem Umfeld zu verorten. In Berlin entstanden ei-

548 Vgl. Karsten Mackensen: »Krause, Christian Gottfried«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil 10: Kem-Ler, Kassel 2003, S. 629–632, hier: S. 629.

549 Vgl. Siegbert Rampe: *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit*, Laaber 2014, S. 262–264; Hans-Günter Ottenberg (Hg.): *Der kritische Musicus an der Spree. Berliner Musikschiffentum von 1748 bis 1799; eine Dokumentation*, Leipzig 1984, S. 3–51; Außerdem <https://www.cpebach.de/ueber-bach/menschen-und-orte/berliner-freunde>, zuletzt geprüft am: 08.02.2018.

550 Ottenberg: *Critischer Musicus*, S. 8.

551 Ebd.

552 Vgl. Laurenz Lütteken: »Tradition versus Aufbruch? Carl Philipp Emanuel Bach und das 18. Jahrhundert«, in: Wolfram Enßlin/Christine Blanken (Hg.): *Carl Philipp Emanuel Bach im Spannungsfeld zwischen Tradition und Aufbruch*. Beiträge der interdisziplinären Tagung anlässlich des 300. Geburtstages von Carl Philipp Emanuel Bach, 6.-8. März 2014 in Leipzig, Hildesheim, Zürich, New York 2016, S. 1–18, hier: S. 13.

nige literarische und musikästhetische Organe von großer zeitgenössischer Bedeutung, darunter die *Briefe, die neueste Literatur betreffend* (1759–1765, Hg. von Lessing, Mendelssohn, Nicolai), die *Critischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit* (1750–1751, Hg. von Lessing, Ramler, Sulzer), Krauses Buch *Von der musikalischen Poesie* (1753), das »Epoche machende vierbändige Werk *Allgemeine Theorie der schönen Künste*«⁵⁵³ (1771–1774, Hg. von Sulzer, einige Artikel von Kirnberger, Artikel ab Buchstabe S von Schulz)⁵⁵⁴ und nicht zu vergessen die Musikübungs- bzw. Interpretationsschulen von Quantz (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, 1752) und C. E. P. Bach (*Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* 1753).⁵⁵⁵ Zum Berliner Musikschriftentum dieser Zeit gehört außerdem Marpurgs *Critischer Musicus an der Spree* (1749–1750)⁵⁵⁶. Dieses Umfeld bietet reichlich ästhetische Anregungen und Austauschmöglichkeiten für Bach. Außerdem enthält diese Auflistung einige Kontaktpunkte zu Gerstenberg bzw. zu dessen Umfeld in Kopenhagen, darüber hinaus wird aber auch ein bedeutendes, dichtes nord- bzw. dänisch-deutsches Dichter- und Musikernetzwerk sichtbar, das es erlaubt, von einer nordischen Musikästhetik zu sprechen (siehe Abbildungen 5 und 6).

553 Rampe: C. P. E. Bach und seine Zeit, S. 264.

554 Wolfgang Riedel: »Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann Georg Sulzer«, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1994, S. 410–439, hier: S. 433.

555 Vgl. Rampe: C. P. E. Bach und seine Zeit, S. 262–265.

556 Ottenberg: *Critischer Musicus*, S. 55–56. Bei Ottenberg findet man eine umfangliche »Chronologie und Bibliographie des Berliner Musikschriftentums von 1748–1799«, siehe gleichnamiges Kapitel, ebd., S. 55–82.

1 Literarisch-musikalische Medienkombinationen

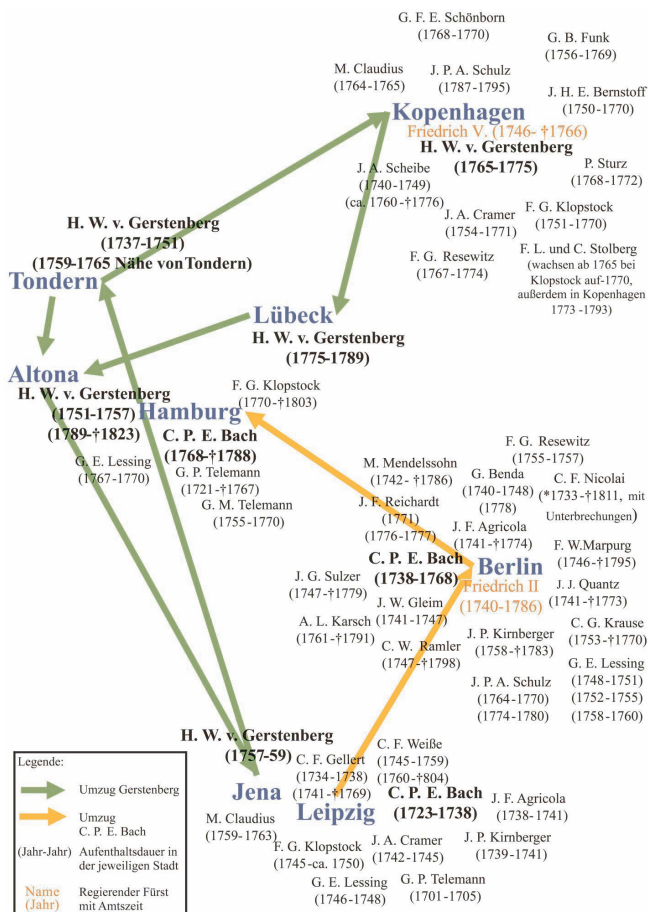


Abb. 5: Nord- bzw. dänisch-deutsche Dichter- und -Musikerlandschaft um Gerstenberg und Bach⁵⁵⁷

557 Eigene Grafik. Persönliche Verbindungen wurden in dieser Grafik nicht markiert. Bei gleichzeitigem Aufenthalt in einer Stadt ist – v. a. wegen der Gesellschaften, in denen die meisten der aufgeführten Personen regelmäßig unterwegs waren – von persönlichem Kontakt zwischen allen dort Ansässigen auszugehen. Umzüge wurden nur für Gerstenberg und Bach grafisch hervorgehoben. Die Daten dieser und der folgenden Grafik wurden aus zahlreichen Quellen zusammengetragen; v. a. die Korrespondenzen von Gerstenberg müssen aus sehr verschiedenen Quellen rekonstruiert werden, da es keinen Sammelband gibt, der diese in sich vereint. Für die Quellenangaben zu Abb. 5 und Abb. 6 sei auf das Abbildungsverzeichnis (S. 497) verwiesen, um den Anmerkungssapparat an dieser Stelle nicht unverhältnismäßig anschwellen zu lassen.

1.5 Wie ist Musik ästhetisch verständlich? C. P. E. Bach und Gerstenberg

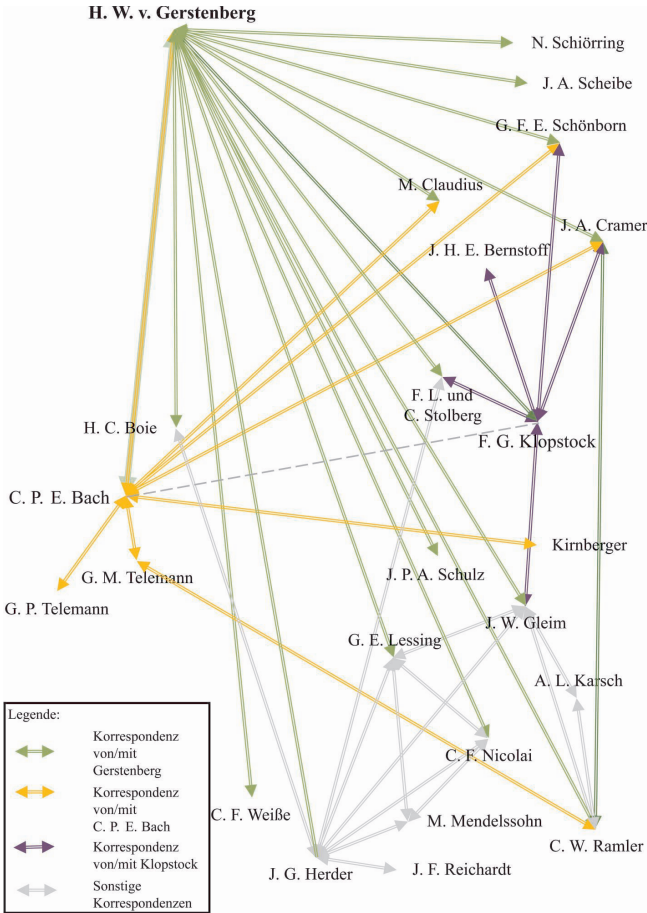


Abb. 6: Briefliches Netzwerk der norddeutschen Dichter- und Musikerlandschaft⁵⁵⁸

558 Eigene Grafik. Quellen siehe Abbildungsverzeichnis (S. 497). Die Grafik erfasst nicht alle Briefkorrespondenzen mit zeitgenössischen Größen, sondern konzentriert sich auf den nord- bzw. dänisch-deutschen Ausschnitt mit Schwerpunkt auf Kopenhagen und Berlin als den Hauptwirkungsstätten von Bach und Gerstenberg; zur Korrespondenz zwischen Bach und Klopstock siehe die folgende Anmerkung (Anm. 559). Es fehlen z. B. Korrespondenzen mit den Schweizern Bodmer und Breitinger, die nicht mit in der Grafik erfasst, aber z. B. von Klopstock unterhalten wurden (vgl. Friedrich Gottlieb Klopstock: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Hamburger Klopstock-Ausgabe. Hg. von Adolf Beck, Horst Gronemeyer, Berlin 1974), hier finden sich auch Briefe von und an Goethe verzeichnet. Goethes Korrespondenzen wurden für diese Grafik bewusst ausgespart, zum einen der Übersichtlichkeit halber, zum anderen, um den Fokus im untersuchten nord- und dänisch-deutschen Raum nicht in den Hinter-

Diese Grafiken erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit jeglicher Verbindungen der hier aufgeführten Personen. Die Darstellungen zielen vor allem darauf, die Verbindungspunkte zwischen Gerstenberg und C. P. E. Bach und deren jeweiliges räumliches und geistiges Umfeld sichtbar zu machen. Dem Fokus der Darstellung geschuldet erscheinen Gerstenberg und Bach v. a. in Abbildung 6 als Knotenpunkte. Eine umfanglichere Darstellung wäre weniger verzerrt, würde dafür aber in den Hintergrund treten lassen, worauf diese Untersuchung ihr Augenmerk legt. Es ist nicht sicher, ob eine direkte Verbindung zwischen Bach und Klopstock bestand⁵⁵⁹. Nichtsdestotrotz wird in dieser Grafik auch die Wichtigkeit Klopstocks für das dänisch-deutsche Netzwerk sichtbar. In Klopstocks Umfeld und Korrespondenz kommen viele Kontakte zusammen, die Bach und Gerstenberg teilen. Insofern ist davon auszugehen, dass das Literaturverständnis und die Poesie Klopstocks über diese Kontakte auch auf Bachs Schaffen Einfluss nahmen. Der Knotenpunkt Bachs schriftlicher Korrespondenzen liegt in Hamburg, wobei viele der Kontakte nach Berlin gehen, von wo er die betroffenen Korrespondenzpartner kennt. Nicht zu vergessen sind an dieser Stelle die in Abbildung 5 nicht explizit gemachten Kontakte vor Ort während Bachs Zeit dort. Da er von sich selbst schreibt, »daß das Briefschreiben eben meine stärkste Seite nicht ist«⁵⁶⁰, ist davon auszugehen, dass er Kontakte vor Ort lieber persönlich als schriftlich gepflegt hat.

Es wird sichtbar (siehe Abb. 5), dass Hamburg zwar der einzige Ort ist, an dem sich sowohl Gerstenberg als auch C. P. E. Bach aufhielten,⁵⁶¹

grund treten zu lassen. Es fehlt außerdem u. a. die Korrespondenz zwischen Bach und Diderot (vgl. Bach: *C. P. E. Bach Briefe und Dokumente*). Der dargestellte Netzwerk-Ausschnitt könnte dementsprechend erweitert werden, es würde dementsprechend ein gesamteuropäisches Netzwerk der empfindsamen Literaten und Musiker sichtbar werden mit Hauptknotenpunkten im deutschsprachigen Raum und Frankreich, aber auch in England und Dänemark.

559 Eine solche ist zumindest durch keine der beiden Sammelwerke nachzuweisen. Einzig Schmid deutet an, dass auch Klopstock und C. P. E. Bach korrespondiert haben könnten, allerdings ohne expliziten und belastbaren Hinweis (vgl. hierzu Ernst Fritz Schmid: *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, S. 46). Aufgrund der Unsicherheit über das Bestehen einer solchen Korrespondenz wurde die Verbindung zwischen C. P. E. Bach und Klopstock nur gestrichelt eingezeichnet.

560 Bach: *C. P. E. Bach Briefe und Dokumente*, Dok. 140, S. 336.

561 Sofern man Altona nach heutiger Zugehörigkeit zu Hamburg zählt. Im 18. Jahrhundert war es dem dänischen Gesamtstaat zugehörig, man kann die gemeinsame Veranschlagung von Hamburg und Altona an dieser Stelle nur durch die räumliche Nähe, nicht aber politisch rechtfertigen.

jedoch nie zur gleichen Zeit. Trotzdem sind die beiden in der norddeutschen bzw. dänisch-deutschen Dichter- und Musikerlandschaft über vielfältige Korrespondenzen miteinander verbunden (siehe Abb. 6). Leipzig tritt dabei in Abbildung 5 v. a. als ein Ort in Erscheinung, an dem viele Kontakte geknüpft werden, die dann später auch von Berlin und Kopenhagen aus gepflegt werden. C. P. E. Bach schreibt über diese Zeit, dass er

von Jugend an das besondere Glück gehabt hätte, [...] sehr viele Bekanntschaften mit Meistern vom ersten Range zu machen, und zum Theil ihre Freundschaft zu erhalten. In meiner Jugend hatte ich diesen Vortheil schon in Leipzig, denn es reisete nicht leicht ein Meister in der Musik durch diesen Ort, ohne meinen Vater kennen zu lernen und sich von ihm hören zu lassen. Die Grösse dieses meines Vaters in der Composition, im Orgel und Clavierspielen, welche ihm eigen war, war viel zu bekannt, als daß ein Musikus vom Ansehen, die Gelegenheit, wenn es nur möglich war, hätte vorbeylegen sollen, diesen grossen Mann näher kennen zu lernen.⁵⁶²

Die Studienorte vieler hier aufgeführter Persönlichkeiten – Jena bzw. Leipzig⁵⁶³ – sind als geistig prägend zu verstehen. So sind z. B. die Schriften der »Deutschen Gesellschaft« in Jena, deren Mitglied Gerstenberg war, »von Gottschedischem Geist durchtränkt«⁵⁶⁴. Dieser Einfluss prägt Gerstenberg noch, als er bereits zum empfindsamen Denker geworden ist. Der Grundstein dafür wird laut Wagner auch in seiner Studienzeit in Jena gelegt: Gerstenbergs Lehrer Jacob Friedrich Schmidt, der »energisch für die reimfreien Verse und Klopstocks *Messias* Partei ergreift«, macht »aus dem gesinnungstreuen Gottschedianer den Mitbegründer einer wahrhaft ästhetischen Kritik«⁵⁶⁵. Auch das Lebenswerk C. P. E. Bachs steht auf dem geistigen Fundament, das er aus Leipzig mitbringt: aus seiner Zeit als Zögling seines Vaters Johann Sebastian Bach⁵⁶⁶ und der Leipziger Thomasschule. C. P. E. Bachs Werk ist damit durchaus in traditionell-barocker geistlicher Vokalkomposition verankert. In Leipzig erfährt C. P. E. Bachs

562 Bach: »Autobiographie«, hier: S. 201.

563 Die geografische Nähe befördert einen Austausch zwischen den beiden Städten, da sie kurzfristige Besuche ermöglicht. So lernt Gerstenberg z. B. Gellert kennen, obwohl dieser eigentlich in Leipzig und nicht in Jena befindlich ist (vgl. Albert Malte Wagner: *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und der Sturm und Drang. Gerstenbergs Leben, Schriften und Persönlichkeit*, Heidelberg 1920, S. 39–40).

564 Wagner: *Gerstenbergs Leben*, S. 35.

565 Ebd., S. 38.

566 C. P. E. Bach schreibt über sich selbst: »In der Composition und im Clavierspielen habe ich nie einen andern Lehrmeister gehabt, als meinen Vater.« (Bach: »Autobiographie«, hier: S. 199)

Bildung eine bildungsbürgerliche und sehr aufklärerische Prägung, v. a. an der Thomasschule und in seinen ersten Universitätsjahren an der Universität Leipzig, die zu der Zeit vom Geist Gottscheds und Wolffs geprägt ist.⁵⁶⁷

Die deutlich sichtbare Verbindung zwischen Berlin und Gerstenbergs Wirkungskreis macht die Notwendigkeit der Auseinandersetzung mit der Berliner Schule, v. a. mit C. P. E. Bach, offensichtlich, auch wenn die Hauptschaffenszeit Gerstenbergs (1760er- und 1770er-Jahre) bereits hinter den musiktheoretisch bewegten 1750ern in Berlin liegt. In dieser Zeit ist die Aufbruchsstimmung deutlich spürbar, die den Kulminationspunkt der musiktheoretischen Debatte vorbereitet. Berlin bildet dabei das »Haupt-einfallstor Rouseauscher Gedanken zu Kunst und Musik in Deutschland«⁵⁶⁸, die Gesellschaften Berlins rezipieren, verarbeiten und kritisieren die französische Musiktheorie von Dubos über Batteux, Rameau und d'Alembert in aller Breite und Tiefe. Den »Berliner Musikgelehrten« eine Position oder eine Entwicklung zuzuschreiben, ist etwas kurz gegriffen, da sich in den umfassenden Debatten durchaus Lager ausfindig machen lassen, wie z. B. Marpurg vs. Agricola, die üblicherweise mit den Attributen konservativ-französisch vs. progressiv-italienisch beschrieben werden. Der »vermischte Geschmack«⁵⁶⁹, ein von Quantz eingeführter Begriff, den er auch als den »deutschen Geschmack«⁵⁷⁰ deklariert, vereint schließlich die Vorzüge des italienischen und französischen Stils.⁵⁷¹ Diese Vermischung der Stile zielt auf ein breiteres Publikum und einen veränderten Affektausdruck der Musik, der auch danach verlangt, das Verhältnis von Wort und Ton endgültig neu zu ordnen. Der Einflusskreis der musiktheoretischen Schriften aus Berlin erstreckt sich dabei weit über den oben dargestellten norddeutschen und dänischen Bereich hinaus, über Süddeutschland und sogar bis nach Österreich.⁵⁷² »Berlin begriff sich als Zentrum der Musik-

567 Vgl. Lütteken: »Tradition vs. Aufbruch«, hier: S. 7. 1734 wechselt Bach an die Universität in Frankfurt an der Oder, wo ab 1740 Baumgarten lehrt (vgl. ebd.).

568 Ottenberg: *Critischer Musicus*, S. 13. Wobei mit Marpurg durchaus auch die Position Rameaus vertreten wird. Die beiden haben einige Zeit zusammen in Paris verbracht (vgl. ebd., S. 8).

569 Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet und mit Exempeln erläutert*, Berlin 1752, S. 332 (XVIII § 87).

570 Quantz: *Flöte traversiere*, S. 332 (XVIII § 87).

571 Vgl. ebd., S. 323–324 (XVIII § 76).

572 Chrysander begreift den Einfluss v. a. von C. P. E. Bachs Klaviersonaten als wegweisend für Beethoven und die Zusammenarbeit mit Gerstenberg als experimentell not-

theorie. Das, was hier unter ›vermishtem Geschmack‹ verstanden wurde, sollte auch in Wien oder Mannheim seine Gültigkeit und Vorbildwirkung besitzen.«⁵⁷³ Die Berliner Musikästhetik löst in der Vermischung von französischem und italienischem Geschmack auch die Fragestellung nach dem Primat von Harmonie oder Melodie dahingehend auf, dass die Melodie als Ausdrucksprodukt der Einbildungskraft zu verstehen sei, das sich dann »mit der Harmonie synthetisiert«⁵⁷⁴.

C. P. E. Bachs Stil wirkt in diese Musiker- und Dichterlandschaft hinein und wird durch selbige geprägt. Er galt »ganz unterschiedlichen Zeitgenossen regelrecht als Verkörperung eines Musikbegriffs der Aufklärung, ja für manche war er sogar ihr unvergleichlicher musikalischer Protagonist. [...] [E]r wurde zum Kronzeugen in ästhetischen, literarischen, philosophischen Auseinandersetzungen«⁵⁷⁵. Der (musik)ästhetischen Landschaft Berlins sind verschieden fortschrittliche Ausprägungen inhärent, die vermischt werden – auch in der Literatur. Sie bringen aber durchaus Eigengewicht bezüglich ihrer ästhetischen Bedeutung mit: zum einen traditionell-barock anmutende Versprachlichungsmechanismen der Musik (die ›Berliner Affektenlehre‹). Zum anderen – gemäß der im 18. Jahrhundert aufkommenden Gefühlspoetiken – die Musik als ›Sprache der Empfindungen‹, die Bach etabliert. Gerade der Musikstil Bachs⁵⁷⁶ löst sich von vo-

wendigen Vorläufer von Wagners Opern (vgl. Friedrich Chrysander: »Eine Klavier-Phantasie von Karl Philipp Emanuel Bach mit nachträglich von Gerstenberg eingefügten Gesangsmelodien zu zwei verschiedenen Texten«, Erstmals veröffentlicht in: Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft, hg. von Friedrich Chrysander/Phillipp Spitta/Guido Adler, 7/1891, S. 1ff., in: Heinrich Poos/Carl Philipp Emanuel Bach (Hg.): *Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk* [1891], Mainz 1993, S. 329–353, hier: S. 347–351).

573 Ottenberg: *Critischer Musicus*, S. 10.

574 Lütteken: »Tradition vs. Aufbruch«, hier: S. 14.

575 Ebd., S. 4.

576 Man sollte an dieser Stelle darauf hinweisen, dass wenn von ›dem Musikstil C. P. E. Bachs‹ die Rede ist, man sich in den meisten Fällen v. a. auf die Entwicklung der Instrumentalmusik und Bachs Ausdruckästhetik bezieht, einem Anliegen, das Bach außerhalb seiner Anstellungen als Musiker am preußischen Hof und als Kantor und Musikdirektor in Hamburg verfolgte. Tatsächlich beherrschte C. P. E. Bach sehr viele verschiedene Stile, was er sich wirtschaftlich durchaus zunutze machte. Er war in der Lage, in dem Stil zu komponieren, der von zahlendem Publikum verschiedener Art verlangt wurde. Bach bedient, wie es von ihm erwartet wird und schreibt Konzerte für die zahlende urbane Öffentlichkeit, Drucke für Kenner und Liebhaber und erfüllt nebenbei auch (v. a. in Hamburg) seine Amtspflichten für die Öffentlichkeit der Kirche (vgl. Lütteken: »Tradition vs. Aufbruch«, hier: S. 12). Das Ausschöpfen dieses breiten Stilrepertoires ist wohl v. a. monetären Interessen geschuldet. Der ›Musikstil

kalen Musikformen und schafft die Voraussetzung für Instrumentalmusik. Die Etablierung der Instrumentalmusik unter dem Einfluss C. P. E. Bachs bringt die Stellung des Gesangs ins Wanken. Bachs Musiksprache macht das Hinzufügen von herkömmlicher Sprache überflüssig und löst Musik von der Notwendigkeit einer verbalen ›Bestimmung‹.

1.5.1 Die Berliner Affektenlehre: Musikalische Sprachassimilation oder musikalischer Ausdruck?

Die Intention der musikalischen Sprache der Berliner zielt darauf, die Notwendigkeit des Musikgelehrtentums zu nivellieren. Musik soll nicht mehr nur Kenner erfreuen, sondern eben auch Liebhaber.

Daß sich hinter dem vielfach gebrauchten Begriffspaar ›Kenner und Liebhaber‹ oftmals ein Publikum bildungsaristokratischer Konvenienz verbarg, ändert nichts an der Tatsache, daß die Intentionen der Autoren auf Breitenwirksamkeit und leichte Faßlichkeit gerichtet waren.⁵⁷⁷

Die Ausbildung einer bürgerlichen Musikkultur, die eben nicht nur auf aristokratische Kreise beschränkt ist, ist ein Verdienst des Berliner Musikschrifttums. Ein Ausdruck dessen sind die Traktate zur Musikausübung, die erstmals autodidaktisches Erlernen eines Instrumentes ermöglichten, wo man zuvor von Privatlehrern abhängig war. Der *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen* von Quantz ist 1752 die erste dieser Schriften.⁵⁷⁸ Der Zugriff auf musikalische Kultur wird der alleinigen Ausübungshoheit in aristokratischen Kreisen entzogen. So etablieren die Protagonisten der Hofmusik neben dieser auch eine urbane Musikkultur

Bachs, der der zeitgenössischen Musikästhetik einen entscheidenden neuen Impuls gibt, ist tatsächlich nur in wenigen Kompositionen zu finden, v. a. in Sonaten und Fantasien (vgl. Johann Carl Friedrich Triest: »Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert«, Allgemeine musikalische Zeitung, 1800/3 (1801), S. 225–235, 241–249, 257–286, 297–308, 321–331, 369–379, 389–401, 405–410, 421–432, 437–445, hier: S. 301). Das degradiert aber sein restliches kompositorisches Schaffen nicht als ästhetisch minderwertig, da es in seiner Vielfältigkeit verschiedenen Absichten folgt. Insofern muss auch nicht Bachs komplettes und facettenreiches Werk in diese eine Musikästhetik eingepasst werden, die dann die Bach'sche Ästhetik genannt wird. Dass »die Musik solcher Ausdifferenzierung bedarf und erst darin ihre eigentliche Wirksamkeit zu entfalten vermag« (Lütteken: »Tradition vs. Aufbruch«, hier: S. 13), ist ein Rettungsversuch der ›Bach'schen Ästhetik‹, den diese gar nicht nötig hat.

577 Ottenberg: *Critischer Musicus*, S. 7.

578 Rampe: *C. P. E. Bach und seine Zeit*, S. 264.

und erweitern auf diese Weise den Zirkel der Musikliebhaber.⁵⁷⁹ Der neu erreichte Kreis beschränkt sich dabei v. a. auf das Bildungsbürgertum. Diese Erweiterungen stehen in engem Zusammenhang mit der Entwicklung des Dilettantismus. Ausgerechnet Quantz – der Schreiber des ersten musikpraktischen Lehrwerks – muss seinen Stand als professioneller (Hof-)Musiker gegenüber dem sich verbreitenden Liebhabertum schützen. In einem Briefwechsel mit dem Musikliebhaber Moldenit grenzt er Kenner – professionelle Musiker und Musiktheoretiker – immer deutlicher von Liebhabern ab, die sich nur zum Zeitvertreib mit Musikausübung und -beurteilung beschäftigen. Er polemisiert immer schärfer und ist schließlich derjenige, der das Wort ›Dilettant‹ – vom französischen Begriff ›Dilettante‹ abgeleitet – eindeutscht und ›damit das Fundament für die bis heute abschätzigste Konnotation des Adjektivs ›dilettantisch‹⁵⁸⁰ legt. Trotz Verwahrung gegen den voranschreitenden Dilettantismus verändern die Berliner Musikgelehrten die Musik in Richtung breitenwirksamer Rezeptionsfähigkeit: Ihr ästhetisches Ideal zielt auf eine intuitive Verständlichkeit von Musik, die nicht Bildung zur Voraussetzung hat, theoretisch also einem breiten Publikum zugänglich ist.⁵⁸¹ Realiter ist diese vor 1750 aber noch eine Utopie und entwickelt sich erst in den Folgejahren. Die Anstrengungen zur Verwirklichung dieses Ideals äußern sich in intensiven Auseinandersetzungen mit Sprache und Musik, bevor in

579 Vgl. Simone Leistner: »Dilettantismus«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 2. Dekadent–Grotesk, Stuttgart 2010, S. 63–87, hier: S. 74.

580 Leistner: »Dilettantismus«, hier: S. 74.

581 Die meisten Liedersammlungen, die in Berlin in dieser Zeit herausgegeben werden, richten sich auch dezidiert an »Kenner und Liebhaber«. Die Liebhaber sollen nicht vom Musikgebrauch ausgeschlossen werden, aber zum richtigen Umgang damit erzogen werden. Ein Indiz dafür ist Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, ein Lexikon, mithilfe dessen sich der Liebhaber vom Dilettanten distanzieren kann: »Für den Liebhaber, nämlich nicht für den curiosen Liebhaber, oder den *Dilettante*, der ein Spiel und einen Zeitvertreib aus den schönen Künsten macht, sondern für den, der den wahren Genuß von den Werken des Geschmacks haben soll, habe ich dadurch gesorgt, daß ich ihm viel Vorurtheile über die Natur und die Anwendung der schönen Künste benehme; daß ich ihm zeige, was für großen Nutzen er aus denselben ziehen könne; daß ich ihm sein Urtheil und seinen Geschmack über das wahrhaftig Schöne und Große schärfe; daß ich ihm eine Hochschätzung für gute, und einen Ekel für schlechte Werke einflöße; daß ich ihm nicht ganz unsichere Merkmale angebe, an denen er das Gute von dem Schlechten unterscheiden kann. [...] Dieses waren also bey Verfertigung des Werks meine Absichten.« (Johann Georg Sulzer (Hg.): *Allgemeine Theorie der schönen Künste. Lexikon der Künste und der Ästhetik*, Leipzig 1771, Vorwort S. 5. Zitiert nach <http://www.zeno.org/Sulzer-1771/M/Vorwort/Vorrede+zum+ersten+Teil>, zuletzt geprüft am: 23.03.2019).

der Instrumentalmusik eine musikalische Ausdrucksform gefunden wird, die sich von der Sprache emanzipiert. Der Schritt weg von sprachähnlich-distinkter Verständlichkeit hin zu unmittelbarer ›Erfühlbarkeit‹ ohne Umweg über Sprache und Verstand wird erst mit der Instrumentalmusik gemacht. Den Weg dorthin bahnen jahrhundertlang eher technische Sprachassimilationsmodelle, auch in Berlin. Das zeigt sich z. B. in einigen Schriften, die sehr an das barocke Affektvokabular erinnern. Affekte werden dabei als grundsätzlich bestimmbare Motive begriffen, denen auch entsprechende Motivvorlagen zugeordnet werden können. Es gilt eine Affektlogik, die Ulrich Thieme treffend beschreibt:

Affekte sind nicht angesiedelt in einer unkonturierten Gefühlslandschaft, sondern sie sind definierbar, voneinander abgrenzbar und reduzierbar auf ›Grundaffekte‹, die sich in vielfältiger Weise ›mischen‹ (lassen).

Den Affekten sind musikalische Darstellungsmittel zugeordnet. Diese Zuordnung ist nicht willkürlich, nicht in das Belieben des einzelnen Komponisten gestellt, sondern sie ist zwingend, weil es eine (mehr oder weniger) verborgene, aber naturgesetzlich geregelte Übereinstimmung zwischen musikalischer und seelischer Bewegung gibt.⁵⁸²

Da die musikalischen Darstellungsmittel keinen arbiträren Zuordnungen folgen, sondern naturgesetzlich begründet sind, ist ein neutrales Hören einer Musik, die mit ihnen komponiert wird, unmöglich. Die zugrunde gelegte Naturgesetzlichkeit erzwingt eine Reaktion, was sich dementsprechend instrumentalisieren und mit den geeigneten Mitteln gezielt ansteuern lässt. Noch in den 1770ern werden in Berlin Traktate geschrieben, die mittels Intervall- und Tonartencharakteristiken musikalische Ausdrucksformen dezidiert und so kleinteilig wie umfassend spezifischen Inhalten zuweisen:

Im Steigen.

Die übermäßige Prime, ängstlich.

Die kleine Secunde traurig; die große angenehm und pathetisch; die übermäßige schmachtend.

Die kleine Terz, traurig, wehmüthig; die grosse vergnügt.

582 Ulrich Thieme: *Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock. Vorgeschichte, Ästhetik, Physiologie*, Celle 1984, S. 11. Thieme beschreibt laut Titel zwar v. a. die barocke Affektenlehre, zitiert aber immer wieder wichtige, eigentlich postbarocke Autoren des 18. Jahrhunderts, v. a. Mattheson und Quantz. Die hier zitierte Stelle, die Denkvoraussetzungen der Affektenlehre beschreibt, wird von Thieme selbst als Grundlage des Affektverständnisses von Mattheson und Quantz deklariert – betrifft also eher ein frühneuzeitliches Affektverständnis.

Die verminderte Quarte, wehmüthig, klagend; die kleine fröhlich; die grosse traurig; die übermäßige oder der Triton heftig.⁵⁸³

Kirnberger vervollständigt diese Auflistung nicht nur bis zur Oktave, er beschreibt auch für jedes fallende Intervall die dazugehörige Gemütsstimmung. Er weist jedem Intervall »seinen eigenen Ausdruck«⁵⁸⁴ zu und macht den »Ausdruck in der Melodie grossentheils mit von den Fortschreitungen abhängig[ig]«⁵⁸⁵ – also von der Zusammensetzung der Intervalle. Er geht damit sehr viel spezifischer und kleinteiliger vor als noch Marpurg mit seinem Affektkatalog in den *Kritischen Briefen über die Tonkunst*.⁵⁸⁶ Marpurg listet an dieser Stelle 27 Affekte auf. Der Traurigkeit weist er weniger spezifisch als Kirnberger nicht die kleine Secunde zu, sondern

langsame Bewegung, mit einer matten und schläfrigen Melodie, die mit vielen Seufzern unterbrochen ist, und oft wohl gar mitten in einem Worte gleichsam ersticket, in welcher die engern Klangstufen vorzüglich gebraucht werden, und welche auf eine herrschende dissonirende Harmonie erbauet wird [...];⁵⁸⁷

Marpurgs Anweisung ist weniger detailfixiert und eher auf den Gesamtfluss der Komposition gerichtet, schreibt aber auch bestimmten Affekten spezifische Wendungen zu. Cramer schreibt sogar 1786 noch eine Tonartencharakteristik,⁵⁸⁸ zu der er durch ein Verfahren gelangt, das stark dem Kirchers ähnelt: Cramer beschreibt seine Vorgehensweise so:

Um diese Eigenschaft, den Character einer Tonart auszuforschen, nimmt man Stücke aus der Tonart, sucht ihren Character, und glaubt im Character der Stücke dann der Tonart zugleich mit gefunden zu haben.⁵⁸⁹

Auch Kircher versucht bereits 1650 in seiner *Musurgia Universalis* »anhand von Musikbeispielen, die für jeden Affekt charakteristischen musikalischen Mittel aufzuzeigen.«⁵⁹⁰ Nicht nur hier, auch insgesamt erinnern

583 Johann Philipp Kirnberger: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert*, 2 Bde., Berlin und Königsberg 1776, S. 103.

584 Ebd.

585 Ebd., S. 102.

586 Vgl. Friedrich Wilhelm Marpurg: *Kritische Briefe über die Tonkunst. Mit kleinen Clavierstücken und Singoden*, Berlin 1763, S. 273–274.

587 Marpurg: *Kritische Briefe über die Tonkunst*, S. 273.

588 Carl Friedrich Cramer: *Magazin der Musik*, Hamburg 1786, S. 1188–1189.

589 Cramer: *Magazin der Musik*, S. 1187.

590 Schaal-Gotthardt: »Musica pathetica: Kirchers Affektenlehre«, in: Markus Engelhardt/ Michael Heinemann (Hg.): *Ars magna musices. Athanasius Kircher und die Universalität*

diese Traktate stark an die Vokabularisierungsbemühungen des Barocks. Was sie von ihr unterscheidet, ist der Grad der Willkürlichkeit. Barocke musikalische Wendungen bilden Motive – wie. z. B. Adams Fall – im Notenbild ab. Andere, wie das *dies-irae*-Motiv, erlangen ihre Sprachähnlichkeit durch Konventionalisierung. In beiden Fällen folgt der Prozess der Vokabularisierung musikalischer Darstellungsmittel einer linguistischen Logik einerseits und dem Nachahmungsprinzip andererseits, indem grundsätzlich Verbalisierbares bzw. bereits Verbalisiertes dargestellt bzw. musikalisch ausgestaltet wird. Die Wirksamkeit wird verbürgt durch auf Harmonie ausgerichtete *musica-mundana*-Erklärungsmodelle. Diese barocken musikalischen Darstellungsmittel, die der Rhetorik entlehnt sind, sind allesamt ausgerichtet auf die Erzeugung von Affekten.

Tonartencharakteristiken und Affektkataloge der Berliner in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts schließen augenscheinlich zwar an barockes Musikvokabular an; Kirnbergers Eintrag zum »Ausdruck in der Musik« in der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* macht jedoch klar, dass es um eine theoretische Fundierung dessen geht, wie Ausdruck in der Musik entstehen kann:

[D]er Musikus [muß] sich ein besonders Studium daraus machen, den Ton aller Leidenschaften zu erforschen. Er muß die Menschen nur in diesem Gesichtspunkt sehen. Jede Leidenschaft hat nicht bloß in Absicht auf die Gedanken, sondern auf den Ton der Stimme, auf das Hohe und Tiefe, das Geschwinde und Langsame, den Accent der Rede, ihren besondern Charakter. Wer genau darauf merkt, der entdeckt oft in Reden, deren Worte er nicht versteht, einen richtigen Verstand. Der Ton verräth ihm Freude oder Schmerz, ja so gar unterscheidet er in einzeln Tönen einen heftigen oder mittelmäßigen Schmerz, eine tief sitzende Zärtlichkeit, eine starke oder gemäßigte Freude. Auf die genaueste Erforschung des natürlichen Ausdrucks muß der Musikus die äußerste Sorgfalt wenden; denn wiewol der Gesang unendlich von der Rede verschieden ist, so hat diese doch allezeit etwas, welches der Gesang nachahmen kann. Die Freude spricht in vollen Tönen mit einer nicht übertriebenen Geschwindigkeit, und mäßigen Schattirungen des starken und schwächern, des höhern und tiefen in den Tönen. Die Traurigkeit äußert sich in langsamen Reden, tiefer aus der Brust geholten, aber weniger hellen Tönen. Und so hat jede Empfindung in der Sprache etwas eigenes. Dieses muß der Tonsetzer auf das allerbestimmteste

der Musik. Vorträge des Deutsch-Italienischen Symposiums aus Anlass des 400. Geburtstages von Athanasius Kircher (1602–1680), Laaber 2007, S. 141–155, hier: S. 150.

beobachten, und sich bekannt machen. Denn dadurch allein erlangt er die Richtigkeit des Ausdrucks.⁵⁹¹

»Die Aufgabe der Musik«, so Reinhard Kapp, bestand zuvor bis einschließlich ins 15. Jahrhundert »in der Repräsentation von Sätzen und damit von in ihnen aufbewahrt, durch sie transportiertem Sinn – in der bedeutungsvollen Hervorhebung von einzelnen Worten, der Aktivierung des Musikalischen an der Sprache«⁵⁹². In diesem Zusammenhang ist das musikalische Vokabular dieser Zeit zu verstehen.⁵⁹³ Das beginnt sich im 16. Jahrhundert zu ändern, da die immer kleinteiligere Vertonung mehr und mehr das Verständnis des Wortsinns beeinträchtigt. Was Kapp die »Aufgabe der Musik« nennt, verschiebt sich im Barock vom bloßen Vertonen des Wortsinns dahingehend, dass nun das Erregen der Leidenschaften der Zuhörer im Fokus steht, »aber der Umweg über die Worte [...] zu stören«⁵⁹⁴ beginnt. Die Emanzipation des musikalischen Ausdrucks vom Wort nimmt ihre Anfänge darin, dass nicht mehr Wort für Wort und Satz für Satz vertont wird, sondern der Text »auf den gerade vorliegenden Affekt hin abgesehen«⁵⁹⁵ wird. »Nicht mehr, was die (einzelnen) Worte aussprechen, soll in der Musik ausgedrückt werden, sondern was ihnen als generelle seelische Verfassung zugrunde liegt.«⁵⁹⁶ Dabei ändert sich auch die (musikalisch-)mediale Vermittlung der Affekte. Sie beginnt sich zu lösen von zeichenhaft-symbolischer, im Grunde sprachähnlicher Funktionsweise und »erfolgt nun schon ansatzweise über [...] direkten Ausdruck«⁵⁹⁷, indem Affekte und Leidenschaften mittels des Bewegungsprinzips erfasst und transportiert werden: »innere Bewegung wird durch äußere dargestellt.«⁵⁹⁸ Dabei bleiben verbale Hinweise auf den dargestellten Affekt notwendig, um von Rezipient:innen erfasst zu werden, diese erfolgen oft in Form von Titeln (für Zuhörer:innen) oder, ab dem 17. Jahrhundert, auch in Vortragsangaben (für Interpret:innen).⁵⁹⁹

591 Johann Philipp Kirnberger: »Ausdruck«, in: Johann Georg Sulzer (Hg.): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 1: A–J, Hildesheim 1771, S. 100–112, hier: S. 109–110.

592 Reinhard Kapp: »Zur Geschichte des musikalischen Ausdrucks«, in: Claus Bockmaier (Hg.): *Beiträge zur Interpretationsästhetik und zur Hermeneutik-Diskussion*, Laaber 2009, S. 143–179, hier: S. 146.

593 Vgl. hierzu Kap. 1.4.

594 Kapp: »Geschichte des musikalischen Ausdrucks«, hier: S. 153.

595 Ebd., S. 154.

596 Ebd., S. 153f.

597 Ebd., S. 155.

598 Ebd., S. 154.

599 Vgl. ebd., S. 155.

Der entscheidend neue Schritt empfindsamer (Musik-)Ästhetiker des 18. Jahrhunderts liegt in der Veränderung des Verständnisses von Emotionalität:⁶⁰⁰ Wenige (Grund-)Affekte lösen sich auf in fein nuancierte, kaum mehr benennbare Empfindungen, die nahtlos ineinander übergehen können.⁶⁰¹ Zusammenhängend mit diesem »Unnennbarkeitstopos« steht »der Ausdruck des Wortes nicht mehr im Vordergrund«⁶⁰². Die Aufgabe des musikalischen Ausdrucks ist nun primär Ausdruck der Empfindung. Das führt letztlich – wie im folgenden Abschnitt beschrieben wird – zur Emanzipation des musikalischen Ausdrucks von der Sprache bzw. von der Poesie und zur Etablierung der Instrumentalmusik. An dieser Stelle soll nur festgehalten werden, inwiefern sich das musikalische Vokabular des 18. Jahrhunderts von dem des Barocks und früher unterscheidet: Die Traktate der Berliner und ihre kleinteilig beschriebenen musikalischen Darstellungsmittel sind bereits im Sinne einer Ausdrucksästhetik zu verstehen. Die barocke Affektenlehre ist zwar noch erkennbar in dieser Ästhetik, die Fundierung erfährt jedoch eine deutliche Verschiebung: Die Berliner deuten die Affektenlehre im Sinne ihrer Ausdrucksästhetik um. Der hier beschriebene Stil kann deswegen – in Abgrenzung zur barocken Affektenlehre – als »Berliner Affektenlehre« bezeichnet werden. Aus der barocken wird die Berliner oder norddeutsche Affektenlehre – und damit einhergehend werden aus musikalischen Darstellungsmitteln musikalische Ausdrucksmittel. Beispiele für die Berliner Affektenlehre und ihre musikalischen Ausdrucksmittel finden sich zuhauf in Kompositionen der »Berliner Liederschule«⁶⁰³.

1.5.2 C. P. E. Bach – Musik als Sprache der Empfindungen

Mit den musikalischen Ausdrucksmitteln wird eine Basis geschaffen für eine musikalische Sprache, die sich in aufklärerischer Manier v. a. am Kriterium der Distinktheit von Sprache orientiert. Wenn allerdings – wie in so vielen Berichten von Zeitzeugen – davon geschrieben wird, wie spre-

600 Vgl. Kap. 1.3.

601 Vgl. hierzu auch Janine Firges: *Gradation als ästhetische Denkform des 18. Jahrhunderts. Figuren der Steigerung, Minderung und des Crescendo*, Berlin, Boston 2019, S. 41–50.

602 Kapp: »Geschichte des musikalischen Ausdrucks«, hier: S. 157.

603 Elisabeth Schmierer: *Gattungen der Musik. Geschichte des Kunstliedes. Eine Einführung*, 14 Bde., Laaber 2017, S. 75. Den Begriff prägte Engelke für die deutsche Liedgeschichte ab 1750 (vgl. ebd.). Ausführlicher zur Berliner Liederschule siehe Kap. 2.3.1.

chend C. P. E. Bachs Klavierstücke bzw. vor allem sein Klavierspiel sei, so ist selten die Rede von diesen musikalischen Ausdrucksmitteln. Vielmehr etabliert C. P. E. Bach einen besonders ausdrucksvollen Stil, die Art und Weise der Interpretation betreffend. Damit ein Vortrag zum bewegenden Monolog wird, bedarf es mehr als der Dichtkunst. Analog dazu bedarf es auch mehr als einer Komposition – egal mit wie vielen musikalischen Ausdrucksmitteln –, um den musikalischen Vortrag mitreißend erklingen zu lassen. C. P. E. Bach hatte eben diese Fähigkeit, Burney schreibt in seinem Reisetagebuch, er sei

der beste Spieler. Denn andre können vielleicht eine eben so schnelle Fertigkeit haben. Indessen ist er in jedem Stile ein Meister, ob er sich gleich hauptsächlich dem Ausdrucksvollen widmet.⁶⁰⁴

Dieses Zuwenden zu »dem Ausdrucksvollen« verdeutlicht Bachs interpretatorische Vorgehensweise, sich vollkommen auf das Stück einzulassen, sich in die Komposition hineinzusetzen und in ihr zu versinken. Genau das macht das »Ausdrucksvolle« aus und genau das beobachtet auch Burney an C. P. E. Bach:

[E]r spielte [...] fast bis um Eilf Uhr des Abends. Während dieser Zeit gerieth er dergestalt in Feuer und wahre Begeisterung, daß er nicht nur spielte, sondern die Miene eines ausser sich Entzückten bekam. Seine Augen stunden unbeweglich, seine Unterlippe senkte sich nieder und seine Seele schien sich um ihren Gefährten nicht weiter zu bekümmern, als nur so weit er ihr zur Befriedigung ihrer Leidenschaft behülflich war.⁶⁰⁵

Diese Praxis des Hineinversinkens in die musikalische Interpretation voller »Feuer und wahrer Begeisterung« ist der Kern der Bach'schen Ausdrucksästhetik. Mit Bach »kommt Subjektivität ins Spiel«⁶⁰⁶ – ins Klavierspiel. Allgemein verständliche Affekte werden zu vielfältigen und v. a. individuellen Empfindungen und damit einhergehend kann sich jetzt auch der Ausdruck der Komposition von dem der Interpretation unterscheiden. Mit der Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, v. a. im Umfeld von Bach, ändert sich das Verständnis von musikalischem Ausdruck, wird Teil der zeitgenössischen Ästhetik der Empfindungen, mit der sich auch Schriftsteller

604 Charles Burney (Hg.): *Carl Burney's, der Musik Doctors, Tagebuch seiner musikalischen Reisen. Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland*, Hamburg 1773, S. 213–214.

605 Burney: *Tagebuch*, S. 212–213.

606 Kapp: »Geschichte des musikalischen Ausdrucks«, hier: S. 156.

wie Gerstenberg auseinandersetzen. Oben zitierter Artikel zum »Ausdruck in der Musik« von Kirnberger sei hier ergänzt:

Der Ausdruck ist die Seele der Musik: ohne ihn ist sie bloß ein angenehmes Spielwerk; durch ihn wird sie zur nachdrücklichsten Rede, die unwiderstehlich auf unser Herz würket. Sie zwingt uns, itzt zärtlich, denn beherzt und standhaft zu seyn. Bald reizet sie uns zum Mitleiden, bald zur Bewunderung. Einmal stärket und erhöht sie unsre Seelenkräfte; und ein andermal fesselt sie alle, daß sie in ein weichliches Gefühl zerfließen.

Aber wie erlangt der Tonsetzer diese Zauberkraft, so gewaltig über unser Herz zu herrschen? Die Natur muß den Grund zu dieser Herrschaft in seiner Seele gelegt haben. Diese muß sich selbst zu allen Arten der Empfindungen und Leidenschaften stimmen können. Denn nur dasjenige, was er selbst lebhaft fühlt, wird er glücklich ausdrücken.⁶⁰⁷

Kirnberger reformuliert hier in der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* den wohl meist zitierten Satz aus C. P. E. Bachs erstem Teil seines *Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen* von 1753:

Indem ein Musicus nicht anders rühren kann, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung.⁶⁰⁸

So einschlägig Bachs Werk ist, dessen zweiter Teil 1762 folgt, so einschlägig ist diese Stelle für die gesamte Ausdrucksästhetik der Berliner – was sich an zuvor zitierter Passage aus Kirnbergers Artikel zeigt. Die von Burney beschriebene Performance Bachs, die »Miene eines ausser sich Entzückten«, die er beim Spielen macht, ist vor genau diesem Hintergrund zu verstehen: Der Musiker spielt am ausdrucksvollsten und rührt am meisten, wenn er den Ziel-Affekt⁶⁰⁹ beim Spielen selbst empfindet. »Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an« (CPEB-V, S. 122).

607 Kirnberger: *Ausdruck in der Musik*, hier: S. 109.

608 Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* [Berlin 1753]. Hg. von Wolfgang Horn, Kassel 2008, S. 122. Erster Teil, drittes Hauptstück – vom Vortrage § 13. Dieser Erste Teil von Bachs Werk wird im Folgenden im Text zitiert unter der Angabe CPEB-V und der Seitenzahl.

609 Der Begriff »Affekt« wurde hier in Anlehnung an das Bach-Zitat verwendet. Wie in Kap. 1.1.3 dargestellt, wird der Affekt-Begriff im 18. Jahrhundert von anderen Emotions-Termini bzw. anderen Emotions-Konzepten abgelöst und steht zu diesem Zeitpunkt eigentlich schon zur Disposition. Trotzdem – und deswegen wurde hier Bachs Terminologie beibehalten – funktioniert Bachs Vortragsästhetik z. T. noch nach dem Affekt-Prinzip und hat sich noch nicht vollständig von diesem gelöst.

Bachs erfolgreiches Ausdrucksprinzip ist indes keine Neuerfindung, sondern knüpft an ein poetisches Prinzip der Wirkungsästhetik an. Bach könnte dieses aus dem Lateinunterricht an der Thomasschule gekannt haben. Der vielzitierte und theoriebildende Satz »indem ein Musicus nicht anders rühren kann, er sey dann selbst gerührt« scheint eine freie Übersetzung aus Horaz' *Ars Poetica* zu sein⁶¹⁰: »si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi«⁶¹¹. Das ist nicht der einzige Satz, den C. P. E. Bach übernommen hat. Die gesamte Passage bei Horaz lässt sich neben die ersten Sätze des betreffenden Paragraphen von Bachs *Versuch* legen:

Horaz	(Übersetzung Horaz)	Bach
Ut ridentibus adridet, ita flentibus adflent humani voltus.	Mit den Lachenden lacht, mit den Weinenden weint das Antlitz des Menschen.	Er giebt ihnen seine Empfindung zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit-Empfindung.
si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi:	Willst du, daß ich weine, so traure erst einmal selbst.	Indem ein Musicus nicht anders rühren kann, er sey dann selbst gerührt;
tristia maestum vultum verba decent, iratum plena minarum, ludentem lasciva, severum seria dictu.	Zu trauernder Miene gehören auch traurige Worte, zu zorniger solche voll Drohens, zu schelmischer scherzende, zur strengen solche, die man im Ernst sagt.	Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an. Dieses geschicht ebenfals bey heftigen, lustigen, und andern Arten von Gedancken, wo er sich alsdenn in diese Affecten setzt.

Tabelle 4: Horaz' *Ars Poetica* vs. Bachs *Versuch*⁶¹²

610 Vgl. Rampe: *C. P. E. Bach und seine Zeit*, S. 267.

611 Quintus Horatius Flaccus: *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, Lateinisch/Deutsch. Hg. von Eckart Schäfer, Stuttgart 2017, S. 12 (CPEB-V, S. 102). Übersetzung nach Eckart Schäfer: »Willst du, daß ich weine, so traure erst einmal selbst.« (Ebd., S. 13)

612 Zitate von Horaz siehe Horatius Flaccus: *Ars Poetica*, S. 12, Übersetzung von Schäfer siehe Horatius Flaccus: *Ars Poetica*, S. 13, Zitate von Bach siehe CPEB-V, S. 122. Die

C. P. E. Bachs Lehrwerk, dessen Passage *Vom Vortrage* der Ursprung entscheidender musikästhetischer Entwicklungen in Berlin und von dort ausgehend in ganz Europa werden sollte, entlehnt seine Kernaussage aus einem Lehrwerk der antiken Dichtkunst. Diese Erkenntnis ist wichtig, denn sie entdeckt grundlegende Unterschiede zu allen bisherigen Anstrengungen:

- 1.) Bach nutzt die Dichtkunst – v. a. die dramatische Dichtkunst – nicht wie die italienische Oper als Hilfskunst der Musik; Bach macht Musik zur Schauspielkunst.
- 2.) Folgend aus 1.): Eine Musik, die sich dergestalt als Dichtkunst gebärdet, kann sich von eben dieser emanzipieren und eigenständig existieren.

Zu 1.): Die zitierten Sätze in der Tabelle von Horaz sind auf die dramatische Dichtkunst ausgerichtet, es geht v. a. um Mimik. Die von C. P. E. Bach daran angelehnte und praktizierte musikalische Vortragsweise entspricht also derjenigen eines Schauspielers, der sich in seine Rolle versetzen muss. Und auch bei Bach gehört die passende Miene des Interpreten unbedingt zum musikalischen Vortrag:

Daß dieses ohne die geringsten Gebehrdn abgehen könne, wird derjenige bloß läugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnittes Bild vor dem Instrumente zu sitzen. (CPEB-V, S. 122–123)

C. P. E. Bach macht durch die Übertragung dieser Passage in sein Lehrwerk den Musiker zum Schauspieler, den musikalischen Vortrag zum Monolog und in letzter Konsequenz den Komponisten zum Ton-Dichter. Dass die Musik sich an der Schauspielkunst orientiert, ist zwar per se nicht neu – auch Galilei rät bereits Komponisten, sich Schauspieler zum Vorbild zu nehmen.⁶¹³ Bach rät allerdings nicht nur zu einer Orientierung, zu einem analogen Vorgehen, sondern er definiert die musikalische Praxis mittels eines poetischen (Wirkungs-)Prinzips, identifiziert Musik und Dicht- bzw. Schauspielkunst. Neu ist dabei, dass dies vor einem Paradigmenwechsel stattfindet, die Dichtkunst sich vom Nachahmungsprinzip löst⁶¹⁴ und gleichzeitig Regelpoetiken überholt werden von ästhetischen

Reihenfolge der Tabelle folgt der Reihenfolge in Horaz' *Ars Poetica*, die Textteile stehen dabei in beiden Werken in direktem Zusammenhang und dementsprechender räumlicher Nähe.

613 Vgl. Carl Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 28.

614 Vgl. hierzu Kap. 1.2.2.1.

Prinzipien. Bach – auf der Höhe seiner Zeit – tut nichts weniger, als auch die Musik auf das mit der Ästhetik (auch in der Literatur) neu verstandene Ausdrucksprinzip zu verpflichten. Er beruft sich mit Horaz auf die gleiche klassizistische Quelle, die auch Klopstock 1759 anführt, um zwischen Nachahmung und Mitgefühl zu unterscheiden.⁶¹⁵ Die Ästhetik der beiden liegt so nahe beieinander, dass Johann Carl Friedrich Triest zu dem Urteil kommt, »Bach war ein anderer Klopstock, der Töne *statt* Worte gebrauchte«⁶¹⁶.

Indes bleibt anzumerken, dass das Dogma des Einfühlens, des Sich-Hin-einversetzens genuin in der Tradition deutscher Literaturschriften – z. B. Lessings Mitleidsästhetik – steht. Das Prinzip des Hineinversetzens von Bach bzw. von Horaz scheint auf den ersten Blick dieser Tradition zu folgen und dabei Diderots These zu kontrastieren, wie ein Schauspieler am besten rühren kann. Laut Diderot gelänge das am besten, wenn man sich eben nicht in die Rolle einfühlt, sondern bewusst Affekte und deren Äußerungsform vorführt:

[...] betrifft die Grundeigenschaften eines großen Schauspielers. Ich verlange von ihm sehr viel Urteilskraft; für mich muß dieser Mensch ein kühler und ruhiger Beobachter sein; ich verlange daher von ihm Scharfblick, nicht aber Empfindsamkeit, verlange die Kunst, alles nachzuahmen, oder – was auf dasselbe hinausläuft – eine gleiche Befähigung für alle möglichen Charaktere und Rollen. [...] Keine Empfindsamkeit (sensibilité)!⁶¹⁷

Diderot stellt seine Anmerkungen über den guten Schauspieler in die Nachahmungstradition, was zunächst Bachs Einfühlungs- und Ausdrucksästhetik zu kontrastieren scheint. Allerdings verehrt Diderot Bachs Ästhetik. Das geht aus zwei Briefen von Diderot an C. P. E. Bach aus dem Jahr 1774 hervor, in denen Diderot Bach beinahe devot um die Übersendung ungedruckter Klaviersonaten für seine Tochter bittet.⁶¹⁸ Bachs Klaviersonaten gelten dabei als diejenigen seiner Kompositionen, in denen er die Einfühlungs- und Ausdrucksästhetik besonders gelingend umsetzt. Ausdrucksstarke Empfindungs- und Nachahmungsästhetik stehen sich hier aber – trotz allem Anschein – nur bedingt diametral gegenüber; es sei an Bachs Dogma erinnert, in dem er schreibt, dass der Musiker »nothwendig

615 Vgl. Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*, S. 29.

616 Triest: »Ausbildung der Tonkunst«, S. 300, Herv. i. O.

617 Denis Diderot: »Das Paradox über den Schauspieler«, in: *Ästhetische Schriften 2*, Westberlin 1984, S. 481–538, hier: S. 484.

618 Vgl. Bach: *C. P. E. Bach Briefe und Dokumente*, Dok. 157–158, S. 374–380.

sich selbst in alle *Affected[e]* setzen können« muss (CPEB-V, S. 122, Herv. UK). Diese Ästhetik geht davon aus, dass verschiedene Affekte oder Empfindungen gemäß dem Diderot'schen Schauspieler-Prinzip einstudier- und abrufbar sind.⁶¹⁹ Sich langwierig in eine einzelne Empfindung »einzuschwingen« würde auch den Wechsel und Übergänge zwischen mehreren Affekten binnen einer Aufführung unmöglich machen. Bachs *Freye Fantasie*, als Beispiel dem *Versuch* beigegeben, ist gerade für solche Affektwechsel bekannt.⁶²⁰ Die gezielt ansteuerbaren Affekte und die Fähigkeit zur sympathetischen Mitempfindung wird dabei nicht zuletzt unterstützt durch die Erneuerung des pianistischen Instruments: War noch bei kielmechanischen Klavierinstrumenten wie dem Cembalo bloß ein harter Anschlag möglich, der den Pianistenkörper vom »Prozeß der Klangherstellung [...] radikal ausgeschlossen«⁶²¹ hat, ermöglicht das Clavichord, der Vorgänger des heutigen Klaviers, dem Spieler »Saitengefühl«⁶²², er kann über Druckschwankungen den Ton regulieren. Mit dieser Neuerung verbinden sich, im Resonanzmodell gesprochen, mit der Berührung des Clavichords durch den Interpreten Instrumenten- und Spieler corpus, die Schwingungen der Nerven des Interpreten übertragen sich direkt auf die Saiten des Instruments: »[J]ede Regung überträgt sich ins Akustische und das Instrument reflektiert wie ein musikalischer Spiegel die psychodynamische Disposition der Individuen, die sich buchstäblich über seine Tasten ausdrücken.«⁶²³

Diese musikästhetischen Neuerungen bezüglich des Vortrags – die auch ihre Rückwirkung auf die Komposition haben sollten – geben Dichtung aus musikhistorischer Perspektive im 18. Jahrhundert in zweierlei Hin-

619 Bach gibt sogar Empfehlungen, wie dem ungeübten Musiker dieses Einstudieren gelingen kann. Genaue Erläuterungen dazu siehe dieses Kapitel ab S. 239ff.

620 Bach selbst beschreibt diese Affektwechsel als Stilmerkmal der Fantasie, er hebt hervor, »daß ein Clavieriste besonders durch Fantasien, welche [...] aus einer guten musikalischen Seele herkommen müssen, das Sprechende, das hurtig Ueberraschende von einem Affekte zum andern, alleine vorzüglich vor den übrigen Ton-Künstlern ausüben kann« (CPEB-V, S. 123–124).

621 Wolfgang Scherer: »Aus der Seele muss man spielen«. Instrumentelle und technische Bedingungen der musikalischen Empfindsamkeit«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Karl Ludwig Pfeiffer/Monika Elsner (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main 1988, S. 295–309, hier: S. 297–298.

622 Scherer: »Aus der Seele muss man spielen«, hier: S. 306.

623 Ebd., S. 307.

sicht einen anderen Status: Gegenüber der Oper⁶²⁴ gewinnt die Dichtung an Bedeutung. Sie ist nicht mehr Hilfskunst, die Arien semantischen Zusammenhang gibt und das Affektpotenzial derselben liefert. Die Dichtkunst ist vielmehr die Grundlage der Musik, und zwar in viel fundamentalerer Weise als nur in Form des Bedeutungslieferanten für musikalische Figuren: Auf das Ausdrucksprinzip verpflichtet, funktioniert Musik nicht mehr analog zu Rhetorik, sondern Kompositionen als Poesie und musikalischer Vortrag als Form der Schauspielkunst. Die Musik, solchergestalt zur Dichtkunst geworden, wertet den Status der Dichtkunst deutlich auf. Absurderweise bringt eben diese enorme Aufwertung auch den gegenteiligen Effekt bezüglich des Status mit sich und macht – wie in 2.) beschrieben, die Poesie innerhalb der Musik überflüssig. Indem Musik selbst zur Poesie wird, kann sie sich von Sprach-Poesie emanzipieren. Derart von lingualen und vokalen Zwängen befreit, kann sich die Instrumentalmusik etablieren; eine Musik, »die keine Wörter braucht, um das, was sie ausdrückt verständlich zu machen«⁶²⁵, wie es der Artikel »Instrumentalmusik« in der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* charakterisiert. Die »reine Musik«, so Triest,

sey nicht bloße Hülle für die angewandte, oder von dieser abstrahirt, sondern könne für sich allein große Zwecke erreichen. Sie habe nicht nöthig, sich als bloßes Sinnen- oder Verstandesspiel prosaisch oder höchstens rhetorisch herumzudrehen, sondern vermöchte sich zur *Poesie* zu erheben, die um desto reiner sey, je weniger sie durch Worte, (die immer Nebenbegriffe enthalten) in die Region des gemeines Sinnes hinabgezogen würde.⁶²⁶

C. P. E. Bach benutzt Töne – wie Triest sogar hervorhebt – eben nicht zu Worten, sondern *statt* Worten – der Tondichter braucht die Sprache nicht mehr, die Musik spricht selbst. »Instrumentalmusik als Dichtung ohne Worte zu verstehen [...] war der wesentliche Schritt von der Musik des empfindsamen Stils hin zur eigentlichen Klassik.«⁶²⁷ Und so wundert es auch nicht, wie viele Sprach-Analogien Schulz in seinem Artikel zur »Sonate« in der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* zieht:

624 Die preußische Hofkapelle und mit ihr viele der Protagonisten der Berliner Musikszene »orientiert[e] sich [...] auf Wunsche des Monarchen [...] am italienischen Vorbild« (Lütteken: »Tradition vs. Aufbruch«, hier: S. 9).

625 Johann Abraham Peter Schulz: »Instrumentalmusik«, in: Johann Georg Sulzer (Hg.): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 1: A–J, Hildesheim 1771, S. 559–560, hier: S. 559.

626 Triest: »Ausbildung der Tonkunst«, S. 301, Herv. i. O.

627 Rampe: C. P. E. Bach und seine Zeit, S. 268.

Die Instrumentalmusik hat in keiner Form bequemere Gelegenheit, ihr Vermögen, *ohne Worte Empfindungen zu schildern*, an den Tag zu legen, als in der Sonate. [...]

Der Tonsetzer kann bey einer Sonate die Absicht haben, in Tönen der Traurigkeit, des Jammers, des Schmerzens, oder der Zärtlichkeit, oder des Vergnügens und der Fröhlichkeit *ein Monolog auszudrücken; oder ein empfindsames Gespräch in blos leidenschaftlichen Tönen* unter gleichen, oder von einander abstechenden Charakteren zu unterhalten; [...]

Die Möglichkeit, Charakter und Ausdruck in Sonaten zu bringen, beweisen eine Menge leichter und schwerer Claviersonaten unsers Hamburger *Bachs*. Die mehresten derselben *sind so sprechend, daß man nicht Töne, sondern eine verständliche Sprache zu vernehmen glaubt*, die unsere Einbildung und Empfindungen in Bewegung setzt, und unterhält. [...]

Die Sonaten eben dieses Verfassers von zwey concertirenden Hauptstimmen, die von einem Baß begleitet werden, *sind wahrhafte leidenschaftliche Tongesprache*;⁶²⁸

Das besondere Ausdruckspotenzial der (Bach'schen) Instrumentalmusik wird immer wieder mittels dieser Sprach-Analogien beschrieben. Auch Gerstenberg übernimmt diese Rhetorik, wenn er das Klavierspiel C. P. E. Bachs schildert:

Sein Adagiospielen kann ich nicht besser beschreiben, als wenn ich Sie an einen Redner zu denken ganz gehorsam ersuche, der seine Reden nicht auswendig gelernt hat, sondern von dem Inhalte seiner Rede ganz voll ist, gar nicht eilt, etwas herauszubringen, sondern ganz ruhig eine Welle nach der andern aus der Fülle seiner Seele hervorströmen läßt⁶²⁹.

An dieser Stelle wird besonders deutlich: Der musikhistorische Durchbruch, die Emanzipation von der Dichtkunst durch ihre Einverleibung ins eigene Medium ist unmittelbar gekoppelt an die Ausdrucksästhetik. Erst mit der Etablierung des poetischen Ausdrucksprinzips in der Musik kann die Musik für sich selbst sprechen. Das ist insofern folgerichtig, als sie dem Anspruch, der mit dem Ausdrucksprinzip verknüpft wird, sogar besser gerecht wird als die Poesie. Das Medium Musik wird gerade wegen seiner Unbestimmtheit als geeigneter für Ausdruckspoesie gehalten als das distinkte Medium Sprache, denn

628 Johann Abraham Peter Schulz: »Sonate«, in: Johann Georg Sulzer (Hg.): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 2: K–Z, Leipzig 1774, S. 1094–1095, Herv. UK – mit Ausnahme des Namens Bach, der im Original hervorgehoben ist.

629 Mutmaßlich aus einem Brief an Claudius, zitiert nach Bernhard Engelke: »Gerstenberg und die Musik seiner Zeit«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte*/56 (1927), S. 417–449, hier: S. 432.

[d]ie ganze Musik gründet sich auf die Kraft, die schon in unartikulirten Tönen liegt, verschiedene Leidenschaften auszudrücken; und wenn man nicht ohne Worte die *Sprache der Empfindungen* sprechen könnte, so würde gar keine Musik möglich seyn.⁶³⁰

Musik wird als die »Sprache der Empfindungen« deklariert. In genau dieser Formulierung charakterisiert auch C. P. E. Bach selbst seine Musik:

Die Musik dienet entweder dem Kenner, [...] oder sie ist die *Sprache der Empfindung*. So rauschen racheschwangere Töne, so schleppt sich die Traurigkeit auf den Saiten, so wirft der Zorn feurig die Luft, so wallet die Freude im Äther, so seufzet der zärtliche Ton der Freundschaft und Liebe, und so bringen die belebten Töne Lob und Dank aus dem vollen Herzen und auf die Zunge der Menschen zu dem Sitze der Allmacht und theilen die Wolken.⁶³¹

Die empfindsame Literatur sucht nach genau dieser Sprache, die C. P. E. Bach und die norddeutschen Musiker zu finden meinen. Die musikalische Sprache der Empfindungen funktioniert dabei nur als poetische Sprache und als solche v. a. unter dem Vorzeichen der Empfindungsästhetik. Die Poetizität ist das entscheidende Kriterium des musikalischen Ausdrucks, wie auch Scheibe im *Critischen Musicus* schreibt:

Man hatte zuvor mehr prosaische, als poetische Stücke gesetzt. Nunmehr aber, da man anfang, mehrere poetische Stücke abzusingen: so fieng man an, nach und nach zu begreifen, daß sich ein Componist der Sprache des Dichters nähern müsse, wenn er geistreich und ausdrückend schreiben, die Affecten aber erregen wollte.⁶³²

Bei dieser Differenzierung von prosaischem und poetischem Stil geht es nicht bloß um die Unterscheidung von gebundener und ungebundener Schreibweise, sondern um epistemologisch-ästhetische Zuordnungen: Die Prosa ist der Ort der klaren Bestimmung, hier geht es um pragmatische Kategorien der Distinktion und Präzision, um Verständlichkeit. Die poetische Musik hingegen hebt sich – wie auch die poetische Sprache selbst – von dieser Sprachebene ab und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Empfindungen selbst, deren sprachliche Erfassbarkeit in ihrer theoretisch unendlichen Kleinteiligkeit verloren gegangen ist. Das Poetische liegt gemäß

630 Schulz: »Instrumentalmusik«, hier: S. 559.

631 Carl Phillip Emanuel Bach: Vorbericht zum *Musikalischen Mancherley*, Berlin 1762. Zitiert nach Schmid: *Bach und seine Kammermusik*, S. 14, Herv. UK.

632 Johann Adolph Scheibe: *Critischer Musicus*, Neue, vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1745, S. 655.

zeitgenössischer empfindsamer Poetiken in der Lebendigkeit des (musikalischen) Ausdrucks.

Wo in der Dichtkunst das Medium Sprache in seine poetische Form überführt wird, da überführt Bachs Musikpoesie Musik in eine poetische Kunstform. Das In-Erscheinung-Bringen bzw. Wecken emotionaler Bilder – eine Strategie lyrischer Texte⁶³³ – ist eine der Hauptverfahrensweisen von C. P. E. Bachs Musik respektive der norddeutschen Schule. Diese Strategie funktioniert dabei grundsätzlich verschieden von barocken Notentextabbildungen, sie arbeitet mittels akustischer Stimmungsmalerei⁶³⁴ und vermittelt so eher situative Grundstimmungen als präzise Motive.

Gerstenbergs Bemerkung, die er mit Blick auf Berliner Liedersammlungen macht, beschreibt insofern treffend das Vermögen der neuen norddeutschen Musiksprache: »Die Musik kann und muss nur allgemeine Ideen ausdrücken, und diese Ideen müssen Empfindungen sein.« (M20, S. 374)⁶³⁵ Empfindungen werden mittels musikalischer Poesie nahezu perfekt transportiert, da die (Instrumental-)Musik in ihrer Begrifflosigkeit nicht den vermittelnden Umweg über den Verstand nimmt – ihn gar nicht nehmen kann. Das nur musikalisch Ausgedrückte muss verstanden werden, indem es empfunden wird. Dementsprechend adressiert musikalische Poesie nicht wahrnehmende Sinnesorgane, sondern v. a. das Organ, mit dem empfunden wird: das Herz.⁶³⁶ C. P. E. Bach macht das Herz zum Zielorgan der Musik – nicht das Ohr. In einem Gespräch mit Claudius wird dies unmissverständlich deutlich. Die beiden unterhalten sich über die Musik in Kopenhagen, die zur dieser Zeit⁶³⁷ v. a. von Kompositionen

633 Vgl. Rampe: *C. P. E. Bach und seine Zeit*, S. 273. Die »imaginäre Evokation« beschreibt Jürgen Link als zentrales Element der Lyrik, er beschränkt sich dabei jedoch nicht auf emotionale Bilder (vgl. Jürgen Link: »Elemente der Lyrik«, in: Helmut Brackert (Hg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 86–101, hier: S. 90).

634 Zum Stimmungsbegriff siehe Kap. 1.1.2, zur Malerei-Metapher siehe Kap. 1.3.2.

635 Ausführlicher zu dieser Stelle im Kapitel zu Gerstenbergs lyrischer Poesie: Kap. 2.1. Zur Festlegung der Musik auf Empfindungen als Gegenstand siehe auch Kap. 1.3.2.

636 Das Herz ist nicht nur nach traditioneller Affektenlehre, sondern auch in »moral-sense«-Theorien – namentlich bei Shaftesbury – der Sitz des Gefühls (vgl. Brigitte Scheer: »Gefühl«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 2. Dekadent-Grotesk, Stuttgart 2010, S. 629–660, hier: S. 635).

637 Laut Engelke schickte Gerstenberg Claudius zu einem Besuch bei C. P. E. Bach, »sobald es hieß, Bach sei in Hamburg angekommen« (Engelke: »Gerstenberg und die Musik seiner Zeit«, S. 428) – also im Jahr 1768. Den Besuch und das Gespräch hat Claudius aufgezeichnet und in einem Brief an Gerstenberg wiedergegeben.

Schoberts und laut Aufzeichnung Claudius' eines Bruders von Bach – vermutlich Johann Christian Bach – geprägt ist:

- Claudius Sie fällt gleichwohl gut ins Ohr
- Bach Sie fällt hinein und füllt es, läßt aber das Herz leer, das ist mein Urteil von der neuen Musik
- Claudius Sie verhält sich vielleicht zur eigentlichen Musik wie das Witzige zum Pathetischen.
- Bach Der Vergleich ist nicht übel. Die Musik hat höhere Absichten, sie soll nicht das Ohr füllen, sondern das Herz in Bewegung setzen.⁶³⁸

In seiner Autobiografie wiederholt C. P. E. Bach dieses Grundprinzip:

Mich deucht, die Musik müsse vornemlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Clavierspieler nie durch blosses Poltern, Trommeln und Harpeggiren, wenigstens bey mir nicht.⁶³⁹

Bach definiert damit das Gütekriterium eines musikalischen Vortrags neu: Nicht das Ausspielen der Virtuosität im Sinne der handwerklichen Fertigkeit des Klavierspielers ist gefragt, sondern dessen Fähigkeit, die Zuhörer zu rühren. Der Spieler muss sich nach Horaz' *si vis me flere*-Prinzip in den Gemütszustand versetzen, in den er auch seine Zuhörer versetzen will. Wer mit Musik das Herz adressiert, der muss »[a]us der Seele [...] spielen, und nicht wie ein abgerichteter Vogel.« (CPEB-V, S. 119)

1.5.3 Gerstenbergs Ringen um das Ideal bestimmbarer Empfindungen

Nach diesen Ausführungen zur musikalischen Poesie wirkt Gerstenbergs Vertextungs-Versuch von C. P. E. Bachs *Freyer Fantasie* etwas opportunistisch, anschließend an ein poetisches Erfolgskonzept, das Musikern besser zu gelingen scheint, als Dichtern. Gerstenberg findet selbst, dass Bachs Kompositionen nicht unbedingt einer sprachlichen Ausführung bedürfen:

Ich habe Bach einen guten Singcomponisten genannt; ich glaube nämlich, daß er, wo er will, so cantabil setzen könne, als irgend ein anderer Deutscher, und

638 Engelke: »Gerstenberg und die Musik seiner Zeit«, S. 429. Die Setzung der Namen anstelle von Markierungen vor die jeweiligen Zitate wurde von mir [UK] ergänzt.

639 Bach: »Autobiographie«, hier: S. 209.

dieß nicht nur in eigentlichen Singsachen, sondern auch in Claviercompositionen.⁶⁴⁰

Vergleicht man Gerstenbergs Monologe, die er unter C. P. E. Bachs *Freye Fantasie* gelegt hat, so findet man Evidenz für Gerstenbergs Haltung: Hamlet und Sokrates monologisieren zum gleichen Klavierpart an den jeweils gleichen Stellen über Tod, den Himmel, Sterblichkeit, Lichtblicke, sogar die Stimmführung der Singstimme entspricht sich.⁶⁴¹ Für Gerstenberg gibt Bachs Klavierstück offensichtlich eine relativ präzise Bedeutung vor. C. P. E. Bach findet sein Konzept der Musikpoesie auch bei anderen Komponisten umgesetzt, er befindet z. B. über eine Komposition Georg Philipp Telemanns, »daß man ohne die Worte [...] gleich hören könne, was die Musik wolle«⁶⁴². In Schriften von Bach und in seinem Umkreis findet man solche Zuschreibungen zuhauf. Allein das Auftreten und die Häufigkeit machen solche Aussagen nicht richtiger; kritisch betrachtet kann man von einer Blasenbildung im dänisch-deutschen Zirkel sprechen. Bachs bzw. die norddeutsche Musikpoesie funktioniert nur unter entsprechenden ästhetischen Voraussetzungen. So »verständlich«, so »deutlich und sprechend« wie Gerstenberg schreibt, ist C. P. E. Bachs bzw. der norddeutsche Musikstil bei Weitem nicht:

[Es] konnte nicht fehlen, daß diejenigen, deren Geist dem seinigen [C. P. E. Bachs, Anm. UK] nicht verwandt war, ihn nicht verstanden, und nur nach wiederholter Uebung kaum ahndeten, was für ein Gedankenreichthum darin verborgen wäre.⁶⁴³

Die Einübung dieses musikalischen Verfahrens bleibt notwendig und das Verständnis für Bachs Musik laut Triest denjenigen vorbehalten, die empfänglich für den entsprechenden Dichter- respektive Kompositionsgeist Bachs sind. Kinder müssen, um der musikalischen Sprache bzw. der Sprache der Empfindungen mächtig zu sein – rezeptiv wie ausführend –, »bey Zeiten an solche Sonaten gewöhnt werden«⁶⁴⁴. Das dritte Hauptstück *Vom Vortrage* in C. P. E. Bachs *Versuch* setzt eben auch das erste Hauptstück –

640 R. M. Werner: »Gerstenbergs Briefe an Nicolai nebst einer Antwort Nicolais«, Zeitschrift für Deutsche Philologie/23 (1891), S. 43–67, hier: S. 58 (Gerstenberg an Nicolai, Kopenhagen 05.12.1767).

641 Der vollständige Notentext samt beiden Monologen von Gerstenberg ist abgedruckt bei Chrysander: »Klavier-Phantasie«.

642 Schmid: *Bach und seine Kammermusik*, S. 33. Hier zitiert aus Lessings Kollektaneen, in denen Lessing darüber berichtet, wie C. P. E. Bach über G. P. Telemann sprach.

643 Triest: »Ausbildung der Tonkunst«, S. 300.

644 Schulz: »Sonate«, hier: S. 1095.

Von der Fingersetzung – und das zweite Hauptstück, das sich mit allerlei Verzierungen auseinandersetzt, voraus. Dem Umfang nach ist die Schulung der Grundfertigkeiten am pianistischen Instrument immerhin fünf Mal so lang wie der Abschnitt *Vom Vortrage*, der sich mit der Kunstfertigkeit des Ausdrucks beschäftigt.⁶⁴⁵ C. P. E. Bachs Kompositionsstil und auch die von ihm geforderte Verlagerung der pianistischen Virtuosität weg von Fingerfertigkeit hin zu Ausdrucksstärke setzt weiterhin einen gewissen Bildungsstandard voraus – und zeigt auch Bachs eigenen Bildungshintergrund an –, wie Burney in seinem Reisetagebuch bemerkt:

Leicht und schwer sind relative Ausdrücke; das Wort, welches eine Person ohne Erziehung für schwer hält, kann für einen Gelehrten sehr gemein und ihm geläufig sein. Die Werke unsers Verfassers [C. P. E. Bach, Anm. UK] sind nicht sowohl schwer zu spielen, als gehörig auszudrücken. Was das Tiefsinnige und Weithergesuchte anbetrifft, so können diese Beschuldigungen sehr gemildert werden, wenn man dagegen in Betrachtung zieht, daß seine kühnsten Züge, sowohl in der Melodie als in der Modulation, niemals gegen die Regeln sind, und beständig von grosser Gelehrsamkeit unterstützt werden; und daß sein Flug kein wüstes Schwärmen der Unwissenheit und Raserey, sondern die Ergiessung eines kultivierten Genies ist.⁶⁴⁶

Dem norddeutschen Verständnis von musikalischem Ausdruck ist ein Authentizitäts- und Unmittelbarkeitsanspruch inhärent, der sowohl die Fiktionalität als auch die künstlerische Überformung verleugnet. Die tatsächliche Praxis muss, um dem Narrativ dieser Poetik gerecht zu werden, allerdings einige Anstrengungen unternehmen. Die Tatsache, dass Klavierspieler oder andere Interpreten in vielen Fällen nicht gleichzeitig auch die Komponisten der Stücke sind, erzeugt eine Aufspaltung in zwei Musikerpersönlichkeiten, die den Ursprung und damit auch die Authentizität und Unmittelbarkeit des musikalischen Ausdrucks fraglich machen. Genau diese beiden Parameter verbürgen sich aber für die Originalität des musikalischen Ausdrucks und dafür, die Empfindungsästhetik gelingend umzusetzen. Um das Gelingen trotzdem zu garantieren, muss diese Lücke bestmöglich geschlossen werden, deswegen muss der Musiker

bey Stücken, welche [...] von jemanden anders herrühren; [...] dieselbe Leidenschaft bey sich empfinden, welche der Urheber des fremden Stücks bey dessen Verfertigung hatte. (CPEB-V, S. 122)

645 Erstes und zweites Hauptstück des ersten Teils umfassen 100 Seiten (vgl. CPEB-V, S. 15–114), das dritte Hauptstück hingegen nur 19 (vgl. ebd., S. 115–133).

646 Burney: *Tagebuch*, S. 210–211.

Authentizität und Unmittelbarkeit werden, wo nicht von sich aus möglich wie z. B. bei »Fantasien aus dem Kopf« (CPEB-V, S. 122), inszeniert. Paradoxerweise wird so durch Einüben der überzeugendere unmittelbare Ausdruck erreicht:

Es ist wohl selten möglich, ein Stück bey dem ersten Anblicke sogleich nach seinem wahren Inhalt und Affeckt weg zu spielen. In den geübten Orchestern wird ja oft über einige den Noten nach sehr leichten Sachen mehr als eine Probe angesetzt. (CPEB-V, S. 115–116)

Der originale, empfindsame Ausdruck hat in der Praxis wenig mit tatsächlicher Unmittelbarkeit zu tun, er muss einstudiert werden, zumal im Umkreis Bachs, wie Gestenberg anmerkt:

wenn man sich in Berlin 30mal ^{hat} vorbereiten ^{hat} müssen, um dem äußerst ~~genauen~~ und feinen Ausdruck des ~~Stücks~~ Werks Inhalt einigermaßen Genüge zu thun; was durfte ich wohl ^{mit gutem Gewissen} von dem wahren Werte unserer hiesigen Aufführung sagen, da Herr Schöring Mühe gehabt hat, nur 5 oder 6 ordentliche Proben zu Stande zu bringen, und ~~unser~~ ~~Kopenhagen~~ Kopenhagen wahrlich noch lange kein Berlin ist.⁶⁴⁷

Man kann als Musiker seine Ausdrucksfähigkeiten auch anders als durch Einüben schulen, so C. P. E. Bach:

Um eine Einsicht in den wahren Inhalt und Affeckt eines Stückes zu erlangen, und in Ermangelung der nöthigen Zeichen, die darinnen vorkommenden Noten zu beurtheilen, [...] thut man wohl daß man sich Gelegenheit verschaffet, so wohl einzelne Musicos als ganze Musickübende Gesellschaften zu hören. (CPEB-V, S. 119–120)

Die Formulierung »Ermangelung der nöthigen Zeichen« deutet auf ein Sprachbedürfnis des Notentextes hin, der eben doch nicht für sich selbst sprechen kann:

Indem man aso ein jedes Stück nach seinem wahren Inhalte, und mit dem gehörigen Affecte spielen soll; so thun die Componisten wohl, wenn sie ihren Ausarbeitungen ausser der Bezeichnung des Tempo, annoch solche Wörter vorsetzen, wodurch ihr Inhalt erklärt wird. (CPEB-V, S. 124)

647 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: »Briefentwurf an Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg. Kopenhagen, zweite Septemberhälfte 1773« [1773], in: Ernst Suchalla (Hg.): *Briefe und Dokumente*, Göttingen 1994, S. 320–329, hier: S. 321. Durchstreichungen und andere Veränderungen am Texterscheinungsbild im Original wurden kenntlich gemacht.

Dem musikalischen Ausdruck wohnt – v. a. in seiner verschriftlichten Form – offensichtlich zu wenig Bestimmtheit inne, um ihn entsprechend poetisch und rührend darbieten zu können. Gerade was C. P. E. Bachs Fantasien der vierten Sammlung seiner Klaviersonaten angeht, scheinen entsprechende sprachliche Hinweise zu fehlen, wie Cramer schreibt:

Es wäre zu wünschen, daß der mit Commentarien zu sparsame Künstler uns nur mit einer kleinen Deduction darüber, wie ers einst bey einer andern Gelegenheit that, an die Hand ginge, um ihm vielleicht manches *Bestimmte* dabei nachempfinden zu können.⁶⁴⁸

Im September und Oktober 1773⁶⁴⁹ findet ein Briefwechsel zwischen Gerstenberg und C. P. E. Bach statt, in dem es um genau diese Sprachbedürftigkeit bzw. um die Sprach- oder Bestimmungsfähigkeit von Musik geht. Gerstenberg ist sich offensichtlich nicht besonders sicher, was diese Fragestellung angeht. Bezüglich seiner Frage, »Ob das Clavier wohl ~~allein~~ im Stande sey, solche ~~fein~~ marquirte Empfindungen ~~allein~~ auszudrücken? ob man den Inhalt würde errathen können, wenn der Text nicht darüber stände?«⁶⁵⁰, zieht er beide Antworten in Erwägung. Zunächst will Gerstenberg belegen, dass eben dies möglich ist:

So viel ich, als ein Laye, der bloß ~~Facta Facta~~ sam̄elt und ~~darüber~~ auf darnach auf Facienda schließt, von der Sache begreife, muß es nicht unmöglich seyn, diese marquirten Empfindungen in Clavier-Compositionen auszudrücken, weil das was ich in den Compositionen eines gewissen trefflichen Mannes, den ich nicht nennen will, ausgedrückt finde, wirklich schon eben so sehr marquirte Empfindungen ~~von solcher Art~~ in mir hervorbringt [...].⁶⁵¹

648 Chrysander: »Klavier-Phantasie«, hier: S. 330, Herv. i. O.

649 Gerstenbergs Briefentwurf wird auf die zweite Septemberhälfte datiert (vgl. Gerstenberg: »Briefentwurf an C. P. E. Bach«, hier: S. 320), Bachs Antwort folgt am 21. Oktober 1773 (vgl. Bach: *C. P. E. Bach Briefe und Dokumente*, Dok. 140, S. 336). Das Original von Gerstenbergs Briefentwurf ist noch erhalten und befindet sich im Archivbestand der Bayerischen Staatsbibliothek in München. Der Transkription in der Dokumentensammlung Suchallas sieht man – wie dem Original – an, wie sehr Gerstenberg das Thema umtreibt. Einige Passagen sind durchgestrichen und durch andere Sätze ergänzt, der gesamte Entwurf ist Zeugnis von Gerstenbergs Denkprozess und seiner Unsicherheit. Der Vollständigkeit halber werden im Folgenden bei Zitaten aus diesem Briefentwurf auch die durchgestrichenen Teile mitzitiert, aber kenntlich gemacht. Der tatsächlich an Bach gesandte Brief ist weder erhalten, noch überliefert. Dass er existiert haben muss und auch an Bach geschickt wurde, kann durch Bachs Antwort, die explizit auf Fragen dieses Briefentwurfs eingeht, als gesichert gelten.

650 Gerstenberg: »Briefentwurf an C. P. E. Bach«, hier: S. 324.

651 Ebd., S. 325.

In der Differenz zwischen »Facta« und »Facienda« klingt Gerstenbergs Unterscheidung zwischen Resultat und Resultierendem erneut an.⁶⁵² Die Substantivform zeigt auch hier gegenüber der Gerundivform die Starre an, die durch die Festlegung auf diese Form entsteht. Das Faktum, so Juliane Vogel, wird »als ein gemachtes oder getanes bezeichnet, das nicht gefunden, sondern den Gegebenheiten in gewisser Weise abgezwungen und u. a. mit den Mitteln der Sprache erst hergestellt wird.«⁶⁵³ Ist das Faktum einmal hergestellt, hält es einen bestimmten Ausschnitt der Wirklichkeit fest. Gleichzeitig dient dieses Festhalten nur der »Zwischenlagerung«⁶⁵⁴. Facta bzw. Resultate besitzen eine Mittlerfunktion, von ihnen aus lässt sich auf prozessual Unabgeschlossenes zurückschließen, auf Facienda, auf Resultierendes, auf Empfindungen. Die immer wiederkehrende Formulierung »marquierte Empfindungen« zeigt an, dass es Gerstenberg dabei um Empfindungen geht, die des präzisen Explizierens – also der Festlegung – fähig sind. Allein die Formulierung ist ein begriffliches Paradox: Wenn einerseits die Empfindungen in ihrer Prozessualität und der Weite derselben ausgedrückt werden sollen, soll andererseits eine »Markierung« gleichzeitig Präzision schaffen, mittels der »Gedankenfigur der *praecisio* das Messer oder das Skalpell«⁶⁵⁵ genau hier angesetzt werden. Gerstenbergs Ideal will festhaltende, restriktive Präzision und ununterbrochene, unbeschnittene Prozessualität gleichzeitig.

Die Einteilung in Grundaffekte, wie sie zuvor viele musikalische Affektenlehren vorgenommen haben, reicht für die hier gefragte Präzision

652 Zu Resultat und Resultierendem ausführlich in Kap. 1.3.2.

653 Juliane Vogel: »Die Kürze des Faktums. Textökonomien des Wirklichen um 1800«, in: Helmut Lethen/Ludwig Jäger/Albrecht Koschorke (Hg.): *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, New York 2015, S. 137–152, hier: S. 138.

654 Vogel: »Die Kürze des Faktums«, hier: S. 139. »Fakten entstehen dort, wo ein natürliches oder künstliches Kontinuum aufgetrennt wird und ein Teilstück desselben in einen Relaiszustand überführt wird, bevor es gemeinsam mit anderen Teilstücken in den Dienst einer neuen Hypothese oder eines neuen Zusammenhangs genommen wird. [...] Die Faktenproduktion umfasst somit einen Akt der Dekontextualisierung, eine Phase der Zwischenspeicherung und einen Akt der vorläufigen Neukontextualisierung.« (Ebd.) Die Faktenproduktion, das Festhalten der Wirklichkeit in Ausschnitten, ist dabei auch stets ein (gewaltsamer) Akt der Beschneidung der Wirklichkeit (vgl. ebd., S. 144–149).

655 Vogel: »Die Kürze des Faktums«, hier: S. 145. Juliane Vogel zitiert an dieser Stelle Adeling, der in *Ueber den Deutschen Styl* das Wort Präzision herleitet vom lateinischen Verb *praecidere* = kürzen (vgl. ebd.).

nicht aus. Aber was genau diese dezidierte Bestimmbarkeit des musikalischen Ausdrucks angeht, ist Gerstenberg sich nicht sicher, er fährt fort:

Und denn warum sollte es wohl unerlaubt seyn, ~~unter den verschiedenen ähnlichen Empfindungen, die durch ein beygefügtes Motto (denn so sehe ich jene Sprüche an) die Empfindung die der Spieler warm ausdrücken nachahmen soll, von allen ähnlichen Empfindungen zu unterscheiden?~~ Liebe, Freude, Kummer u.s.w. sind der allgemeine Stoff für die Musik. Der Mann von Genie aber ist mit diesen weitschweifigen Begriffen nicht zufrieden; er bestimt: ~~petrarchische Liebe, ovidische Freude, worüber? Liebe, wozu? Kummer Liebe, wozu für was? Freude, Kummer, worüber?~~ Bey diesen Bestimmungen geräth er auf untergeordnete Affecten, die in ihren ~~Zeichnungen übereinstimmen~~ Bewegungen sehr zusammenfließen: petrarchische Liebe, Liebe zur Ruhe und christliche Liebe ~~Liebe des Nächsten~~ sind dreyerley verschiedene Richtungen der Liebe, die aber alle drey aus einerley Tone und Charakter ~~Charakter, nämlich als man zarfühlenden, sanften und schwermüthigen mehr sanfter als lebhaften Herzen des Herzens hervorkomen~~ entspringen, und daher für den, der die Richtung nicht weiß, schwer von einander zu unterscheiden sind.⁶⁵⁶

Gerstenbergs Vorschlag eines »beygefügte[n] Motto[s]«⁶⁵⁷ ist auch im Hinblick der Entwicklung der Instrumentalmusik der Norddeutschen Schule interessant, die sich nach 1800 aufspaltet und bereits Mitte des 19. Jahrhunderts absolute Musik abgrenzt von Programmmusik.⁶⁵⁸

656 Gerstenberg: »Briefentwurf an C. P. E. Bach«, hier: S. 325.

657 Ebd. Adelung verzeichnet den Begriff »Motto« im 18. Jahrhundert noch nicht, sondern nur den verwandten Begriff »Wahlspruch«, der »eine Sentenz oder ein sinnreicher Spruch [sei], welchen man sich zur vorzüglichen Richtschnur seines Verhaltens gewählt hat« (Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. Mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten besonders aber der Oberdeutschen*, Leipzig, Sp. 1340, zitiert nach <http://www.woerterbuchnetz.de/Adelung?lemma=wahlspruch>, zuletzt geprüft am: 25.03.2019). Interessant hierbei ist der Verweis auf den lat. Ursprung »Symbolum« (ebd.), der in diesem Zusammenhang ein Hinweis auf die symbolhafte Zeichenhaftigkeit und Arbitrarität des musikalischen Ausdrucks ist. Nur auf dem Abstraktionsniveau der symbolischen Sprache wird der darunter geschriebene Notentext bzw. die musikalische Darbietung verständlich.

658 Vgl. Detlef Altenburg: »Programmmusik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil 7: Mut–Que, Kassel, Basel 1997, S. 1821–1844, hier: S. 1821–1823. Altenburg hebt hervor, dass auch die Musik in Melodramen gewissermaßen als Programmmusik verstanden werden kann (vgl. ebd., S. 1822). Unter »absoluter Musik« wird dabei Instrumentalmusik verstanden, die sich distanziert von jeglichen verbalisierten Beigaben, die sich weiterhin als emanzipiert von sprachlichen Medien versteht. Erste Programmmusiken tauchen bereits Ende des 18. Jahrhunderts auf, z. B. Ditters von Dittersdorfs *Sinfonien nach Ovids Metamorphosen* (1785) (vgl. ebd., S. 1824). Der Begriff »Programmmusik« wird um 1855 geprägt und dann auch nachträglich für frühere Werke verwendet, dabei sei »ganz entscheidend, daß der Musik als Gestaltung »poetischer Ideen« mit der Technik der thematischen Abhandlung

Unter *Programm* versteht man Instrumentalmusik mit »außermusikalischem Inhalt«, der durch einen *Titel* oder ein *Programm* mitgeteilt wird. Der Inhalt besteht vorzugsweise aus einer Folge von Handlungen, Situationen, Bildern oder Gedanken. Er regt die Fantasie des Komponisten an und lenkt die des Hörers in eine bestimmte Richtung.⁶⁵⁹

Es geht Gerstenberg zwar nicht darum, genuin Außermusikalisches per Musik darzustellen; aber ihm ist auch daran gelegen, das, was mittels Musik nicht beschreibbar ist, sprachlich zu bestimmen und mitzuteilen und durch das sprachlich Mitgeteilte die Wirkung der Musik zu verstärken.⁶⁶⁰ Was die Darstellung von Gefühlen und Stimmungen angeht, wird genau diese Sprachbedürftigkeit auch für die Programmmusik beschrieben: »Der Gefühlston wird zwar als Abstraktion gewisser Momente wiedergegeben, z. B. Trauer durch langsame, Freude durch rasche Bewegung, aber die Kategorien sind so allgemein, dass der programmat. Vorwurf der verbalisierten Angabe bedarf.«⁶⁶¹ Gerstenberg geht es um die genaue Bestimmung der Empfindung. An dieser Stelle sei eine Passage aus Herders »Abhandlung über den Ursprung der Sprache« neben Gerstenbergs Ausführung gelegt, die nochmals verdeutlicht, dass Musik als die Sprache der Empfindung verstanden werden kann und wird. Herder schreibt über seine »Sprache der Empfindung«⁶⁶² fast genauso, wie Gerstenberg in seinem Briefentwurf an Bach über Musik schreibt (oder umgekehrt):

[...] die Töne reden nicht viel, aber stark. Ob der Klage ton über Wunder der Seele oder des Körpers wimmere, ob dieses Geschrei von Furcht oder Schmerz erpreßt werde, ob dies weiche Ach! sich mit einem Kuß oder einer Träne an den Busen der Geliebten drücke – alle solche *Unterschiede zu bestimmen*, war diese Sprache [d. i. die Natursprache, Anm. UK] nicht da. [...] sie sollte tönen, aber nicht schildern.⁶⁶³

Unterscheiden, Schildern, Bestimmen – das sind die Leistungen der Sprache; Empfindungen ausdrücken in authentischer Stärke und Mitgefühl

und dem Prinzip des »Wechsels der Töne oder der Charaktere« die Möglichkeiten eines neuen Formdenkens eröffnet« (ebd.) würden.

659 Ulrich Michels: *dtv-Atlas Musik. Systematischer Teil: Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance*, 2 Bde., München 2001, S. 143.

660 Programmmusik, wie sie ab dem frühen 19. Jahrhundert entsteht, hat dabei genau das umgekehrte Anliegen, nämlich eine poetische Idee auszudrücken, für die die Sprache keine Ausdrucksmittel hat (vgl. Altenburg: »Programmmusik«, hier: S. 1826).

661 Michels: *Musikgeschichte I*, S. 143.

662 Johann Gottfried Herder: »Abhandlung über den Ursprung der Sprache«, in: Wilhelm Dobbek (Hg.): *Herders Werke. In fünf Bänden*, Weimar 1969, S. 77–190, hier: S. 80.

663 Herder: »Ursprung der Sprache«, hier: S. 82, Herv. UK.

anregend – das ist die Leistung des Tons, der Musik. Bestimmen und Empfinden brauchen verschiedene mediale Vermittlung. Um ein Ideal wie das einer ›bestimmten Empfindung‹ zu erreichen werden zwangsläufig beide Medien gebraucht – Musik *und* Sprache –, werden beide Bausteine gebraucht – Töne *und* Worte. Denn auch wenn Töne und Worte beide Zeichen sind, sie sind es – wie bereits Gerstenberg bemerkt – »auf eine andere Art« (EIS, S. 120). Doch auch eine Medienkombination ist bei diesem Unterfangen unter Umständen nur ein Behelf, eine zu gewollte Konstruktion, wie Gerstenbergs Ringen verdeutlicht.

Gerstenbergs Unsicherheit die gesamte Passage betreffend ist deutlich sichtbar:⁶⁶⁴ Im Original ist fast die komplette Seite, die die beiden zuletzt zitierten Stellen umfasst, nachträglich mit einem großen Strich über das Blatt durchgestrichen.⁶⁶⁵ Das macht seine Frage an C. P. E. Bach umso wichtiger. Gerstenberg selbst ringt zwar um eine Antwort, findet aber offensichtlich keine. Denn auch das, was man als Lösungsvorschlag am Ende dieses Absatzes lesen könnte, wird von Gerstenberg erst mehrfach verbessert und nachträglich doch ganz ausgestrichen:

Gut, der Musikus setzte das Motto darüber. Was sagt das Motto? Sagt es: Sollt man nun wohl sagen können: Gut, der Componist setzt das Motto darüber, und so gleich ist auch das Herz die Seele des Spielers auf den Ton gestimmt, weis ein jeder, nicht blos was das Gemälde ist, (denn das es, sondern auch was es sagt Heißt es nun wohl unter das Gemälde setzen: dieser Mann mit der Harfe ist David? Nichts weniger; es heißt sagt: dieser David das, was dieser David singt, lautet auf Deutsch so, und wird gefühlt, empfunden, wie folgt.⁶⁶⁶

Dass Gerstenberg damit nicht zufrieden war, ist nachvollziehbar. Denn eine solchermaßen vorgeschriebene Empfindung hat nur noch wenig mit der Ästhetik der Empfindungspoese und nichts mehr mit Originalausdruck zu tun. Das Bestreben, den Empfindungsausdruck näher zu bestimmen, führt in eine Sackgasse, die Gerstenberg an dieser Stelle erkennt. In einer Rezension hat er dieses Problem bereits 1769 auf den Punkt gebracht: »Deutlichkeit ist bloß relativ: Empfindung kann nur durch Empfindung begriffen werden.« (R, S. 349) Die Frage nach der Sprachfähigkeit der Musik bzw. der Präzision des musikalisch-poetischen Ausdrucks be-

664 Es überrascht z. B. auch, dass Gerstenberg in obigem Zitat (S. 243f. mit Anm. 656) die Formulierung »warm ausdrücken« durchstreicht und durch »nachahmen« ersetzt.

665 Nur im Original sichtbar, in Suchallas Transkription nicht kenntlich gemacht.

666 Gerstenberg: »Briefentwurf an C. P. E. Bach«, hier: S. 325–326.

schäftigt ihn indes weiterhin, und offensichtlich hat er sie C. P. E. Bach gestellt, denn dieser antwortet ihm Folgendes:

Ew. Hochwohlgeb. Haben vollkomēn Recht, wen̄ Sie sagen: daß andächtige Empfindungen gerade die wären, welche der Musik am anständigsten sind, und ich, als ein Clavierspieler, getraue mir zu behaupten, daß man auf unserm Instrumente in der That beÿ einer guten Ausführung viel sagen könne. Ich sondre hievon das bloße Ohrenkützeln ab, und fordere, daß das Herz in Bewegung müße gebracht werden. Ein solcher Clavirspieler, zumahl, wen̄ er ein Erfindungsreiches Genie hat, kan sehr viel thun. Indeßen Worte bleiben imer Worte und die Menschenstimē bleibt uns imer voraus. So lange wir das Nähere haben können, dürfen wir, ohne Noth das Weitere nicht suchen.⁶⁶⁷

Bach scheut sich davor, die Worte komplett wegzulassen. »[M]an kann's näher haben, wenn man Worte dazu nimmt«⁶⁶⁸, erklärt er Claudius bereits einige Jahre vor dem Briefwechsel mit Gerstenberg. Beide – sowohl C. P. E. Bach als auch Gerstenberg – loten das Potenzial der Medien bzw. der Künste Musik und Poesie bis an ihre Grenzen und darüber hinaus aus. Das Ideal der ›bestimmten Empfindung‹ kann nur mittels dieser Grenzüberschreitung erreicht werden und verwirklicht sich nur durch ein Zusammenwirken beider Medien, wie in Schulz' Artikel zur »Instrumentalmusik« zu lesen ist:

[...] wo die Gegenstände der Empfindung selbst müssen geschildert, oder kennbar gemacht werden, da hat die Musik die Unterstützung der Sprache nöthig. Wir können sehr gerührt werden, wenn wir in einer uns unverständlichen Sprache, Töne der Traurigkeit, des Schmerzens, oder des Jammers, vernehmen; wenn aber der Klagende zugleich verständlich spricht, wenn er uns die Veranlassung und die nächsten Ursachen seiner Klage entdeket, und die besondern Umstände seines Leidens erkennen läßt, so werden wir weit stärker gerührt. Ohne Ton und Klang, ohne Bewegung und Rhythmus, werden wir, wenn wir die Klagen einer vor Liebe kranken Sappho lesen, von Mitleiden gerührt; aber wenn tief geholte Seufzer, wenn Töne, die der verliebte Schmerz von der leidenden erpreßt, wann eine schwermerische Bewegung in der Folge der Töne, unser Ohr würrlich rühret, und die Nerven des Körpers in Bewegung setzet; so wird die Empfindung ungleich stärker. Hieraus lernen wir mit völliger Gewißheit, daß die Musik erst ihre volle Würkung thut, wenn sie mit der Dichtkunst vereiniget ist, wenn Vocal- und Instrumentalmusik verbunden sind. Man kann sich hierüber auf das Gefühl aller Menschen berufen: das rührendste Duet, von Instrumenten gespielt, oder von Menschenstimmen, deren Sprache wir nicht verstehen, gesungen, verliert in der That den größten Theil seiner Kraft.⁶⁶⁹

667 Bach: C. P. E. Bach *Briefe und Dokumente*, Dok. 140, S. 336–337.

668 Schmid: *Bach und seine Kammermusik*, S. 59.

669 Schulz: »Instrumentalmusik«, hier: S. 559.

Das intermedial angelegte Kunstwerk trägt durch die Kombination das Potenzial beider Medien – der Musik und der Sprache – in sich, es lässt als einzige Form eine Annäherung an die Idee der ›bestimmten Empfindung‹ zu. Gerstenberg betont es als »Vortheil für die Musik [...], wenn die Empfindungen, die sie ausdrückt, durch angemessne Worte bestimmt werden« (R, S. 231). An dieser Stelle sei eine Reaktualisierung des Eingangszitats von Gerstenberg gestattet:

Ich nehme ernstlich an, daß die Musik ohne Worte nur allgemeine Ideen vorträgt, die aber durch hinzugefügte Worte ihre völlige Bestimmung erhalten; zweytens geht der Versuch nur bey solchen Instrumentensolos an, wo der Ausdruck sehr *deutlich und sprechend* ist.⁶⁷⁰

Gerstenbergs Vertextungs-Versuch ist ein Meilenstein dieser Medienkombination – seine Stellungnahme deutet allerdings darauf hin, dass diese nur unter passenden Vorzeichen funktioniert: Das musikalische Zeichen muss für die Kombination speziellen Anforderungen genügen. Die Klassifizierung von Instrumentalstücken als »deutlich und sprechend« entspricht einer Wunschäußerung nach einem idealen Zeichen, einem übergeordneten Medium, das sowohl Empfindungen, als auch distinkt Erkennbares in sich vereint. Denn, auch das ist aus Gerstenbergs Ringen um ein angemessenes Zeichen für Empfindungen zu ersehen: Auch an rein ästhetische Zeichen wird letztlich die Erwartung nach ihrer kommunikativen Funktionalität herangetragen.

670 Werner: »Briefe an Nicolai«, S. 58 (Gerstenberg an Nicolai, Kopenhagen 05.12.1767), Herv. UK. Siehe auch S. 40.

