

Ursula Kummer

(UN-)BESTIMMTE ZEICHEN

Literarisch-musikalische Medienkombinationen
bei Heinrich Wilhelm von Gerstenberg



Ursula Kummer

(Un-)Bestimmte Zeichen
Literarisch-musikalische Medienkombinationen
bei Heinrich Wilhelm von Gerstenberg

ROMBACH WISSENSCHAFT • REIHE LITTERAE

herausgegeben von Günter Schnitzler, Maximilian Bergengruen
und Thomas Klinkert
mitbegründet von Gerhard Neumann

Band 249

Ursula Kummer

(Un-)Bestimmte Zeichen

Literarisch-musikalische Medienkombinationen
bei Heinrich Wilhelm von Gerstenberg

 **rombach**
wissenschaft

Auf dem Umschlag: Ausschnitt der Titelseite des *Hypochondristen*:
Schmidt, Jacob Friedrich (Hg.): *Der Hypochondrist*.
Eine hollsteinische Wochenzeitschrift [1762], Unveränderter Nachdruck der
Ausgabe von 1762, Leipzig und Frankfurt 1767, Titelseite.

The book processing charge was funded by the Baden-Württemberg Ministry of Science,
Research and Arts in the funding programme Open Access Publishing and the University
of Konstanz.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Zugl.: Konstanz, Univ., Diss., 2020

Tag der mündlichen Prüfung: 17.01.2020

Referent:innen: Prof. Dr. Juliane Vogel, Prof. Dr. Ulrike Landfester,
Prof. em. Dr. Gottfried Seebaß

1. Auflage 2021

© Ursula Kummer

Publiziert von

Rombach Wissenschaft –

ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG

Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden

www.rombach-wissenschaft.de

Gesamtherstellung:

Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG

Waldseestraße 3–5 | 76530 Baden-Baden

ISBN (Print): 978-3-96821-781-9

ISBN (ePDF): 978-3-96821-782-6

DOI: <https://doi.org/10.5771/9783968217826>



Onlineversion
Nomos eLibrary



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung
– Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Dank

Bildung ist auch im 21. Jahrhundert noch ein Privileg. In welchem Ausmaß, habe ich in den letzten Jahren bei meiner Arbeit in verschiedenen Bildungseinrichtungen, die gegensätzlicher nicht hätten sein können, feststellen können. Umso dankbarer bin ich, dass ich die Möglichkeit hatte, sogar eine Dissertation zu schreiben. Trotzdem war diese Arbeit auch eine Herausforderung und ich bin froh, sie nicht als Einzelkämpferin, verloren zwischen Bücherstapeln, bewältigt haben zu müssen. Ohne die vielseitige Unterstützung verschiedener Menschen wären die letzten Jahre nicht denkbar gewesen, wäre meine Arbeit nicht in dieser Weise möglich gewesen, wäre ich heute nicht die gleiche Person, die ich bin. Allen, die mir in fachlicher oder persönlicher Weise geholfen haben, meine Dissertation auf den Weg und zu Ende zu bringen und die mich unterwegs begleitet haben, möchte ich von Herzen danken:

An erster Stelle bedanke ich mich bei Juliane Vogel und Ulrike Landfester für die Betreuung und das damit verbundene Vertrauen in mich. Juliane Vogel danke ich für ihre z. T. strengen, aber stets konstruktiven Hinweise zu meiner Arbeit und die Gelegenheit, mehrfach im Kolloquium und in Workshops über meine Arbeit sprechen zu dürfen und hierbei Kritik und kreativen Input einholen zu können. Ulrike Landfester danke ich für ihren sprühenden Esprit, der meine Arbeitsfreude beflügelt hat, ihre freundlich-bestimmten Ratschläge und die lehrreiche und schöne Zeit an ihrem Lehrstuhl.

Ich danke Gottfried Seebaß für die stets wohlwollende Begleitung meines (Promotions-)Studiums und die langjährige Beschäftigung als wissenschaftliche Hilfskraft, die in vielerlei Hinsicht eine Förderung meines Studiums war. Für die Unterstützung zu Beginn meines Promotionsstudiums danke ich auch Matthias Schöning.

Nicht nur meinen Mentor:innen an der Universität, auch meiner Deutschlehrerin Kerstin Meisch danke ich für ihre ansteckende Begeisterung für die Literatur(-Wissenschaft).

Es war mir eine Freude, von all diesen inspirierenden Persönlichkeiten gelernt haben zu dürfen.

Dem Cusanuswerk danke ich für die finanzielle und persönliche Förderung sowie die spirituelle Begleitung – an dieser Stelle v. a. Siegfried Kleymann – meines Promotionsstudiums. Besonders die Wochen, die ich

Dank

zum Arbeiten im Cusanushaus verbringen durfte, haben für mich und meine Arbeit eine unschätzbare Unterstützung bedeutet.

Für die Gastfreundschaft in ihrem Kolloquium und hilfreiche (Literatur-)Hinweise bedanke ich mich bei Frieder von Ammon, Sabine Griese und Dirk Oschmann von der Universität Leipzig, für eine überaus anregende Konferenz mit vielen gedankenanstoßenden Gesprächen danke ich Boris Previšić, Silvan Moosmüller und Laure Spaltenstein von der Universität Luzern.

Großer Dank gebührt auch Ingeborg Moosmann, Liane Neubert sowie Regula Fraefel für ihre stets offenen Türen und Ohren sowie für ihre verlässliche Hilfe bei bürokratischen Schwierigkeiten und organisatorischen Angelegenheiten.

Herzlicher Dank gilt meinen Kolleg:innen in Konstanz und St. Gallen und einigen Cusaner:innen für unzählige bereichernde Gespräche fachlicher und außerfachlicher Art. Für den konstruktiv-kritischen Austausch zu meiner Arbeit bedanke ich mich besonders bei Victoria Niehle, Julia Timm und Janine Firges.

Ich danke meinen Eltern, die mich, meine Interessen und Talente stets bedingungslos unterstützt und gefördert haben. Wohlwollend unterstützt wurde mein Studium auch von meiner geschätzten Tante Ruth. Ich danke darüber hinaus meiner gesamten Familie, den Rügers wie den Kummers, und meinen Freund:innen – den Schweinfurter:innen, Konstanzer:innen, Villingen:innen und einigen Berliner:innen – für euren Rückhalt und so manche wohltuende geistige Rückzugsmöglichkeit von der Dissertation in Form fröhlicher gemeinsamer Stunden fernab des mitunter einsamen Schreibtisches. Steffen sei darüber hinaus für die Hilfe mit den Grafiken gedankt. Für die freundschaftliche Lern-, und Schreibbegleitung, das Mitfiebern, Aufbauen und Feiern kleiner Teilerfolge in verschiedenen Arbeitsphasen danke ich besonders meinen regelmäßigen Kaffeepausen-Partner:innen Britta, Julia, Julian und Magdalena.

Meinem lieben Mann Mario gilt besonderer Dank: für die Zeit, die er in arbeitsintensiven Phasen auf mich verzichtet hat, und die erholsame Zeit, in der er nicht auf mich verzichtet hat; für seine Geduld und Nachsicht mit mir; für seine ermunternde Zuversicht, wenn sie mir verloren ging. Danke, nicht nur dafür.

Inhalt

| | |
|--|-----|
| Siglenverzeichnis | 11 |
| Werke von Gerstenberg | 11 |
| Werke anderer Autoren | 14 |
| Sonstige Abkürzungen | 17 |
| Einstimmung | 19 |
| 1 Literarisch-musikalische Medienkombinationen: grundlegende Überlegungen zu Ästhetik und Semiotik bzw. Semiologie | 39 |
| 1.1 Bestimmen und Empfinden | 43 |
| 1.1.1 Epistemologie und Ästhetik – Erkennen und Empfinden | 45 |
| 1.1.2 Ästhetik und die Physiologie des Empfindens: Nerven(-Saiten) und Hypochondrie | 69 |
| 1.1.3 Begriffsgeschichte der Emotionen: Affekte, Leidenschaft – Gefühle, Empfindungen | 89 |
| 1.2 Dichtung im Zeitalter der Ästhetik | 109 |
| 1.2.1 Rhetorisch-poetische Sprache vs. ästhetisch-poetische Sprache | 109 |
| 1.2.2 Dichtungsprinzipien im 18. Jahrhundert – Gerstenbergs Dichtungsprinzipien | 126 |
| 1.2.2.1 Nachahmung, »originale Nachahmung«, Original | 128 |
| 1.2.2.2 Natur, Wahrheit | 137 |
| 1.2.2.3 Die Kraft des Unbestimmten: Einbildungskraft | 143 |
| 1.3 Gerstenberg über die »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singedichts« – oder »ein Lessing [...] über die Grenzen der Musik u. Poesie« | 153 |
| 1.3.1 Die Grenze der Sprache und die Grenze der Poesie: Lessings <i>Laokoon</i> | 155 |
| 1.3.2 Gerstenbergs Abhandlung über das »Italienische Singedicht«: Die Grenzen der Musik | 169 |
| 1.4 Die »Trivialisierung« der Musik | 189 |
| 1.4.1 Konservative Versprachlichungstendenzen | 192 |
| 1.4.2 Progressive Versprachlichungstendenzen | 198 |

| | | |
|---------|--|-----|
| 1.4.3 | Trivium – Versprachlichung im 18. Jahrhundert | 204 |
| 1.5 | Wie ist Musik ästhetisch verständlich? C. P. E. Bach und Gerstenberg | 210 |
| 1.5.1 | Die Berliner Affektenlehre: Musikalische Sprachassimilation oder musikalischer Ausdruck? | 220 |
| 1.5.2 | C. P. E. Bach – Musik als Sprache der Empfindungen | 226 |
| 1.5.3 | Gerstenbergs Ringen um das Ideal bestimmbarer Empfindungen | 237 |
| 2 | Lyrik | 249 |
| 2.1 | Gerstenbergs Theorie der lyrischen Poesie | 253 |
| 2.2 | Anakreontik | 269 |
| 2.2.1 | Deutsche Anakreontik im 18. Jahrhundert | 269 |
| 2.2.2 | Gerstenbergs Anakreon-Adaptionen | 277 |
| 2.2.2.1 | Anakreontik in gebundener Sprache | 278 |
| 2.2.2.2 | <i>Tändeleyen</i> mit Prosa | 287 |
| 2.3 | Lyrische Dichtkunst in Gerstenbergs Umfeld | 292 |
| 2.3.1 | Lieder – Berliner Liederschulen | 294 |
| 2.3.2 | Psalmen – Cramer | 300 |
| 2.3.3 | Oden und Hymnen – Klopstock | 310 |
| 3 | Zwischenformen von Lyrik und Dramatik | 329 |
| 3.1 | Dramatische Lyrik: Gerstenberg und die Bardendichtung | 330 |
| 3.1.1 | Ossian, Barden- und Volkspoesie | 336 |
| 3.1.2 | »Joy of grief«: Der Hypochondrist als Barde mit Harfe | 347 |
| 3.1.3 | Gerstenbergs <i>Gedicht eines Skalden</i> | 352 |
| 3.2 | Lyrische Dramatik: Kantatendichtung | 360 |
| 3.2.1 | Die weltliche Kantate in Deutschland im 18. Jahrhundert | 362 |
| 3.2.1.1 | Die Arie | 365 |
| 3.2.1.2 | Das Rezitativ | 368 |
| 3.2.1.3 | Rezitativ und Arie | 380 |
| 3.2.2 | Gerstenbergs Kantaten | 385 |
| 3.2.2.1 | »Die Grazien«: Eine Kantate? | 386 |
| 3.2.2.2 | <i>Ariadne auf Naxos</i> : Kantate oder Melodrama? | 390 |
| 4 | Musikalische Dramatik – (Melo-)Dramatik | 403 |
| 4.1 | Das Melodrama | 406 |
| 4.2 | Gerstenbergs Melodrama <i>Minona oder die Angelsachsen</i> | 415 |

Inhalt

| | | |
|---------|--|-----|
| 4.2.1 | Ossians Bardin Minona als lyrische Botenfigur | 416 |
| 4.2.2 | Melodrama und Oper als Antagonist:innen | 419 |
| 4.2.2.1 | Minona und ihre Harfe: Das personifizierte Melodrama | 419 |
| 4.2.2.2 | Äzia und die Hornpfeife: Das personifizierte Affektprinzip | 424 |
| 4.2.3 | Das Generieren von Stimmung aus Stimme(n): das richtige Verhältnis von Sicht- und Hörbarkeit | 425 |
| 4.2.3.1 | Sichtbarkeit von Vielstimmigkeit als stimmungsdestruierende Kraft: Politische Diskussionen | 427 |
| 4.2.3.2 | Stimmungsvolle Polyphonie durch Unsichtbarkeit: Geisterchöre | 429 |
| 4.2.3.3 | Akustik als unsichtbarer Darstellungsraum | 434 |
| 4.2.4 | Musik als Allegorie des Unerkennbaren | 435 |
| 4.2.5 | Das zeichenlose Zeichen | 441 |
| | Zusammenfassung und Schluss | 447 |
| | Literaturverzeichnis | 451 |
| | Quellentexte | 451 |
| | Gerstenberg | 451 |
| | Monografien und Sammelwerke | 451 |
| | Beiträge, Aufsätze, Abhandlungen | 452 |
| | Briefe | 454 |
| | Postum Veröffentlichtes und Handschriften | 455 |
| | Andere | 455 |
| | Forschungstexte | 469 |
| | Monografien, Sammelbände und Hand- und Jahrbücher | 469 |
| | Artikel, Aufsätze, Beiträge und Kommentare | 479 |
| | Lexika, Wörterbücher, Enzyklopädien | 494 |
| | Internetquellen | 495 |
| | Abbildungsverzeichnis | 497 |
| | Tabellenverzeichnis | 503 |

Siglenverzeichnis

Werke von Gerstenberg

- A **Ariadne auf Naxos**, Version aus den Vermischten Schriften (1815)
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Ariadne auf Naxos. Eine Kantate« [1765], in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften II*, Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971, S. 73–86.
- B **Die Braut** – Vorwort zur gleichnamigen Tragödie von Beaumont und Fletscher (»Schreiben an Herrn Weiße«)
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Schreiben an Herrn Weiße«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Die Braut von Beaumont und Fletcher. eine Tragödie. Nebst kritischen und biographischen Abhandlungen über die vier größten Dichter des ältern britischen Theaters*, Kopenhagen und Leipzig 1765, S. 5–20.
- BW **Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste**
Mit Angabe der Ausgabe (z. B. BW, V–2, S. 311 = Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste, Band 5 – zweites Stück, Seite 311)
- EIS **Schlechte Einrichtung des italienischen Singgedichts** (1770);
Erstfassung der Abhandlung »Über Recitativ und Arie in der italiänischen Singcomposition« von 1816
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »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*, Hildesheim 1971, S. 116–152.
- H **Der Hypochondrist**
Eingeteilt in bezifferte »Stücke«, die jeweilige Ziffer wird hinter der Abkürzung H mit angegeben (z. B. H12, S. 199 = Der Hypochondrist, zwölftes Stück, Seite 199)
Schmidt, Jacob Friedrich (Hg.): *Der Hypochondrist. Eine hollsteinische Wochenzeitschrift* [1762], Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1762, Leipzig und Frankfurt 1767.

- M** Briefe über **Merkwürdigkeiten** der Litteratur
 Mit Angabe der Briefnummer hinter der Abkürzung (z. B. M20, S. 345 = Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur, zwanzigster Brief, Seite 345)
 Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Drei Sammlungen und Fortsetzung in einem Band* [1766–1770], Hildesheim, New York 1971.
- MoA¹** **Minona oder die Angelsachsen.** Ein tragisches Melodrama in vier Akten (1785)
 Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Minona oder die Angelsachsen. Ein tragisches Melodrama in vier Akten. Die Musik vom Herrn Kapellmeister J. A. P. Schulz* [1785], Hamburg 1785.
- MoA²** **Minona oder die Angelsachsen.** Ein Melodrama (1815)
 Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Minona oder die Angelsachsen. Ein Melodrama« [1815], in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften I*, Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971, S. 35–354.
- PG** **Prosaische Gedichte**
 Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Prosaische Gedichte*, Altona 1759.
- PW** **Poetisches Wäldchen**
 Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Poetisches Wäldchen« [1762], in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften II*, Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971, S. 113–288.
- R** **Rezensionen** in der Hamburgischen Neuen Zeitung 1767–1771
 Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *H. W. von Gerstenbergs Rezensionen in der Hamburgischen Neuen Zeitung. 1767–1771.* Hg. von Ottokar Fischer, Nendeln 1904.
- RA** Über **Recitativ** und **Arie** in der italiänischen Singcomposition (1816); Neufassung der Abhandlung »Schlechte Einrichtung des italienischen Singgedichts« von 1770
 Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Über Recitativ und Arie in der italienischen Singcomposition«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften III*, Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971, S. 352–381.

- SF Schreiben eines Freundes, durch den voranstehenden Aufsatz veranlasst
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Schreiben eines Freundes. Durch den vorstehenden Aufsatz veranlasst«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften III*, Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971, S. 382–418.
- SK¹ Gedicht eines Skalden (1766)
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Gedicht eines Skalden. Protopoema Thorlaugur Himintung des Skalden* [1766], Kopenhagen, Odensee und Leipzig 1766.
- SK² Der Skalde (1815)
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Der Skalde« [1766], in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften II*, Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971, S. 87–112.
- T¹ Tändeleyn, Erstausgabe von 1759
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Tändeleyn* [1759], 1. Auflage, Leipzig 1759.
- T² Tändeleyn, zweite Auflage 1760
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Tändeleyn. Verbesserte Auflage*. Leipzig 1760.
- T³ Tändeleyn, dritte Auflage 1765
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Tändeleyn. Dritte und vermehrte Auflage*. Leipzig 1765.
- T⁴ Tändeleyn, Ausgabe in VS^{II} von 1816
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Tändeleien« [1816], in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften II*, Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971, S. 3–72.
- U¹ Ugolino, Erstausgabe von 1768
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Ugolino. Eine Tragödie in fünf Aufzügen mit einem Anhang und einer Auswahl aus den theoretischen und kritischen Schriften* [1966]. Hg. von Christoph Siegrist, Stuttgart 2011.
- U² Ugolino, Überarbeitung von 1815
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Ugolino« [1815], in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften I*, Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971, S. 379–510.

- VS_I **Vermischte Schriften, Bd. 1**
 Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Vermischte Schriften I* [1815]. Hg. ders., Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971.
- VS_{II} **Vermischte Schriften, Bd. 2**
 Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Vermischte Schriften II* [1815]. Hg. ders., Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971.
- VS_{III} **Vermischte Schriften, Bd. 3**
 Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Vermischte Schriften III* [1816]. Hg. ders., Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971.

Werke anderer Autoren

- A-P **Aristoteles: Poetik**
 Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/deutsch. Hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.
- B-M **Baumgarten: Metaphysica**
 Baumgarten, Alexander Gottlieb: »Metaphysica. Pars III: Psychologia §§ 501–623«, in: Hans Rudolf Schweizer (Hg.): *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Lateinisch-Deutsch, Hamburg 1983, S. 1–65.
- B-TÄ **Baumgarten: Theoretische Ästhetik**
 Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der »Aesthetica«*, Lateinisch/Deutsch [1750/58]. Hg. von Alexander Gottlieb Baumgarten, Hans Rudolf Schweizer, Hamburg 1988.
- CPEB-G **Carl Philipp Emanuel Bach: Vertonung von Gerstenbergs Grazien**
 Bach, Carl Philipp Emanuel: »Die Grazien. Kantate«, in: Paul E. Corneilson (Hg.): *The Complete Works*, Los Altos 2013, S. 66–75.
- CPEB-V **Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, Erster und Zweiter Teil**
 Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* [Berlin 1753]. Hg. von Wolfgang Horn, Faksimile-Reprint, Kassel 2008.
 Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* [Berlin 1762], Faksimile-Reprint, Kassel 2008.

- D-M **Descartes: Meditationes**
Descartes, René: *Meditationes de prima philosophia. Meditationen über die Erste Philosophie* lateinisch/deutsch, Lateinisch/Deutsch [1641]. Hg. von Gerhart Schmidt, Stuttgart 2008.
- G-CD **Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen (1730)**
Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* [1730], 5., unveränderte Auflage, unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4. Auflage Leipzig 1751, Darmstadt 1962.
- H-EE **Herder: Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele**
Herder, Johann Gottfried von: »Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele« [1774], in: Jürgen Brummack (Hg.): *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum. 1774–1787*, Frankfurt am Main 1994, S. 327–393.
- H-GP **Hunold: Allerneueste Art, zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen (1705)**
Hunold, Christian Friedrich: *Allerneueste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. Allen Edlen und dieser Wissenschaft geneigten Gemüthern Zum Vollkommenen Unterricht. Mit überaus deutlichen Regeln, und angenehmen Exempeln ans Licht gestellt*, Hamburg 1707.
- H-O **Herder: Von der Ode**
Herder, Johann Gottfried von: »Von der Ode. Dispositionen, Entwürfe, Fragmente«, in: Ulrich Gaier (Hg.): *Werke*, Band 1: Frühe Schriften 1764–1772, Frankfurt am Main 1985, S. 57–101.
- H-US **Herder: Abhandlung über den Ursprung der Sprache**
Herder, Johann Gottfried: »Abhandlung über den Ursprung der Sprache«, in: Wilhelm Dobbek (Hg.): *Herders Werke*. In fünf Bänden, Band 2, Weimar 1969, S. 77–190.
- K-DH **Klopstock: Vom deutschen Hexameter (1769)**
Klopstock, Friedrich Gottlieb: »Vom Deutschen Hexameter, aus einer Abhandlung vom Sylbenmaasse«, in: *Der Messias*, Dritter Band, Halle im Magdeburgischen 1769, S. *2–8.

- KrV **Kant: Kritik der reinen Vernunft**
 Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. Hg. von Immanuel Kant, Jens Timmermann, Heiner Klemme, Hamburg 1998.
- K-SM **Klopstock: Vom Sylbenmaasse**
 Klopstock, Friedrich Gottlieb: »Vom Sylbenmaasse. Fragmente«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Der Fortsetzung erstes Stück*, Hildesheim 1971, S. 7–52.
- KU **Kant: Kritik der Urteilskraft**
 Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hg. von Heiner F. Klemme, Piero Giordanetti, Hamburg 2009.
- L-EWI **Leibniz: Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen**
 Leibniz, Gottfried Wilhelm: »Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen« [1684], in: Ernst Cassirer (Hg.): *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*. Teil 1, Hamburg 1996.
- L-L **Lessing: Laokoon**
 Lessing, Gotthold Ephraim: »Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie«, in: Wilfried Barner (Hg.): *Werke und Briefe*, Band 5,2: Werke 1766–1769, Frankfurt am Main 1990, S. 11–321.
- L-LP **Lessing: Laokoon Paraliponema**
 Lessing, Gotthold Ephraim: »Laokoon – Paraliponema«, in: Wilfried Barner (Hg.): *Werke und Briefe*, Band 5,2: Werke 1766–1769, Frankfurt am Main 1990, S. 207–321.
- NBsW **Neue Bibliothek der schönen Wissenschaft und der freien Künste**
- N-GC **Neumeister: Geistliche Cantaten (1705)**
 Neumeister, Erdmann: *Geistliche Cantaten. Über alle Sonn-Fest- und Apostel-Tage/ zu Beförderung Gott geheiligter Hauß- und Kirchen-Andacht*, Halle in Magdeburg 1705.
- Sch-S **Scheibe: Sendschreiben an Sr. Wohlgebohrnen, den Herrn von Gerstenberg**
 Scheibe, Johann Adolph: »Sendschreiben an Sr. Wohlgebohrnen, den Herrn von Gerstenberg, Königl. Dänischen Leutenant von der Kavallerie«, in: *Tragische Kantaten fuer eine oder zwei*

Sonstige Abkürzungen

Singstimmen und das Clavier. Naemlich: des Herrn von Gerstenbergs Ariadne auf Naxos, und Johann Elias Schlegels Prokris und Cephalus. In die Musick gesetzt, und nebst einem Sendschreiben, worinnen vom Recitativ ueberhaupt und von diesen Kantaten insonderheit geredet wird, Kopenhagen und Leipzig 1765, S. 1–8

- W-VG **Wolff:** Vernünfftige Gedancken von den Kräfften des menschlichen Verstandes. Und ihrem richtigen Gebrauche in Erkänntniß der Wahrheit (1722)
Wolff, Christian von: *Vernünfftige Gedancken von den Kräfften des menschlichen Verstandes. Und ihrem richtigen Gebrauche in Erkänntniß der Wahrheit* [1713], Halle im Magdeburgischen 1722.

Sonstige Abkürzungen

| | |
|-------------|--------------------------|
| Abb. | Abbildung |
| bzw. | beziehungsweise |
| ca. | circa |
| d. i. | das ist |
| Herv. | Hervorhebung |
| Herv. i. O. | Hervorhebung im Original |
| Jh. | Jahrhundert |
| sog. | sogenannt |
| u. a. | unter anderem |
| u. ä. | und ähnlich |
| UK | Ursula Kummer |
| v. a. | vor allem |
| z. T. | zum Teil |

Einstimmung

*Die Poesie ist eine Sprache für sich, eine willkürliche und angenommene Sprache, wie die Musik, die unsre Ohren bezaubert, und sich durch das Gefühl an allen Sophistereyen des Verstandes rächt.*¹

Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737–1823) schreibt diesen Satz 1768 in einer Rezension über *Recueil de Lettres héroïque*. Genau genommen zitiert Gerstenberg an dieser Stelle den besprochenen Autor, um ihn zu bekräftigen: »Wohl gesprochen! Die Poesie ist eine willkürlich angenommene Sprache; [...] »Sie ist eine Sprache, wie die Musik.« (R, S. 398)² Dieses Zitat legt ein Medienbewusstsein offen, das ein zentrales Moment in Gerstenbergs Œuvre ausmacht, dem diese Arbeit nachgeht. Gerstenbergs kritisches, ästhetisches und schriftstellerisches Werk muss gelesen werden mit Blick auf genau dieses Medienbewusstsein.³ Die These dieser Arbeit lautet, dass musikalisch-literarische Intermedialität in Gerstenbergs Werk ästhetisch motiviert ist. Gerstenbergs Beschäftigung mit Musik geht dabei weit über das übliche Maß eines Laienmusikers hinaus, er hinterfragt Musik als Medium semiologisch und untersucht – zum Teil experimentell –, inwiefern es mit Sprache bzw. Poesie kombinierbar ist. In der Kombination der beiden Klangmedien sucht er nach einem poetischen Ausdruck, der der empfindsamen Ästhetik gerecht werden kann. Den Auswirkungen dieses musikalischen Interesses Gerstenbergs kann in beinahe allen seinen Schriften, den kritischen wie den schriftstellerischen, nachgespürt werden. Das hat sich die vorliegende Arbeit zur Aufgabe gemacht. Die Herangehensweise soll trotzdem nicht mittels eines Rundumschlags, sondern mittels eines systematischen Zugriffs erfolgen: Ausgehend von den ästhetischen Grundlagen zur musikalisch-literarischen Intermedialität im 18. Jahrhundert und im direkten Schaffungsumfeld Gerstenbergs erfolgt ein Durchgang durch Gerstenbergs schriftstellerisches Werk, der v. a. mu-

1 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: *H. W. von Gerstenbergs Rezensionen in der Hamburgischen Neuen Zeitung, 1767–1771*. Hg. von Ottokar Fischer, Nendeln 1904, S. 398. Die Rezensionen werden im Folgenden im Fließtext in Klammern abgekürzt zitiert mit dem Kürzel R.

2 Gerstenberg bekräftigt das Zitat, macht aber auch Einschränkungen. Z. B.: »Nur nicht zu vergessen, daß es auch schlechte Musik giebt« (R, S. 398).

3 Zum Medienbegriff genauer siehe S. 20 mit Anm. 6.

sikalisch-literarische Gattungsformen in den Blick nimmt. Die Musikalität der Literatur äußert sich dabei in vielfältigen Formen: Angefangen bei lyrischer Sangbarkeit, über freie und gebundene Rhythmik, vertextete Melodien bis hin zu Instrumentalaccompanati in Kantaten und Melodramen. Die Kombination wirkt sich dabei nicht nur auf die Medien selbst, ihre Funktionalität und ihren Stellenwert im Gefüge der zeitgenössischen Ästhetik aus, sondern auch konkret auf die Gattungsformen: es entstehen neue, musikalisch-literarische Gattungen.

Gerstenbergs Medienbewusstsein erstreckt sich über Musik und Sprachen, er schreibt: »Sprachen sind ein Medium, durch welche die Gedanken sich in mehr oder weniger mannigfaltige Farben brechen.« (R, S. 245) Gerstenberg greift mit der Verwendung des Begriffs »Medium« seiner Zeit voraus, der Begriff taucht in Lexika des 19. Jahrhunderts erstmals auf.⁴ Unter dem Aspekt der Medialität werden Musik und Literatur vergleichbar. »Medium« heißt wörtlich »Mitte« oder »Vermittler«⁵ und genau diese vermittelnde Funktion ist es, die Gerstenberg beschäftigt:⁶ Was kann Musik vermitteln, was Literatur? Diese Frage nach der Funktionalität je nach vermittelndem Vehikel prägt seine kritischen Schriften und seine Poesie, nimmt Musik und Literatur als Medien in den Blick. Gerstenbergs Vergleich mit der Musik geht dabei weit über die Dimensionen hinaus, auf die in der bisherigen Gerstenberg-Forschung hingewiesen wurde.⁷ Außer-

4 Vgl. Birgit Neumann: »Medialität«, in: Rüdiger Zymner/Achim Hölter (Hg.): *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*, Stuttgart, Weimar 2013, S. 119–124, hier: S. 119.

5 Neumann: »Medialität«, hier: S. 119.

6 Der Begriff »Medium« ist äußerst vielschichtig: Stets geht es um Vermittlung, Übermittlung, Mitteilung. Das Medium ist das Vehikel, das in der Mitte zwischen zwei Verständigungsinstanzen steht, die durch dieses Medium in Austausch treten können. Sprache ist dabei aber mehr als ein bloß materiales Medium zur Datenspeicherung und -verarbeitung (vgl. Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800-1900* [1985], München 2003, S. 501–502). Hinzu kommt noch die »Performativität des Zeichenverkehrs« (Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 2003, S. 10), die Medialität darüber hinaus um Kommunikationsaspekte jenseits schriftlich fixierbarer Sprache erweitert. Ähnliches muss mutatis mutandi für das Medium Musik gelten. Der in dieser Arbeit verwendete Medienbegriff impliziert das hier angesprochene Bedeutungsspektrum; wenn von einem umfassenden Medienbewusstsein Gerstenbergs die Rede ist, umfasst das die »Materialität und ihre Bedeutungspotenz« (Koschorke: *Körperströme*, S. 11).

7 Eine systematische Untersuchung zur Musikalität von Gerstenbergs kritischem und schriftstellerischem Werk gibt es bislang nicht. Überhaupt gibt es nur relativ wenig Forschungsarbeiten zu Gerstenberg, worüber hier ein kurzer Abriss gegeben sei: Die erste größere Arbeit ist Alexander von Weilens Einleitung, die er 1889 der Herausgabe von

dem ist das Neben- bzw. Übereinanderstellen von Musik und Poesie bei Gerstenberg weit vielschichtiger als nur ein bloßer Vergleich: Es ist viel-

Gerstenbergs Briefen über die Merkwürdigkeiten der Litteratur voranstellt (Alexander von Weilen: »Einleitung«, in: Alexander von Weilen (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*, Stuttgart 1890, S. V–CXLIII). Weilen ordnet dabei Gerstenbergs kritisches Werk, v. a. die *Briefe*, ein in das zeitgenössische philosophie- und literaturhistorische Umfeld Gerstenbergs und gibt einen Überblick über Gerstenbergs Schaffen. Albert Malte Wagners zweibändiges Werk zu Gerstenbergs Leben und Schaffen aus den 1920ern bietet einen umfangreichen und gut recherchierten Überblick zu Gerstenberg (Albert Malte Wagner: *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und der Sturm und Drang. Gerstenbergs Leben, Schriften und Persönlichkeit*, Heidelberg 1920; Albert Malte Wagner: *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und der Sturm und Drang. Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, Heidelberg 1924). Obwohl bereits beinahe 100 Jahre alt, ist Wagners Arbeit immer noch als wichtiges Werk über Gerstenberg zu betrachten. Wagner hat Gerstenberg auch über dieses Werk hinaus eingängig beforstet, viele Handschriften und bis dato Unveröffentlichtes zugänglich gemacht, er darf wohl als der bisher intensivste Gerstenberg-Forscher gelten. Klaus Gerths Arbeit aus dem Jahr 1960 (Klaus Gerth: *Studien zu Gerstenbergs Poetik. Ein Beitrag zur Umschichtung der ästhetischen und poetischen Grundbegriffe im 18. Jahrhundert*, Göttingen 1960) bereitet Gerstenbergs Poetik und Poesie neu auf. Diese Monografie bietet einen stichwortartigen Zugriff auf die wichtigsten Schlagworte, die Gerstenbergs Poetik und Poesie bestimmen. Der Terminus »Poetik« ist dabei mitunter nicht unproblematisch, da nach 1750 nur noch bedingt von »Poetiken« gesprochen werden kann, sondern eher von ästhetischen Kategorien (ausführlicher hierzu siehe Kap. 1). Gleiches gilt für Anne-Bitt Gereckes Arbeit. Ihre Monografie von 2002 ist die aktuell letzte größere Arbeit zu Gerstenberg (Anne-Bitt Gerecke: *Transkulturalität als literarisches Programm. Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs Poetik und Poesie*, Göttingen 2002). Gereckes Monografie ist die erste, die keine Überblicksarbeit ist, sondern sich einem speziellen Thema in Gerstenbergs Œuvre widmet, nämlich der Transkulturalität Gerstenbergs, der in Dänemark und Deutschland sein (literarisches) Zuhause hat. Abgesehen davon gibt es einige Aufsätze zu Gerstenberg, v. a. sein Drama *Ugolino* wird dabei häufig besprochen. Auf musikalische Aspekte wurde in all diesen Arbeiten nur vereinzelt hingewiesen, so z. B. in Gerecke: *Transkulturalität*, S. 263–264, 289. Albert Malte Wagner beschäftigt sich in einem Kapitel seines zweibändigen Werks über Gerstenbergs Leben und Schaffen explizit mit dem Bardenstum, (vgl. Wagner: *Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, S. 236–286). Dieses Thema hat zwar einige musikalische Implikationen – siehe hierzu auch Kap. 3.1 –, ist jedoch auch keines, das sich explizit der Musikalität in Gerstenbergs Schaffen widmet. Zu diesem Kapitel ist Wagner nicht gekommen, wie er selbst 1920 in der Einleitung zu seiner Gerstenberg-Biografie schreibt: »Als die Weltgeschichte alles andere in den Hintergrund drängte, war nur noch ein Kapitel: Gerstenberg und die Musik, zu schreiben. Ich bin bis heute nicht dazu gekommen.« (Wagner: *Gerstenbergs Leben*, S. V) Die Literaturwissenschaft wartet auch heute, fast 100 Jahre später noch, auf dieses Kapitel. Denn auch wenn Bernhard Engelke 1927 einen Aufsatz mit dem Titel »Gerstenberg und die Musik seiner Zeit« veröffentlichte (Bernhard Engelke: »Gerstenberg und die Musik seiner Zeit«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte*/56 (1927), S. 417–449), so wird dieser Aufsatz dem Thema nicht annähernd gerecht. Der Aufsatz ist eine Sammlung von wichtigen Arbeiten Gerstenbergs hierzu und als solche auch schätzenswert, jedoch fehlen Reflexion oder Einbettung in zeitgenössische Diskurse.

mehr ein Zusammenstellen und Übereinanderlagern, zum Teil versuchsartig, teilweise aber auch sehr bewusst und gründlich reflektiert, um durch die Interaktion der verschiedenen Medien ihre jeweiligen Potenziale wechselseitig zu aktivieren und so die poetische Wirkkraft zu steigern. Diese Überlegungen und Versuche zur Verbindung akustischer Medien fügen sich ein in ein zeitgenössisches Nachdenken über Medialität: Historisch gesehen »wandelt sich [...] unablässig die Stellung der Literatur zu ihrem Medium und das Bewußtsein von ihrem Material gleichermaßen wie das Bewußtsein von ihrer eigenen Materialität«⁸. Für das 18. Jahrhundert beschreibt Dirk Oschmann diesen Vorgang als Prozess der Versinnlichung. Im Zuge dieser Versinnlichung wird man gewahr, dass das Medium Sprache sich diesem Prozess sperrt: Sprache wird im 18. Jahrhundert nicht als sinnliches Medium klassifiziert, sondern vor allem über seine verstandesvermittelte Funktionalität. Gerstenbergs schriftstellerisches Interesse an Musik tendiert dabei keineswegs zur »Logos-Aversion«⁹, sondern bewegt sich in genau diesem Feld zwischen Sinnlichkeit und Empfindsamkeit einerseits und Rationalismus andererseits, das zwischen den Medien Musik und Sprache bzw. Poesie aufgespannt wird. Dieses Spannungsfeld stellt Literaten im Zeitalter der Aufklärung und der neu entstehenden Ästhetik und der Empfindsamkeit vor neue Aufgaben: Die moderne, sich in der Ästhetik auflösende Poetik, die der traditionell überlieferten gegenübergestellt wird, muss ein angemessenes Medium finden; eine poetische Sprache, die den Anforderungen einer solchen zunehmenden Versinnlichung gerecht werden kann. Im 18. Jahrhundert gibt es intensive Überlegungen, Diskussionen und Schriften, die sich mit dem Medium Sprache und seinem Ursprung auseinandersetzen, die »förmlich obsessiv[e] Reflexion auf die Sprache [...] [beherrscht] das gesamte 18. Jahrhundert.«¹⁰ Hintergrund der Ursprungs-Überlegungen bezüglich lautlicher Medien bilden dabei einerseits die Suche nach einer Ausdrucksweise, die als »natürlich« begriffen werden kann, wobei Authentizität und Natürlichkeit als paradigmengbildend für empfindsame Literatur beschrieben werden können;¹¹ andererseits ist das Forschen nach dem Ursprung Teil der Paragone-

8 Dirk Oschmann: »Versinnlichung« der Rede. Zu einem Prinzip aufklärerischer Sprach- und Dichtungstheorie«, Monatshefte, 94/3 (2002), S. 286–305, hier: S. 286.

9 Den Begriff habe ich aus einem Gespräch mit Ulrike Landfester übernommen.

10 Oschmann: »Versinnlichung«, S. 287.

11 Vgl. hierzu Kap. 1.2.2.2.

Debatte, dem Streit um die Vorrangstellung von Musik und Poesie.¹² Diese umfassende Reflexion führt im Zuge des Nachdenkens über ursprüngliche Laute auch zu Vergleichen mit dem Medium Musik, das wegen seiner Nähe zu diesen ursprünglichen, unartikulierten Lauten als das sinnlichere, weniger vergeistigte Medium begriffen wird.¹³ »Der Ausflug in die benachbarte, fremde, konkurrierende Welt der Töne«, so Christine Lubkoll, »erscheint als Form der Sprachkritik und Sprachutopie«¹⁴. Populäre Sprachursprungstheorien wie zum Beispiel die Rousseaus oder Herders entwerfen die »These von der ursprünglich paradiesischen Einheit von Musik und Sprache«¹⁵. Diese philosophische Medienreflexion ist inhaltlich verwandt mit Fragestellungen, die die aufkommende Ästhetik aufwirft. Gerstenbergs kritische Schriften und seine Poesie sind ein Bewältigungsversuch der durch Aufklärung, Anthropologie und Ästhetik entstandenen Aporie, die »Grenzen des Sagbaren sprachlich zu überschreiten bzw. das Vergebliche dieser Anstrengung poetisch zu überspielen.«¹⁶ Gerstenbergs Arbeit umfasst nicht nur theoretische Überlegungen zu den verschiedenen Zeichensystemen,¹⁷ die er, wie Lessing in seinem *Laokoon*, ästhetisch rückkoppelt. Diese Überlegungen finden auch Eingang in seine poetischen Arbeiten, die Intermedialität v. a. in Form von Medienkombi-

12 Vgl. hierzu Kap. 1.2.1 und 1.4.

13 Exemplarisch sei hier verwiesen auf Herders Abhandlung »Über den Ursprung der Sprache«. (Johann Gottfried von Herder: »Abhandlung über den Ursprung der Sprache«, in: Ulrich Gaier (Hg.): *Werke*, Frankfurt am Main 1985, S. 695–810.) Diese Schrift ist nur eine von vielen, die sich mit dem Thema auseinandersetzt, das Thema wird breit diskutiert, 1769 sogar als Streitfrage von der Berliner Akademie öffentlich ausgeschrieben. Herders Abhandlung gewinnt 1771 den Preis der Akademie (vgl. Regine Otto: »Anmerkungen«, in: Regine Otto (Hg.): *Herders Werke in fünf Bänden*, Berlin 1978, S. 367–421, hier: S. 383–385).

14 Christine Lubkoll: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg im Breisgau 1995, S. 9–10. Es sei hier angemerkt, dass Christine Lubkolls Untersuchung etwas später ansetzt als diese Studie. Gerstenbergs Hauptschaffenszeit liegt in den 1760ern (mit Ausläufern in die 50er- und 70er-Jahre des 18. Jahrhunderts), Christine Lubkoll behandelt das späte 18. und beginnende 19. Jahrhundert. Trotzdem zeichnen sich ihre Beobachtungen bereits im Schaffen Gerstenbergs ab, dessen zum Teil experimentelle Arbeiten als Pionierarbeiten in diesem Feld anzusehen sind.

15 Lubkoll: *Mythos Musik*, S. 11.

16 Ebd., S. 13.

17 Siehe hierzu v. a. die Abhandlung »Schlechte Einrichtung des italienischen Singgedichts« aus dem Jahr 1770 (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, im Folgenden im Fließtext abgekürzt mit EIS). Ausführlich behandelt wird diese Schrift in Kap. 1.3.2.

nationen¹⁸ und Medientranspositionen¹⁹ realisieren²⁰. Durch Gerstenbergs Experimentierfreude auf diesem Gebiet entstehen musikalisch-literarische Kombinations- und Hybridgattungen²¹, die Gattungsentstehungsprozesse im 18. Jahrhundert beeinflussen. Das kurzlebige Melodram – ein »Medienbastard«²², wie der gleichnamige Titel des Sammelbandes von Bettine Menke et al. die Gattung beschreibt – bildet dabei in Gerstenbergs Schaffen einen Fluchtpunkt, auf den seine musikalisch-literarischen und lyrisch-dramatischen Zwischenformen zulaufen.

Gerstenbergs Hauptschaffensphase

Gerstenbergs produktivste Schaffensphase, kritisch wie schriftstellerisch, fällt in die Zeit, in der er sich in Kopenhagen aufgehalten hat (1765–1775). Gerstenberg ging in Altona aufs Gymnasium und studierte 1757–1759 in Jena. In dieser Zeit und den darauffolgenden Jahren, die Gerstenberg nahe Tondern in Holstein verbrachte, beginnt sowohl seine schriftstellerische als auch seine kritische Karriere. 1765 zieht es Gerstenberg nach Kopenhagen, wo er in den Militärdienst berufen wurde. Er wird dort von Klopstock in einen literarischen Freundeskreis eingeführt.²³ Diesen Kreis hat Johann Hartwig Ernst Bernstoff etabliert, der im Jahr 1750 von Friedrich V. zum Minister in Kopenhagen berufen worden war. Sein Auftrag: Das kulturelle Leben Kopenhagens wiederzubeleben, das unter Christian VI. zum Erliegen gekommen war. Bernstoff rekrutiert darauf

18 Hier sind v. a. lyrische Arbeiten zu nennen, aber auch Gerstenbergs Kantaten und sein Melodrama *Minona oder die Angelsachsen* (vgl. hierzu die Kapitel 2–4).

19 Als solche können Gerstenbergs Vertextungs-Experimente eingestuft werden, die v. a. in Kap. 1 behandelt werden.

20 Diese Unterscheidung verschiedener Formen der Intermedialität ist angelehnt an Uwe Wirths Differenzierungen diesbezüglich (siehe Uwe Wirth: »Intermedialität«, in: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*, Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe, Stuttgart 2007, S. 254–264, hier: S. 255–256). Die hier ebenfalls aufgeführte Intermedialitätsform des Medienwechsels hingegen ist bei Gerstenberg eher selten.

21 Als »Kombinationsgattungen« werden in dieser Arbeit Gattungen begriffen, die verschiedene Medien, Musik und Poesie kombinieren. »Hybridgattungen« werden dahingehend Gattungen genannt, die eine Zwischengattung zwischen zwei Gattungen – seien sie musikalisch oder poetisch – bilden und Merkmale dieser konkreten Gattungen in sich vereinigen.

22 Bettine Menke/Armin Schäfer/Daniel Eschkötter (Hg.): *Das Melodram. Ein Medienbastard*, Berlin 2013, Titel.

23 Wagner: *Gerstenbergs Leben*, S. 60–61, 80–81.

hin Dichter, Denker und Musiker nach Kopenhagen, viele davon aus Deutschland. Der erste, der seiner Einladung folgt, ist Klopstock, der im Jahr 1751 nach Kopenhagen kommt und zum führenden intellektuellen Kopf des Kreises wird.²⁴ Ihre Religiosität verbindet nicht nur Klopstock und Bernstoff miteinander, sondern beide zugleich auch mit dem Hofprediger Johann Andreas Cramer, der 1754 auf Klopstocks Einladung hin als Hofprediger nach Kopenhagen kommt.²⁵ Cramer und Klopstock kennen sich bereits aus ihrer Studienzeit in Leipzig, die beiden vereint in ihrer Denkweise die Abwendung von der poetologischen Dogmatik Gottscheds. Klopstock und Cramer geben zwischen 1758 und 1760 zusammen eine moralische Wochenschrift heraus, den *Nordischen Aufseher*, mit dem Ziel, ein dänisches Publikum zu etablieren und empfänglich für Ideen zu machen, die von außerhalb Dänemarks kommen. Gerstenberg schreibt über den *Nordischen Aufseher*:

Der Nordische Aufseher [...] ist ohne Zweifel die wichtigste Wochenschrift, die wir im Deutschen haben; enthält die vortreflichsten Wahrheiten; ist schöner geschrieben, als irgend ein anderes deutsches Werk dieser Art; und dem guten Geschmack nicht weniger beförderlich, als den guten Sitten. Dieß [sic] war der Zweck des Buchs, und diesen Zweck haben die Verfasser erreicht. Wer sollte sich auch wol vom Gegentheile überreden können, dem es nicht unbekannt ist, daß Männer, wie Klopstock und Cramer, die Hauptverfasser des N. A. sind?²⁶

Diese Wochenschrift vermittelt ein Bild des intellektuellen Lebens und der ästhetischen Fragestellungen für diese Zeit in Kopenhagen.²⁷ Mit Gerstenbergs Übersiedlung nach Kopenhagen – im Einflusskreis von Klopstock und Cramer – entwickelt sich sein Umgang mit lyrischen Texten und sein Verständnis für Poesie überhaupt entschieden weiter;

24 Vgl. Leopold Magon: *Ein Jahrhundert geistiger und literarischer Beziehungen zwischen Deutschland und Skandinavien 1750–1850. Erster Band: Die Klopstockzeit in Dänemark. Johannes Ewald*, Dortmund 1926, S. 142–283.

25 Vgl. Jürgen Mainka: »Cramer. Familie: Johann Andreas (1), sein Sohn Carl Friedrich (2)«, in: Friedrich Blume/Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil 5: Cov–Dz, Kassel 2001, S. 32–36, hier: S. 33.

26 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: »Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Erste Sammlung«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Drei Sammlungen und Fortsetzung in einem Band* [1766], Hildesheim, New York 1971, S. 1–176, hier: Zwölfter Brief, S. 202. *Die Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur* werden im Folgenden mit dem Kürzel M zitiert, mit Angabe des Briefes hinter dem Buchstaben und Seitenzahl (in diesem Beispiel M12, S. 202).

27 Vgl. Walter Hinck (Hg.): *Sturm und Drang*. Frankfurt am Main 1989, S. 20.

Gerstenbergs Zeit in Kopenhagen ist mit Blick auf seine Gesamtbiografie die wichtigste Schaffensperiode seines Lebens. Gerstenberg stößt im Jahr 1765²⁸ zu dem Dichterkreis. Wie viele andere Dichter und Künstler kam er wegen einer öffentlichen Stelle, um als Jurist eine Position im Militärdienst zu bekleiden, die er später gegen eine andere öffentliche Stelle eintauschte. Mit der Beschäftigung auf öffentlichen Stellen sicherte Bernstoff Schriftstellern ihren Lebensunterhalt, den sie nicht alleine durch Schriftstellerei bestreiten konnten – dazu war noch kein genügend großes Lesepublikum etabliert. Die Anstellung sollte für die Schriftsteller eine komfortable finanzielle Situation schaffen und zugleich Raum für ihre künstlerische Arbeit bieten. Auf diese Weise bemühte man sich, Anreize für viele Künstler zu schaffen, nach Kopenhagen zu kommen, um dort fruchtbaren und inspirierenden Austausch zwischen möglichst vielen Dichtern und Musikern zu ermöglichen und so die kulturelle Landschaft zu beleben. In den 1750ern und 1760ern kam es zu einer regelrechten Immigrationswelle vor allem deutscher Künstler, was mitunter am Siebenjährigen Krieg lag, in dem Preußen sich in den Jahren zwischen 1756 und 1763 befand. Das Interesse der dänischen Leserschaft an deutscher Literatur beförderte zudem den Wechsel deutscher Schriftsteller nach Kopenhagen.²⁹ So wurde Kopenhagen geradezu zum »Mekka«³⁰ deutscher Schriftsteller. Regelmäßige Treffen der Dichter und Musiker wurden vor allem von Bernstoff arrangiert.³¹ Später fanden vor allem die musikalischen Abende auch in Gerstenbergs Haus in Lyngby in der Nähe von Kopenhagen statt. Das musikalische Interesse teilt Gerstenberg in Kopenhagen v. a. mit Claudius und Klopstock.³² Das wichtigste Organ des deutschen Zirkels in Kopenhagen wurden die *Schleswiger Literaturbriefe*, die u. a. von Gerstenberg herausgegeben und später unter dem Namen *Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur* bekannt wurden.

Gerstenberg konnte sich in Kopenhagen also – zumindest in der Anfangszeit zwischen 1765 und 1768 – finanziell abgesichert vollkommen

28 Wagner: *Gerstenbergs Leben*, S. 60; Gerstenberg hielt sich bereits im Jahr 1762 über den Winter in Kopenhagen auf, vgl. ebd. Ab dem Jahr 1765 blieb Gerstenberg dauerhaft für zehn Jahre in Kopenhagen.

29 Vgl. Hinck: *Sturm und Drang*, S. 10.

30 Ebd.

31 Grafiken, die einen knappen Überblick über den Kreis verschaffen, in dem Gerstenberg sich in Kopenhagen bewegt hat, finden sich in Kap. 1.5 (Abb. 5 und Abb. 6, S. 214–215) und Kap. 2.3.2 (Abb. 8, S. 306).

32 Vgl. Wagner: *Gerstenbergs Leben*, S. 84–86.

seiner kritischen und schriftstellerischen Tätigkeit widmen. Das mag ein Grund für seine hohe Produktivität in dieser Phase sein. Erste Probleme entstehen mit dem Tod Friedrichs V. im Jahr 1766. Dieses Ereignis wurde verhängnisvoll für den gesamten literarischen Zirkel und zog Veränderungen im Militäretat nach sich, die sich ab 1768 auf Gerstenbergs Anstellung und Liquidität auswirken sollten.³³ Der künstlerische Kreis verlor sich spätestens mit Klopstocks Verlassen der Stadt im Jahr 1770 und dem Sturz des Ministers Bernstoff, der die Gruppe etabliert hatte, aus den Augen. Gerstenberg verlässt Kopenhagen im Jahr 1775 und nimmt eine Stelle in Lübeck an.

Gerstenbergs Produktivität steht in direktem Zusammenhang mit den Bedingungen in Kopenhagen: In den Jahren 1765–1768 entstehen viele seiner wichtigen Werke: *Ugolino* (1768), *Der Skalde* (1766), *Ariadne auf Naxos* (1765) und vor allem die *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur* (1766–1767). 1767 beginnt Gerstenberg auch seine Arbeit als Rezensent bei der *Hamburgischen Neuen Zeitung*. Mit Gerstenbergs finanziellem Einbruch geht auch ein Rückgang seiner Produktivität einher. Die Fortsetzung der *Merkwürdigkeiten* fällt ins Jahr 1770, aber bereits hierzu muss Gerstenberg gedrängt werden.³⁴ *Minona oder die Angelsachsen* (1785) ist bereits nicht mehr zu seiner Hauptschaffenszeit zu zählen und entfaltet – entgegen dem Werk zwischen 1765 und 1771 – kaum noch Öffentlichkeitswirksamkeit.

Im Folgenden sei ein Überblick über Gerstenbergs Werk gegeben.

Gerstenbergs kritische Schriften

Gerstenbergs Rolle für die Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts ist weder zu unter- noch zu überschätzen. Er war weder ein Mitläufer – dagegen sprechen seine kritischen und literarischen Werke, die sich all zu oft sowohl regelkonformen als auch regellosen Formen widersetzen –, noch war er ein Vorläufer, dazu war sein Schaffen insgesamt zu wenig einflussreich, zumindest stellt es sich aus der Retrospektive so dar. Selbst Goethe hielt Gerstenberg eher für einen randständigen Kauz, er schreibt über ihn: »*Gerstenberg*, ein schönes aber bizarres Talent, nimmt sich auch zusammen, sein Verdienst wird geschätzt, macht aber im Ganzen wenig

33 Vgl. ebd., S. 77–79.

34 Vgl. ebd., S. 70.

Freude.«³⁵ Diese Stellung am Rande der Literaturgeschichte mag – zumindest teilweise – daran liegen, dass Gerstenberg nicht unbedingt ein charismatischer Typ war, der zur Selbstdarstellung neigte, sondern eher unsicher und kritikanfällig, trotz oder wegen seines eigenen Daseins als Kritiker.³⁶ Dass Gerstenbergs Werk »wenig Freude« mache, ist die subjektive Einschätzung Goethes, die man als zeitgenössische Stimme durchaus ernst nehmen kann. Ein gewichtiger Grund für die relativ geringe Reichweite von Gerstenbergs Schaffen dürfte aber schlichtweg im vergleichsweise geringen Umfang³⁷ seines Œuvres liegen. Gering ist die Reichweite aber tatsächlich nur relativ gesehen: Gerstenbergs Wirken entfaltete sich in seinem direkten Umkreis, zwischen einflussreichen Zeitgenossen wie z. B.

35 Johann Wolfgang von Goethe: *Aus meinem Leben – Dichtung und Wahrheit. Text und Kommentar*. Hg. von Klaus-Detlef Müller, Frankfurt am Main. 2007, S. 295, Herv. i. O.

36 »Dieser Unsicherheit entspricht schließlich jenes merkwürdige Verstummen für die restlichen fünfzig Jahre seines Lebens, die Absage an jede literarische Tätigkeit und das Ausweichen in philosophische Spekulationen« (Christoph Siegrist: »Nachwort«, in: Christoph Siegrist (Hg.): *Ugolino. Eine Tragödie in fünf Aufzügen mit einem Anhang und einer Auswahl aus den theoretischen und kritischen Schriften*, Stuttgart 2011, S. 143–157, hier: S. 143). Aus der gleichen Unsicherheit heraus greift Gerstenberg Lessings Kritik zum *Ugolino* auf und ändert die Schlusszene. Statt dem Ausblick auf den baldigen Hungertod wird in der späteren Fassung angedeutet, dass Ugolino sich erdolcht (vgl. Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: »Ugolino« [1768], in: Christoph Siegrist (Hg.): *Ugolino. Eine Tragödie in fünf Aufzügen mit einem Anhang und einer Auswahl aus den theoretischen und kritischen Schriften*, Stuttgart 2011, S. 5–66, hier: S. 64–66; diese Ausgabe wird im Folgenden im Fließtext mit dem Kürzel U¹ zitiert und Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: »Ugolino« [1815], in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften I*, Frankfurt am Main 1971, S. 379–510, hier: S. 505–510; diese Version wird im Folgenden im Fließtext mit dem Kürzel U² zitiert), und das, obwohl Gerstenberg 1768 noch im Brief an Lessing schreibt: »Die Grundsätze des Zuschauers aber und seine Erwartungen jetzt beiseite gesetzt, bin ich, und Sie ganz gewiß mit mir, überzeugt, daß Ugolinos Selbstmord alles verderben würde. [...] ob die Vorsehung den unglücklichen Menschen retten, ob er seinem Charakter gemäß ausdulden wird, das ist der Knoten: diesen Knoten durch Selbstmord zu zerhauen, was kann leichter sein? aber wie zusammenhängend mit der vorgesetzten Absicht wäre es gewesen?« (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). Lessings Kritik (vgl. 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) erwächst aus seiner Mitleidsästhetik, die an Gerstenbergs Intention des *Ugolino* vorbeigeht, wie der Briefwechsel darlegt. Trotzdem passt Gerstenberg *Ugolino* an Lessings Vorschlag an.

37 Ein Überblick über sein kritisches Werk erfolgt in diesem Kapitel (ab S. 27), die dortige Beschreibung des literarischen Werks beschränkt sich auf die in dieser Arbeit behandelten Texte, die aber bereits den Großteil der Gerstenberg'schen Literatur abdecken.

Klopstock, Lessing oder C. P. E. Bach. Innerhalb dieser Konstellation ist Gerstenbergs Wirken keineswegs als gering einzustufen, hier galt Gerstenberg als gefragter und gefürchteter Kritiker, und in seinen publizierten Schriften finden sich ästhetisch relevante, zeitgenössische Diskurse und Ansichten. Diese Position macht ihn zum »bedeutende[n] Vermittler an einer entscheidenden Wende der deutschen Literatur«³⁸. Gerstenbergs Ästhetik trennscharf von der Rezeptionsgeschichte der zeitgenössischen Ästhetik zu betrachten, ist wegen seiner Tätigkeit als Literaturkritiker schwierig. Sicherlich kann auch von einer Rezeptionsästhetik gesprochen werden, Gerstenbergs kritisches Werk aber darauf zu beschränken, würde ihm nicht gerecht.

Gerstenbergs kritisches Werk ist mindestens genauso relevant wie sein literarisches, eröffnet es doch nicht nur einen Blick auf seine scharfsinnige Beobachtungsgabe des literarischen Zeitgeschehens, sondern auch ein tiefgreifendes Verständnis desselben. Beides ist Grundlage für seine Positionierung innerhalb dieses Zeitgeschehens, für seine Bewertungen desselben und letztlich auch für seine eigene literarische Tätigkeit bzw. das Ersticken derselben.³⁹

Die ersten bekannten kritischen Schriften Gerstenbergs sind Beiträge in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, die von Christian Felix Weiße herausgegeben wurde,⁴⁰ mit dem Gerstenberg in seiner Studienzeit in Jena Bekanntschaft gemacht hatte.⁴¹ Die *Bibliothek* versteht sich dabei als Publikationsorgan, das es sich zum Ziel setzt, den Geschmack des Publikums zu bilden, dafür Literatur und Kunst aus In- und Ausland bespricht und sich positioniert gegen dogmatische Position wie z. B. die Literaturkritik Gottscheds. Alle Beiträge der *Bibliothek* sind anonym verfasst. V. a. Alexander von Weilen und Albert Malte Wagner

38 Siegrist: »Nachwort zu Ugolino«, hier: S. 157.

39 Siehe hierzu auch Anm. 36. Gerstenbergs Spätwerk ist spärlich und teilt sich in zwei Kategorien: Er verfasst noch einige wenige philosophische Schriften, die als Anmerkungen zu Kant verstanden werden können, mit dem Gerstenberg sich ab etwa der Jahrhundertwende intensiv auseinandersetzt. Die erneute Herausgabe seines bisherigen Lebenswerkes, teilweise überarbeitet, bildet die zweite Kategorie. Erschienen ist diese Edition in den Jahren 1815 und 1816 in drei Bänden unter dem Titel *Vermischte Schriften* (im Folgenden im Fließtext abgekürzt zitiert mit dem Kürzel VS_{I-III}).

40 Die *Bibliothek* wurde 1757 von Nicolai gegründet, Weiße übernimmt die Herausgeberschaft 1759 (vgl. Gerth: *Gerstenbergs Poetik*, S. 14). Die *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* wird im Fließtext in Klammern abgekürzt zitiert mit BW, genaue bibliografische Angaben sind dem Siglen- und Literaturverzeichnis zu entnehmen.

41 Vgl. Wagner (1920): *Gerstenbergs Leben*, S. 40ff.

haben sich darin verdient gemacht, die Urheberschaft Gerstenbergs durch schriftliche Zeugnisse und Stiluntersuchungen zurückzuverfolgen.⁴² Die meisten dieser bis 1765 verfassten Beiträge fallen in die Jahre 1759–1763.

Noch während Gerstenberg Beiträge für die Bibliothek schreibt, beginnt er bereits seine Arbeit am *Hypochondristen*, einer holsteinischen Wochenschrift, die ab 1762 in Schleswig erscheint.⁴³ Ihr Herausgeber ist Jacob Friedrich Schmidt. Die Rahmenerzählung des namensgebenden *Hypochondristen* Zacharias Jernstrup fügt die von verschiedenen Autoren verfassten »Stücke« zusammen, in die die Wochenschrift eingeteilt ist, und gibt ihr zugleich einen fiktiven Herausgeber. Unerfüllte Liebe bildet den Ausgangspunkt dieser Erzählung aus dem Leben von Jernstrup, aber auch

42 Vgl. Weilen: »Einleitung Merkwürdigkeiten«, hier: S. XVII–XXIII; Wagner: *Gerstenbergs Leben*, S. 44–46. Der gründlichen Arbeit der beiden folgend können folgende Beiträge Gerstenberg zugeordnet werden: Die Besprechungen von Lessings *Philotas* (BW, V-2, S. 311), Schmidts *Poetischen Gemälden und Empfindungen aus der heiligen Schrift* (BW, V-2, S. 317) und Bernis *Oeuvres mêlés* (BW, V-2, S. 355). Diese drei Besprechungen sind mit der »Chiffre B.« unterzeichnet. Für die Zuordnung dieser Chiffre zu Gerstenberg existiert ein schriftlicher Beleg (vgl. Weilen: »Einleitung Merkwürdigkeiten«, hier: S. XVIII; außerdem Wagner: *Gerstenbergs Leben*, S. 44). Außerdem Gerstenberg zuzuordnen sind die Anzeigen zu Bodmers *Drey neue Trauerspiele: Johanna Gray, Friedrich von Tokenburg, Oedip* (BW, VII-2, S. 318), die Zuordnung ist gesichert durch ein schriftliches Zeugnis von Weiße (vgl. Weilen: »Einleitung Merkwürdigkeiten«, hier: S. XX). Auch die Beiträge über dänische Literatur können Gerstenberg zugeordnet werden (hierfür gibt es einen schriftlichen Beleg von Gerstenberg: »Die Artikel, die vom 5. Band an in der Bibl. d. Sch. W. über die dänische Literatur vorkommen, sind von mir.« Brief vom 20. April 1819 an Rahbel, zitiert nach Wagner: *Gerstenbergs Leben*, S. 45), das sind: Über den *Nordischen Aufseher* (BW, V-2, S. 273), Anzeigen über Schriften der *Kielischen Gesellschaft der schönen Wissenschaften* (BW, VI-1, S. 87), Rosenbaums *Scherzhafte Lieder mit Melodien* (BW, VI-2, S. 349), *Reden über die Glückselige Regierung Friedrichs V.* (BW, VII-2, S. 364), über Johann Elias Schlegels Werke (BW, VIII-1, S. 101 und IX-1, S. 59), über Guldbers *Priskristet* (BW, X-1, S. 100), über Johann Heinrich Schlegels *Trauerspiele aus dem Englischen* (BW, XII-1, S. 76), über Holbergs *Peter Paars* (BW, XII-1, S. 114) und der *Brief über den gegenwärtigen Zustand des dänischen Theaters* (BW, XII-2, S. 348). Für wahrscheinlich, aber nicht gesichert, hält Alexander von Weilen außerdem die Autorschaft Gerstenbergs für die Besprechung der *Cantaten zum Scherz und Vergnügen* (BW, VII-2, S. 351), die Anzeige der *Neuen Probestücke der englischen Schaubühne* (BW, VII-1, S. 160) und – hierhin ist er sich einigermaßen sicher – eine Abhandlung *Von der Kritik der Empfindungen über eine Stelle des Du Bos* (BW, VIII-1, S. 1) (vgl. hierzu Weilen: »Einleitung Merkwürdigkeiten«, hier: S. XXI). Wagner erweitert diese Aufstellung aufgrund stilistischer Merkmale um die Anzeigen zu *Grundsätze der Kritik von Home* (BW, IX-2, S. 189 und X-2, S. 230) (vgl. Wagner: *Gerstenbergs Leben*, S. 45).

43 Jacob Friedrich Schmidt (Hg.): *Der Hypochondrist. Eine hollsteinische Wochenzeitschrift* [1762], Leipzig und Frankfurt 1767. Im Fließtext wird der *Hypochondrist* in Klammern mit H abgekürzt zitiert, Hinweise zu genauen bibliografischen Angaben sind dem Siglen- und Literaturverzeichnis zu entnehmen.

empfindsames Schriftstellertum wird thematisiert und bildet den Rahmen für empfindsamen Schriftstücke und Überlegungen dazu. Dass der Name Zacharias Jernstrup zuweilen als Pseudonym Gerstenbergs angegeben wird, mag am großen Anteil Gerstenbergs an den in diesem Journal veröffentlichten Schriftstücken liegen. Von den 25 »Stücken« sind das 1., 4., 6., 7., 8., 12., 18., 19., 20., 22. und 23. Stück von Gerstenberg⁴⁴ und damit laut Klaus Gerth »die wichtigsten Beiträge des Journals«⁴⁵. Der *Hypochondrist* wird noch im gleichen Jahr wieder eingestellt, 1771 versucht Gerstenberg sich an einer neuen Herausgabe des Journals – mit mäßigem Erfolg. Der *Hypochondrist* ist einzuordnen als eine Wochenschrift mit zwar lokal relativ geringer Reichweite, aber zugleich als ein Organ Literaturschaffender, die mit ihrer Wochenschrift wesentlichen Positionen der Empfindsamkeit Ausdruck verleihen.

Ebenfalls zu Gerstenbergs kritisch-theoretischem Werk ist *Die Braut* von Beaumont und Fletcher zu zählen, die Gerstenberg 1765 übersetzt und zusammen mit einer Vorrede und mit weiteren Übersetzungen der englischen Literatur und Literaturtheorie herausgibt.⁴⁶ Nicht nur die Auswahl der zusammengetragenen Abhandlungen und Stücke und deren Übersetzungen, sondern insbesondere die Vorrede mit dem Titel »Schreiben an Herrn Weiße« kennzeichnet Gerstenberg als Experten auf dem Gebiet der englischsprachigen Literatur.

Gerstenbergs bedeutendstes kritisches Werk – sein kritisches Hauptwerk – sind die *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*.⁴⁷ Die Briefe sind auch unter dem Titel *Schleswiger Litteraturbriefe* – nach dem Ort

44 Diese Zuordnung ist durch ein schriftliches Zeugnis Gerstenbergs belegt, vgl. hierzu einen Brief aus dem Herbst 1762 von Gerstenberg an Christian Felix Weiße (Jacob Minor: »Briefe aus Christian Felix Weisses Nachlass«, in: Franz Schnorr von Carolsfeld (Hg.): *Archiv für Litteraturgeschichte*. IX. Bd., Leipzig 1880, S. 453–507, hier: S. 478), in dem auch die Verfasser der anderen Stücke genannt werden. Für das 22. und 23. Stück entschuldigt Gerstenberg sich, er gibt an, dass es »Schul-Arbeiten« seien, die »wieder [sic] mein Wissen von Herrn Schmidt unter die Presse gegeben« (ebd., S. 479) worden seien.

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

46 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Die Braut von Beaumont und Fletcher. eine Tragödie*, Nebst kritischen und biographischen Abhandlungen über die vier größten Dichter des ältern britischen Theaters, Kopenhagen und Leipzig 1765. In dieser Arbeit im Fließtext in Klammern zitiert unter dem Kürzel B.

47 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Drei Sammlungen und Fortsetzung in einem Band* [1766–1770], Hildesheim, New York 1971. In dieser Arbeit im Fließtext in Klammern zitiert unter dem Kürzel M (siehe auch Anm. 26 sowie das Siglenverzeichnis). Es sei darauf hingewiesen, dass die »Merkwürdig-

ihres Erscheinens – bekannt.⁴⁸ Die *Briefe* erschienen in den Jahren 1766 und 1767 in drei Sammlungen. Eine Fortsetzung, die nicht mehr in Briefform erfolgt und deswegen getrennt davon zu betrachten ist, gibt Gerstenberg im Jahr 1770 heraus. Wie bereits im *Hypochondristen* sind auch in den *Merkwürdigkeiten* nicht nur Beiträge Gerstenbergs versammelt.⁴⁹ Laut der Zuordnung, um die sich abermals Wagner und Weilen bemüht haben, sind von Gerstenberg die Briefe 2–5, 8, 9, 11 und der Beginn des 12. Briefes aus der ersten Sammlung, zudem die Briefe 12–25 aus der zweiten und dritten Sammlung. In der Fortsetzung können das dritte und vierte Stück Gerstenberg zugeordnet werden.⁵⁰ Das Erscheinen der *Merkwürdigkeiten* im Jahr 1766 steht zeitlich in Zusammenhang mit dem Einstellen von Lessings *Briefen, die neueste Literatur betreffend* im Jahr 1765 und dem Erscheinen der *Fragmente über die neueste deutsche Literatur*, die Herder ebenfalls im Jahr 1766 herausgibt. Auf diese zeitliche Korrelation verweisen Weilen und Gerth nicht umsonst,⁵¹ denn es besteht auch ein innerer Zusammenhang: Das literarische Zeitgeschehen wird bestimmt durch die Beschäftigung mit der Ästhetik, die die klassische Poetik mehr und mehr ablöst. Auch in den *Merkwürdigkeiten* soll durch Betrachten von alten klassischen sowie neueren Werken der Literatur »dem Geschmack eine andere Wendung«⁵² gegeben werden. Die Sammlungen sind eine Auseinandersetzung mit dem französisch-klassizistischen Dichtungsideal einerseits und einem »shakespearisierend-modernen«⁵³ andererseits.⁵⁴ In diesem Spannungsfeld wird Gerstenbergs Ästhetik entworfen. Die Hauptanliegen, Gerstenbergs Kritik zu Lyrik, Drama und Genie, finden sich in den *Merkwürdigkeiten*. Seine Genielehre und – damit zusammenhängend – die Auflösung des klassischen Verständnisses vom Drama entwickelt Gerstenberg vor allem in der Auseinandersetzung mit Shakespeare und der englischen Literatur (v. a. M14–18 und M20). Betrachtungen über

keiten« im Titel zu verstehen sind als merkwürdig im Sinne von bemerkenswert, nicht im Sinne von seltsam.

48 Vgl. Weilen: »Einleitung Merkwürdigkeiten«, hier: S. V–VI.

49 Sondern auch von Kleen, Fleischer und Funk; in der Fortsetzung außerdem von Klopstock und Schönborn (vgl. Gerth: *Gerstenbergs Poetik*, S. 16).

50 Eines ist im handschriftlichen Nachlass erhalten, das andere nimmt Gerstenberg 1815 in die *Vermischten Schriften* auf (vgl. Gerth: *Gerstenbergs Poetik*, S. 16).

51 Vgl. Weilen: »Einleitung Merkwürdigkeiten«, hier: S. V, und Gerth: *Gerstenbergs Poetik*, S. 17.

52 Gerth: *Gerstenbergs Poetik*, S. 18.

53 Siegrist: »Nachwort zu Ugolino«, hier: S. 144.

54 Vgl. ebd.

altnordische und deutsche Lyrik bilden die Grundlage seiner Lyriktheorie (hierzu v. a. M8–9,11–13 und ebenfalls M20). Die Fortsetzung hätte ein bedeutsames Zeugnis der zeitgenössischen Ästhetik werden können. Herders Aufsätze über Shakespeare und Ossian – angeregt durch Gerstenberg – waren als Beiträge hierfür vorgesehen und lagen dem Verleger bereits vor. Da die Fortsetzung aber bereits nach der ersten Ausgabe – u. a. Gerstenbergs zunehmender Trägheit geschuldet – wieder eingestellt wurde, erschienen diese Aufsätze schließlich andernorts.⁵⁵

In den Jahren 1767 bis 1771 verfasste Gerstenberg *Rezensionen für die Hamburgische Neue Zeitung*.⁵⁶ Anhand der Besprechung zeitgenössischer Werke werden Gerstenbergs ästhetische Anschauungen, die bereits aus den *Merkwürdigkeiten* erhellen, ergänzt, ihnen mehr Breite und Tiefe gegeben. Die rezensierten Werke bilden dabei oft nur die Grundlage zur Darlegung von Gerstenbergs Literaturverständnis und seiner Ästhetik.

Aus Gerstenbergs kritischem Werk lassen sich – das ist die Leistung von Klaus Gerths Monografie⁵⁷ – insgesamt seine ästhetischen Anschauungen extrahieren und thematisch bündeln. Gerstenberg will nicht mehr dogmatisch den Zeigefinger erheben und diese Anschauungen als Lehrwerk verstanden wissen, sondern als Zugangsmöglichkeit zur Literatur, die er durch seine Schriften eröffnet: »Meine Absicht ist nicht, mich vierundzwanzig Stufen hoch auf der Gerichtsbank der gesetzmäßigen Kritik niederzulassen, und mir mit einem Decisifspruche, der wenigstens die Mine des prüfenden Tiefsinns hätte, Furcht und Ehrerbietung zu erwerben. Ich schreibe für Sie, mein Freund.« (M12, S. 173) Dem entspricht auch die vergleichsweise unsystematische Form seiner Literaturkritik, die hauptsächlich in Briefen, Dialogen und Rezensionen und nur in wenigen Abhandlungen niedergeschrieben ist. Gerstenbergs kritisches Werk ist dabei epochal einzuordnen ins Zeitalter der Empfindsamkeit. In diese Phase der Umbrüche im 18. Jahrhundert ist nicht nur Gerstenbergs Ästhetik und die im Auflösen begriffene Poetik einzuordnen, sondern auch Gerstenbergs Überlegungen, Experimente und literarische Arbeiten zu Musik und Literatur im Speziellen.

55 Vgl. Gerth: *Gerstenbergs Poetik*, S. 18. Herders Abhandlungen erschienen 1773 in *Von deutscher Art und Kunst*.

56 Eine Sammlung davon hat Ottokar Fischer zusammengestellt und kommentiert. Die Verfasserschaft hat Fischer ermittelt durch stilistische Untersuchungen und Vergleiche mit Handschriften (vgl. Gerstenberg: *Rezensionen*).

57 Vgl. Gerth: *Gerstenbergs Poetik*.

Gerstenbergs Poesie

Für sein literarisches Werk ist Gerstenberg etwas weniger bekannt als für sein kritisches. Als sein berühmtestes schriftstellerisches Werk zählt das Drama *Ugolino* aus dem Jahr 1768.⁵⁸ *Ugolino* greift den 33. Gesang aus Dantes *Inferno* auf und zeigt den Grafen Ugolino und seine drei Söhne, die im Hungerturm zu Pisa auf den Hungertod warten, zu dem sie verurteilt wurden. Das handlungsreduzierte Drama gilt vor allem wegen der Darstellung heftiger Leidenschaften wie Angst, Wut und Verzweiflung als wegbereitend für Dramen des Sturm und Drang. In dieser Arbeit wird *Ugolino* kein eigenes Kapitel gewidmet, da für die Untersuchung der Intermedialität in Gerstenbergs Werk beinahe nur die Schlusszene interessant ist. Diese ist melodramatisch ausgestaltet und wird in entsprechenden anderen Kapiteln aufgegriffen und behandelt.⁵⁹ Untersucht wird dafür Gerstenbergs lyrisches Werk: Zu diesem zählt vor allem sein Erstlingswerk *Tändeleyen* aus dem Jahr 1759⁶⁰, aber auch seine Versuche der Bardendichtung (v. a. das *Gedicht eines Skalden*, 1766⁶¹), die aber bereits eine dramatische Richtung einschlägt. Ebenfalls zu den lyrisch-dramatischen Texten zähle ich die Kantate *Ariadne auf Naxos* aus dem Jahr 1765.⁶² Den Abschluss der Bearbeitung der literarischen Schriften Gerstenbergs bildet eine Untersuchung zu *Minona oder die Angelsachsen*, das Gerstenberg 1785 – vergleichsweise spät – herausgibt.⁶³ Gerstenbergs »vermeintliches Opus

58 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: *Ugolino. Eine Tragödie in fünf Aufzügen mit einem Anhang und einer Auswahl aus den theoretischen und kritischen Schriften* [1966]. Hg. von Christoph Siegrist, Stuttgart 2011. Im Fließtext in Klammern abgekürzt zitiert unter dem Kürzel U¹.

59 Erst in der Schlusszene wird das Drama auch durch musikalische Ausdrucksmittel ergänzt. Zuvor ist eine melodramatische Ausgestaltung nur an literarischen (d. i. zugleich nichtmusikalischen) Merkmalen wie Handlungsreduktion und thematische Konzentration auf Leidenschaften erkennbar.

60 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: *Tändeleyen* [1759], Leipzig 1759. Im Fließtext in Klammern abgekürzt zitiert mit dem Kürzel T¹.

61 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: *Gedicht eines Skalden. Prosopopoema Thorlaugur Hinintung des Skalden* [1766], Kopenhagen, Odensee und Leipzig 1766. Im Fließtext in Klammern abgekürzt zitiert mit dem Kürzel SK¹.

62 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: »Ariadne auf Naxos. Eine Kantate« [1765], in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften II*, Frankfurt am Main 1971, S. 73–86. Im Fließtext in Klammern abgekürzt zitiert mit dem Kürzel A.

63 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: *Minona oder die Angelsachsen. Ein tragisches Melodrama in vier Akten. Die Musik vom Herrn Kapellmeister J. A. P. Schulz* [1785], Hamburg 1785. Im Fließtext in Klammern abgekürzt zitiert mit dem Kürzel MoA¹.

magnum«⁶⁴ wird von ihm im Untertitel als Melodrama ausgegeben, einer kurzlebigen musikalisch-literarischen Mischgattung des 18. Jahrhunderts, die sich zu diesem Zeitpunkt eigentlich schon selbst überlebt hat.

Allen in dieser Arbeit behandelten literarischen Schriften Gerstenbergs ist – unabhängig von der schwankenden literarischen Qualität – ihre Musikalität gemeinsam, auf die eine oder andere Weise. Bei der Untersuchung des literarischen Werkes Gerstenbergs hat sich abgezeichnet, dass Gerstenberg selten gattungskonform, sondern eher experimentell gearbeitet hat, die Grenzen von klassischen Gattungsformen bis an ihre Grenzen strapaziert, ausgereizt und schließlich sogar überschritten hat. Das gilt für beinahe alle Arbeiten aus Gerstenbergs schriftstellerischem Werk. Diese experimentellen Gattungsformen, die strenge Gattungskonventionen geöffnet haben, ermöglichten ihm einerseits die Einverleibung des musikalischen Mediums in die Literatur und bereiteten schließlich auch den Weg für neue Formen: So ist eine Tendenz erkennbar, die gemäß Gerstenbergs Lyrikverständnis – von seinem lyrischem (Früh-)Werk ausgehend – Musikalität zur unabdingbaren Komponente für lyrische Poesie macht⁶⁵, diese Musikalität über lyrisch-dramatische Zwischenformen in dramatische Texte einträgt und so schließlich die Gattung Melodrama – nicht nur für Gerstenberg – denkbar macht.

Anmerkungen zu dieser Arbeit

Diese Arbeit ging – ihrem Arbeitstitel nach⁶⁶ – von medialen Übergriffen aus. Von dieser Hypothese ausgehend wurde die Relevanz beider – bzw. aller drei – Medien Sprache bzw. Poesie und Musik im 18. Jahrhundert untersucht.⁶⁷ Wie verhalten sich die Medien in dieser Zeit zueinander,

64 Gerecke: *Transkulturalität*, S. 261.

65 Vgl. hierzu Kap. 2.1.

66 Der ursprüngliche Arbeitstitel der vorliegenden Dissertation lautete »Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und die Musik: Musikalisch-literarische Übergriffe Ende des 18. Jahrhunderts«.

67 Bei Überlegungen zur Medialität hat es sich in dieser Arbeit bewährt, in Anlehnung an Jürgen Links Begriff vom »sekundäre[n] semiologische[n] System« (Jürgen Link: *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis*, München 1985, S. 102) zwischen primärem Sprachmedium – Alltagssprache – und sekundärem Sprachmedium – poetischer Sprache – zu unterscheiden. Diese Unterscheidung lässt sich nur bedingt auf das Medium Musik übertragen, das von vornherein v. a. als Kunstmedium zu existieren scheint, versteht man Geräusche nicht bereits als Musik.

inwiefern ist diese Medialität Teil der ästhetischen Debatte und wie verhalten sich Gerstenbergs Arbeiten dazu. Der anfänglich unterstellte Übergriffscharakter ist in diesem Diskurs auch sicherlich von Belang, wie sich bei der Untersuchung herausgestellt hat, aber nicht für Gerstenbergs Schaffen – im Gegenteil: Gerstenberg zeigt in seinen Schriften, dass der künstlerische Anspruch, den er als Kritiker, Ästhetiker und auch als Schriftsteller erhebt, v. a. durch die Eng- und Zusammenführung der Medien funktionieren kann; nicht dadurch, dass eine Kunst die andere ausbeutet. Ein »multi-mediale[s] Nebeneinander«⁶⁸ gibt es bei Gerstenberg nicht, es ist stets ein »konzeptionelles Miteinander«⁶⁹ und insofern handelt es sich laut Jürgen E. Müller um eine Form echter Intermedialität. Gerstenberg geht es um ein wechselseitiges Profitieren der Künste in ihrem Zusammenspiel, welches durch Medienkombination ein Kunstwerk mit ästhetischem Eigenwert hervorbringt. Er ist insofern als ein Vordenker des romantischen Universalkunstwerkes anzusehen. Diese Arbeit zeigt, auf wie vielfältige Weise Gerstenberg Musik und Poesie zusammenbringt und dass gerade durch diese Zusammenführung das intermediale Kunstwerk eine exponentielle Wirkung entfalten kann. Theoretische Arbeiten des Kritikers und Ästhetikers Gerstenberg und die Einbettung in den geistesgeschichtlichen Zusammenhang finden im ersten Block dieser Arbeit statt (Kap. 1). Dieser erste Block befasst sich mit ästhetischen Aspekten der musikalisch-literarischen Intermedialität bei Gerstenberg. Die darauffolgenden Kapitel beschäftigen sich mit der Poesie Gerstenbergs, mit der schriftstellerischen Umsetzung des Diskurses in Gerstenbergs literarischen Arbeiten (Kap. 2–Kap. 4) und musikalisch-literarischen Gattungen des 18. Jahrhunderts. Es zeigt sich hier, dass Gerstenbergs Schaffen – wie bereits angedeutet – gerade in intermedialen Gattungsentstehungsprozessen situiert ist.

Es ist an dieser Stelle hervorzuheben, dass diese Arbeit eine literaturwissenschaftliche ist. Auch wenn der Gegenstand Interdisziplinarität nahelegt und versucht wurde, musikwissenschaftliche Forschung miteinzubeziehen⁷⁰, so bleibt diese Arbeit methodisch in der Literaturwissenschaft ange-

68 Jürgen E. Müller: »Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte«, in: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin 1998, S. 31–40, hier: S. 31.

69 Ebd.

70 Das Kap.1.4. nähert sich eher von der musik- denn von der literaturwissenschaftlichen Perspektive. Darüber hinaus wurde, wo sinnvoll und dem Gegenstand angemessen, auch musikwissenschaftliche Literatur konsultiert.

siedelt. Komparatistische Aspekte zwischen Literatur und Musik werden – dem Gegenstand angepasst⁷¹ – vor allem aus literaturwissenschaftlicher Perspektive untersucht. Da Gerstenberg selbst nur Laienmusiker war und sich aus der Position des Schriftstellers und Kritikers mit der Materie befasst hat, ist die vorwiegend literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung auch konsistent mit dem untersuchten Gegenstand. Gerstenberg war eben vor allem Schriftsteller, Ästhetiker und Kritiker, weswegen der Zugriff auf den musikalisch-literarischen Diskurs, mit dem er sich beschäftigt, auch aus dieser Perspektive erfolgt.

71 Wie Christiane Lubkoll darlegt, teilt man das »komparatistische Grenzgebiet ›Literatur und Musik« (Christine Lubkoll: »Musik«, in: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*, Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe, Stuttgart 2007, S. 378–382, hier: S. 379) in drei Hauptbereiche ein: 1. Musik und Literatur, 2. Literatur in der Musik und 3. Musik in der Literatur (vgl. ebd.). Der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit, Gerstenbergs Schaffen, bewegt sich dabei vor allem im ersten und dritten Bereich, ist also auch gewichtet in Richtung eines literaturwissenschaftlichen Zugriffs.

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 deliçiose 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 Instrumentensolos 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 Carl 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+estimmen>, 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 grenzsprenge 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 Musikalisation 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 Bestimmen und Empfinden

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 umfanglichem 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 Mediation 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 *Méditationen*: »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 Mediation 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 Begriffsoption *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.

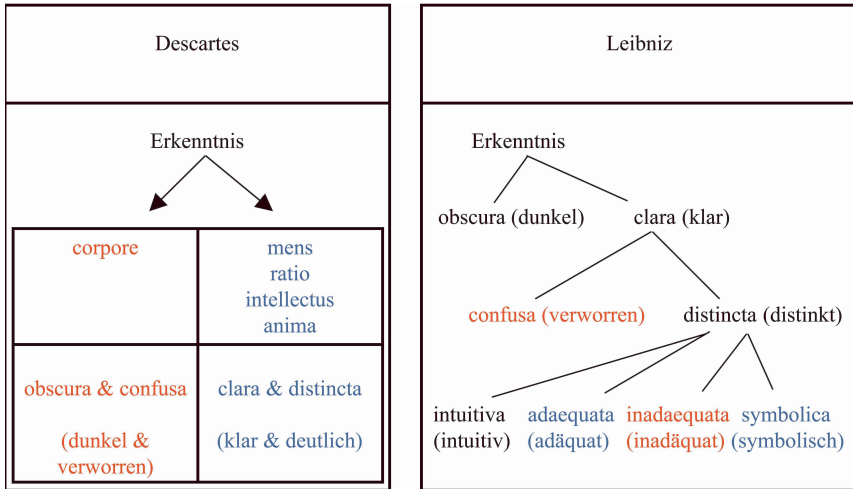


Abb. 1: Vergleich Descartes und Leibniz⁴¹

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 Cassirer (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 |
|---|--|
| <p>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.</p> | <p>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.</p> |

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.

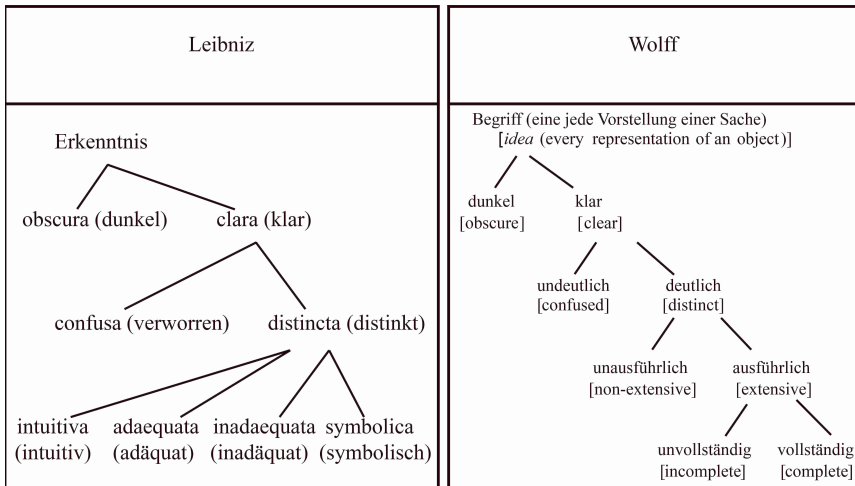


Abb. 2: Vergleich Leibniz und Wolff⁵²

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 gegeben.« (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 blossе Worte, oder auch andere Zeichen, dergleichen in der Sternkunst das Zeichen \odot , 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 Kräfften 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 pflaget, 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 αισθητα und den νοητα. [...] Es seien also die νοητα – das, was durch das höhere Vermögen erkannt werden kann – Gegenstand der Logik, die αισθητα dagegen seien Gegenstand der επιστημη αισθητικη (= der ästhetischen Wissenschaft) oder der ÄSTHETIK.⁶²

Der klassisch rationalistischen Epistemologie, die mit νοητα – geistig Wahrnehmbarem – und Begriffsklassifizierungen operiert, stellt Baumgarten die επιστημη αισθητικη – 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 »REPRESENTATIO 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).

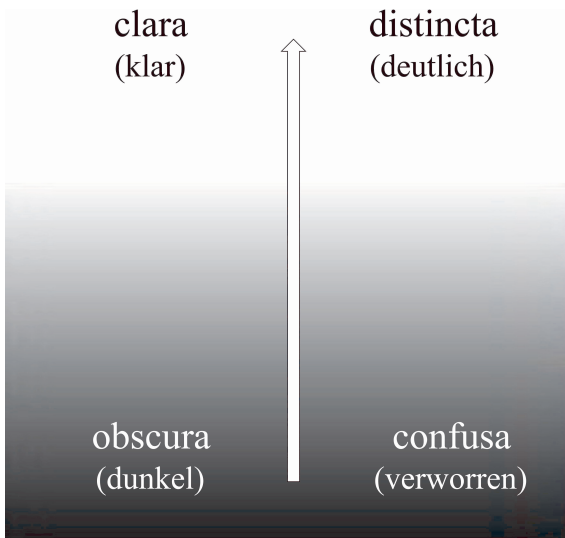


Abb. 3: Baumgartens Verständnis von obscura-clara und confusa-distincta⁶⁵

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 Verwirrenheit 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 Verwirrenheit [...] 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 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 analoge, 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, sondernd 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 Bemerkende, 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 »*Aestheteria* (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 »*Aestheteria*« 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 ergründen 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 Poësie, 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 sensitivae 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 tappen. (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 Richtigstellung semantischer Schieflagen 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 Präcision, 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. Genaueres 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 Altertum. 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 schlüge?« (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. In dem 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 leib-seelisches 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 Assoziationslehre, Adam Smiths Sympathielehre und die Dampfmaschine von James Watt«, in: Inge Baxmann/Michael Franz/Wolfgang Schäffner (Hg.): *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 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 genug [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 Ergründung 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 Fäßergen. Wenn aber ein jedes dieser Fäßergen 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 dasienige, 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 musikalischen 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.wörterbuchnetz.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: *Hirnhöhlenpoetiken. 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 instrumentes 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 Whytt 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: *Hirnhöhlenpoetiken*, 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 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: *Hirnböhlenpoetiken*: »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 Nervenleibes«, 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: Lisanne 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 sezirt in die »zartklingenden Fibern«, »ihre tiefertönenden Flechsen, [...] den Sangboden ihres bebenden Herzens, und [...] das ganze klangreiche Gewebe ihres gesanglustigen Innern« (MoA², S. 307)¹⁴⁰. Dementsprechend wetterfühlig ist auch Minona – der Moment ihrer größten emotionalen Unaufgeräumtheit wird begleitet von einem stürmischen Wetterspektakel (vgl. MoA², S. 132–139). Die Feinfühligkeit 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 Folderszene handelt¹⁴¹. Dieser Gewalteingriff in den Körper Minonas stellt die intellektuelle Wehrlosigkeit und das Ausgeliefertsein des Individuums als »emotionaler Resonanzcorpus« aus. In dieser Engführung von menschlichem Körper und Instrumentencorpus samt Nervenapparat und Saitenbespannung innerhalb dieses von Zwang bestimmten Folderszenarios 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 Gefühlsleben 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 Gefühlsleben 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 Nerven-anomalie beschrieben. »In der Sympathie des Nervensystems«, so Fischer-Homberger, hatte man »die theoretische Grundlage gefunden, die der Krankheit *Hypochondrie* in ihrem vollen Umfange genügte.«¹⁴⁴ Die Hypochondrie ist das zeitgemäße Nervenleiden: Der Kranke leidet an seinem äußerst reizbaren Nervensystem und diese Enervierung 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: *Hirnböhlenpoetiken*, 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 Er-fahrungsseelenkunde 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 imaginierter 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 Doppelsatz 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.

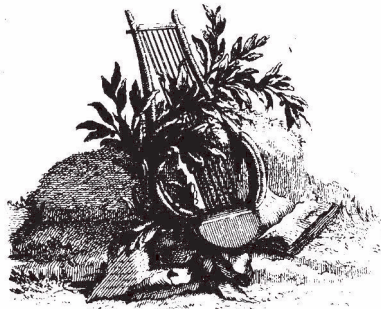
155 Da die Hypochondrie v. a. eine Männerkrankheit ist (siehe Anm. 152), wurde hier bewusst nicht gendered.

Ich bin eigensinnig, mürrisch, ein bisschen 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, erschieße 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 regnichtet oder nebligtes 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 Officiers, und des Anacreon, 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 erhalte, 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 Leichtsinns 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 enervierte 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 letzern [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 Urteilkraft* (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 zwei-hundertjährigen 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 Tätigkeitsmodus¹⁷¹: 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 übergreifigen 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 übergreifenden 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 weltweise 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-Aktionspotential 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, Verzweiflung 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 bewundernswürdig anzusehen.«²⁰⁰ Die bewundernswürdige 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 Inbe- griff dieser empfindsamen Literatur werden. In Goethes »Kultbuch 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 Losung 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 verwirrte‹« (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 Geföhle 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 verschiedenen 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.

1.1 Bestimmen und Empfinden

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 Empfindsamkeitsästhetik 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 »graduall 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 abstuftbar, 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 verschieden 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[heterorik]«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 wohlgedenkt – 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. Göttert: *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, Wachstum, 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, präzisil 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, Wachstum, 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 dezidiertes 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 Sprache:

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 Sprache, »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 eingeführt 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 zur 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 musikalisches und poetisches 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, schönre, 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-Synästhesie, 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 genug [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 Zitatekombination 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 zusammengenommen 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 nachgeeiferten 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 vermisch. Schriften von den Verf. der Berm. Beytr.); und sogar von Klopstock, weil er sie ausdrücklich zur Nachahmung des bekannten Chevy-chase-song 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 verschiednen Gattungen der Composition [...] – Können sie nur einigen faden Nachsprechern, 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 beyzulegen, 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 Griffe 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 Ausdruckspoetik 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 Ausdruckspoeik, 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 abdrünge [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 hier 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):

Betrug einer höhern Eingebung – Nicht anders! Der Beständige Ton der Inspiration, die Lebhaftigkeit der Bilder, Handlungen und *Fictionen*, 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: *Realexikon 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, eingebildete 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 Würkung 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 jemals von sinnlichen Dingen mit vorzüglicher Würkung 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 Welt-schöpfung«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 aufgezogen wird, denken wir nicht mehr an das Theater, sondern an den Ort, den das Theater vorstellen soll, nicht an den 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« tituliert 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

1.2 Dichtung im Zeitalter der Ästhetik

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 »vivida 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 ›Bilder‹ beziehendes 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 Erstarken 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 *Dialogi 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 mimetisch 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«

1.3 Gerstenberg über die »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts« – oder »ein Lessing [...] über die Gränzen 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 (*emblem*) 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 Taubstummen«, in: Friedrich Bassenge (Hg.): *Ästhetische Schriften*, Westberlin, S. 28–69, hier: S. 62.

375 Batteux' Nachahmungstheorie zählt zu den bekanntesten 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* [...] evines 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.

1.3 Gerstenberg über die »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts«

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 Agasandros, 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 Aneas 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/de/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 ausgeschriebenen 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 ausgeschriebenen Preis erhielt am Ende Herder mit seiner Abhandlung »Über den Ur-

1.3 Gerstenberg über die »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts«

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, eräugnen, 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 »nötigt 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 geht. (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 Boivoins 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 schön[e] 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 führt 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 weiß 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.

1 Literarisch-musikalische Medienkombinationen

| 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 Singedichts« 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 begreift. 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 Singedichts* [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 giebt 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 *Paraliponema*. 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: Lisanne 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 vermitteltst 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 Gebrauchsweise 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 – gleichermaßen 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 zwölf, 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 *Laokoon* 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, resultierten aus einem Seelenzustand und dienten 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 Resultirendem 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).

1.3 Gerstenberg über die »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts«

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 unmittelbar 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 »Hauptvortrag« 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 führet« (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 vermittelt einer Raum-Kunst – also Malerei –, Zeitliches bzw. »Gegenstände [...], die auf einander [...] folgen« (L-L, S. 116 (Kap. XVI)) nur vermittelt 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 Gebehrdensprache 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 *Laokoon* 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.

1.4 Die »Trivialisierung« der Musik

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 Szenerien 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 motivlogisch 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 Rhetorisierung,⁴⁵⁹ 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 a 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 appercevons 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 voluptatem 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 *Enzyklopädie* 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 »afektlose 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 Nuanzenreichtum 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?lemm a=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 Verwandtschaft 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 Um-schichtung 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 erhalten 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 vernünftigsten 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 Kriegs 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 preissischen 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

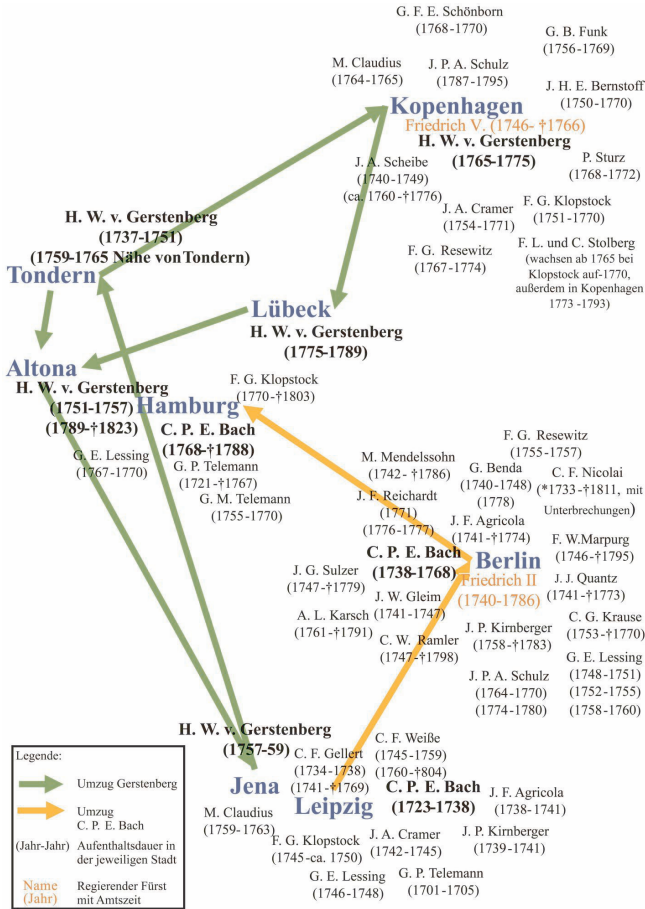


Abb. 5: Nord- bzw. dänisch-deutsche Dichter- und -Musikerlandschaft um Gerstenberg und Bach⁵⁵⁷

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 Anmerkungsapparat an dieser Stelle nicht unverhältnismäßig anschwellen zu lassen.

1.5 Wie ist Musik ästhetisch verständlich? C. P. E. Bach und Gerstenberg

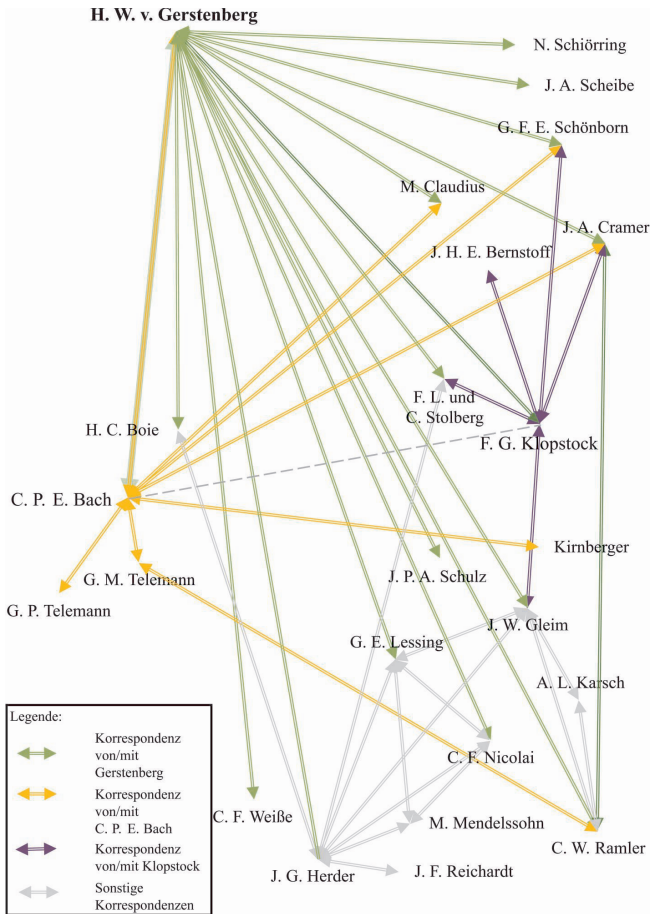


Abb. 6: Briefliches Netzwerk der norddeutschen Dichter- und Musikerlandschaft⁵⁵⁸

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 Komposition, im Orgel und Clavierspielen, welche ihm eigen war, war viel zu bekannt, als daß ein Musiker vom Ansehen, die Gelegenheit, wenn es nur möglich war, hätte vorbeylegen solln, 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 Komposition 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 Rousseauscher 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 Klavierphantasie 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/Philipp 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 – eindeutsch 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 gesorget, 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 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 schmachkend.

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 abhäng[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 entdekt 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. Geburtstag 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 aufbewahrtem, 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 abgesucht«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 adrident, 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 Gedanken, 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 läugn, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnitztes 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 *Affeckt[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 Spielercorpus, 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 Verstandenspiel 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 Tonzeser 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 Tongespräche*;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 Musikus*, 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 Gemützustand 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 Leidenschaften 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 Gerstenberg 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 also ein jedes Stück nach seinem wahren Inhalte, und mit dem gehörigen Affecte spielen soll; so thut 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 blos ~~Facta~~ Facta samelt 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 *Programmmusik* 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: Sollte 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 bloß 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 wāren, welche der Musik am anständigsten sind, und ich, als ein Clavierspieler, getraue mir zu behaupten, daß man auf unserm Instrumente in der That bey 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 im̄er Worte und die Menschenstimē bleibt uns im̄er 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 wirklich 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 Wirkung 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 Wünschäußerung 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.

2 Lyrik

Dass in einer Arbeit, die sich mit Überlagerungen von Musik und Literatur beschäftigt, ein Kapitel über Lyrik zu finden ist, ist nicht überraschend. Allein der Begriff Lyrik referiert auf das Instrument Lyra, das Instrument, zu dessen Begleitung Gedichte vorgetragen wurden und das deswegen namensgebend für die Gattung wurde. Musikalität ist der Lyrik bereits etymologisch inbegriffen.¹ Es kann also nicht Aufgabe dieses Kapitels sein, schlichtweg musikalischen Komponenten in Gerstenbergs lyrischem Werk nachzuspüren. Vielmehr ist der Anspruch, die spezifischen Eigenheiten musikalischer Strukturen zu beschreiben und in die Ästhetik des 18. Jahrhunderts einzuordnen. Dementsprechend muss es vor allem um den Ton und die Vertonbarkeit bzw. auch die tatsächlichen Vertonungen Gerstenbergs Lyrik gehen.

Ein kurzer Blick auf Gerstenbergs lyrisches Werk genügt, um dessen Besonderheit zu bemerken. Es ist geprägt von einer Experimentierfreudigkeit, was lyrische Sprache, Gattungs- und Mediengrenzen angeht, die bemerkenswert für seine Zeit ist und gleichzeitig begeistert zeitgenössische Lyrik aufgreift²:

Gerstenbergs schriftstellerisches Debüt sind seine *Tändeleyen*, die erstmals 1759 in Leipzig erschienen sind.³ Die Gedichtsammlung, die gemeinhin in die zeitgenössische Modedichtungsrichtung Anacreontik eingeordnet wird, fällt durch einen sehr eigenen Stil auf: In vielen – v. a. den längeren – Gedichten wird die metrische Form aufgebrochen durch prosaische Einschübe. Inhalt von Gerstenbergs *Tändeleyen* sind kurze idyllische Sequenzen nach anacreontischem Vorbild.⁴ Das Gedicht »Amors Triumph« aus dieser Sammlung vereint nicht nur lyrische und epische, sondern darüber hinaus auch dramatische Elemente in sich, indem es ab ca.

1 Auch wenn etymologisch im Terminus »Lyrik« enthalten, so gilt Musikalität nicht uneingeschränkt für jegliche Lyrik: Gerade ab dem frühen 20. Jahrhundert tauchen auch amusikalische Formen auf.

2 Dazu gehören v. a.: Oden von Klopstock, Lieder von Gleim, Cramers Psalmen und eine Liedersammlung des Berliner Dichter- und Musikerkreises, wie das Teilkapitel 2.3 zeigen wird.

3 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: *Tändeleyen* [1759], Leipzig 1759. Die *Tändeleyen* werden im Folgenden im Fließtext mit dem Kürzel T abgekürzt zitiert, die Ziffer, die mit angegeben wird, fungiert als Kennzahl für die Ausgabe.

4 Mehr zur Anacreontik siehe folgenden Abschnitt, Kap. 2.2.

der Hälfte in den dramatischen Modus wechselt und die Namen der jeweils Sprechenden bzw. Singenden vorschreibt (vgl. T¹, S. 5). Die Gedichte, die Gerstenberg in dieser Ausgabe unter *Kleinere Tändeleien* zusammenfasst, weisen indes eine metrische Gedichtform auf, sie alle sind ohne prosaisch-diegetische Einschübe⁵ und die meisten von ihnen sind deutlich kürzer als der Rest der Sammlung.

Im gleichen Jahr wie die Erstauflage der *Tändeleien*, 1759, erscheinen auch Gerstenbergs *Prosaische Gedichte* in Altona.⁶ Diese sind im Gegensatz zu den *Tändeleien* komplett prosaisch abgefasst und umfassen nebst Vorwort fünf »prosaische Gedichte«⁷. Gerstenbergs *Prosaische Gedichte* sind eigentlich Idyllen, die in die gleiche schriftstellerische bzw. lyrische Schaffensphase wie seine *Tändeleien* einzuordnen sind. Sie bieten wenige Anknüpfungspunkte zur literarisch-musikalischen Medienkombination, weswegen sie in dieser Arbeit weitestgehend außen vor gelassen werden.

In seinen *Vermischten Schriften* (VS_{II}, S. 3–72) legt Gerstenberg 1815 die *Tändeleien* (jetzt »Tändeleien« überschrieben) neu und noch einmal überarbeitet auf. Zur Erstfassung – und auch zur dritten Auflage aus dem Jahr 1765 (T³)⁸ – sind deutliche Unterschiede festzustellen: Gerstenberg ergänzt die Sammlung um weitere Gedichte⁹, lässt auch einige weg¹⁰, ändert z. T. die Titel¹¹, und in den meisten Fällen verändert er auch die Gedichte selbst¹². Eine kritische Ausgabe wäre hier – wie schon Albert Malte Wagner 1924 bemerkte – nach wie vor »wohl am Platze«¹³. Die prosaischen

5 Der Begriff »diegetisch«, der eigentlich zur Beschreibung von Erzähltexten dient, wurde hier bewusst verwendet, weil die prosaisch-ungebundenen Einschübe oft gleichzeitig narrative Sequenzen sind. Lyrische und narrative Textelemente werden miteinander verwoben, weswegen der Zugriff auf diese Text hier bewusst mittels gemischten Instrumentariums und den entsprechenden Begrifflichkeiten erfolgt.

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

7 Die Titel lauten »Cypern«, »Der Abend«, »Der Tabak«, »Hochzeit der Venus und des Bacchus«, »Naide« (vgl. Gerstenberg: *Prosaische Gedichte*).

8 1760 erschienen die *Tändeleien* leicht überarbeitet in zweiter Auflage (T²).

9 Ergänzte Gedichte: »Daphnis an Chloen«, »Die Zählung«, »Die Zephyrette«, »Der Paradiesvogel«.

10 In der Neufassung von 1816 taucht nicht mehr auf: »Paphos«, »Amors Geburt«. Alle Gedichte, die in der Erstfassung unter *Kleinere Tändeleien* zusammengefasst wurden.

11 Geänderte Titel: Der Priester der Venus (T¹) = Anakreon (T⁴), Lob der Treue (T¹) = Die wechselseitige Treue und Untreue (T⁴).

12 Manche mehr, manche weniger (z. B. bloße Namensersetzungen), die Erstfassung bleibt in der Neufassung erkennbar, auch bei geändertem Titel. Unverändert bleiben wenig Gedichte, nur: »Parthenope«, »Bacchus und Amor«.

13 Albert Malte Wagner: *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und der Sturm und Drang. Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, Heidelberg 1924, S. 358.

Einschübe nehmen in der dritten Version deutlich mehr Raum als zuvor ein. Sie sind offensichtlich das Stilkriterium, nach dem Gerstenberg die Gedichte in seinen *Vermischten Schriften* unter den *Tändeleien* zusammenfasst, denn dort findet sich kein Gedicht ohne prosaisch-diegetischen Einschub (vgl. T⁴ bzw. VS_{II}, S. 3–72). Gedichte ohne Aufbruch der Versifikation, wie sie 1759 noch in den *Tändeleien* zu finden waren, ordnet Gerstenberg in den *Vermischten Schriften* dem »Poetischen Wäldchen«¹⁴ zu, einer Sammlung eigener Gedichte, u. a. auch aus den *Prosaischen Gedichten*. Ergänzt wird die Sammlung von durch Gerstenberg leicht veränderte Gedichte anderer Schriftsteller, wobei Gerstenbergs Auswahl derselben und seine Änderungen ausgerichtet sind für einen musikalischen Umgang mit diesen Gedichten.¹⁵ Im »Poetischen Wäldchen« finden sich außerdem verschiedene Gedichte von Gerstenberg, die er z. T. bereits im *Hypochondristen* (1761) veröffentlicht hatte¹⁶, und eines der drei *Kriegslieder eines Königlich Dänischen Grenadiers bey Eröffnung des Feldzugs 1762*, eine kleine Kriegslied-Sammlung, die Gerstenberg in besagtem Jahr in Kopenhagen schrieb.¹⁷

Die Sammlung unterscheidet sich stilistisch insofern von den *Tändeleien*, als sie versifizierte von nichtversifizierten Texten trennt und diese Schreibweisen nicht vermischt.¹⁸ Beide kommen aber in Reinform vor. Die Texte des »Poetischen Wäldchens« eignen sich zu intermedialen Mischwerken, wie Gerstenberg selbst dieser Sammlung attestiert. Im »Poe-

14 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: »Poetisches Wäldchen« [1762], in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften II*, Frankfurt am Main 1971, S. 113–288. Im Folgenden im Fließtext mit dem Kürzel PW zitiert.

15 Vgl. Gerstenbergs Anmerkung in PW, S. 218. Mehr dazu im Kapitel zur Anacreontik, Kap. 2.2.

16 Im Jahr 1817 erscheint ein weiterer Sammelband mit dem Titel *Gerstenbergs Gedichte, von ihm selbst gesammelt* in Wien. Diese Sammlung ist nahezu identisch mit den VS_{II}, im »Poetischen Wäldchen«, das Gerstenberg auch in dieser Sammlung so nennt; hier befinden sich lediglich zwei zusätzliche Gedichte (»Lyde an Amorn« und »Alpenjagd«).

17 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: *Kriegslieder eines Königl. Dänis. Grenadiers bey Eröffnung des Feldzuges 1762*, [Altona] 1762. Der Erscheinungsort ist nicht in der Titelangabe erhalten, sondern wurde aus der Katalogangabe der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg übernommen (vgl. <https://beluga.sub.uni-hamburg.de/vufind/Record/042188180?rank=3>, zuletzt geprüft am: 26.03.2019). Nicht mit aufgezählt wurden hier die lyrischen Entwürfe und Gedichte aus Gerstenbergs Handschriften, die sich im Archiv der Bayerischen Staatsbibliothek in München befinden. Viele dieser Gedichte hat Gerstenberg selbst nicht veröffentlicht, einige wenige wurden nachträglich transkribiert und postum veröffentlicht.

18 »Die Najade« bildet die einzige Ausnahme, sie ist im Stil der *Tändeleien* verfasst.

tischen Wäldchen« befinden sich außerdem lyrisch-dramatische Hybridformen: Auch hier sind lyrische Formen z. T. mit dramatischem Personal ausgestattet. Diese Formen werden teilweise im Untertitel als »Cantate« (»Dianens Nympe«, PW, S. 225; »Amor im Klavier«, PW, S. 232) klassifiziert, einer Form, die in zweierlei Hinsicht als Hybridform gelten kann: als lyrisch-dramatische Form und als musikalisch-dramatische Form.¹⁹

Dabei liegen Lyrizität²⁰ und Musikalität sehr nahe beieinander. Das geht auch aus Gerstenbergs poetologischen Überlegungen zur »lyrische[n] Poesie« (M20, S. 372) hervor, die sein kritisch-ästhetisches Werk liefert. Gerstenbergs lyrische Sammlungen sind geprägt von der Überzeugung dieser tiefgreifenden Verwandtschaft von Lyrizität und Musikalität. In seinen kritischen Schriften vertritt Gerstenberg diese Position vehement, scharf aburteilend gegenüber Gedichten, die seinem Standard nicht genügen. Dieser von Gerstenberg propagierten intensiven Nähe von Lyrik und Musik gilt es, in seinem lyrischen Werk nachzuspüren. Die Frage danach, inwiefern ein Gedicht sangbar ist – eine Frage, anhand derer Gerstenberg selbst seine ästhetischen Anschauungen zur lyrischen Dichtkunst erklärt (vgl. M20, S. 372ff.) –, dient dabei als Leitfrage und Messlatte, anhand derer Gerstenbergs lyrisches Werk untersucht und eingeschätzt wird. Die zweite Frage an Gerstenbergs literarische Texte muss lauten, ob und wie in diesen Texten durch das Hinzufügen von Musik ästhetischer Mehrwert generiert werden kann.

Insgesamt ist zu beobachten, dass Gerstenberg nicht nur mit seinen lyrischen, sondern mit beinahe allen schriftstellerischen Werken vor allem Nischen- und Grenzgattungen besetzt, die seine intermediale Herangehensweise unterstützen. Die Chronologie seines Schaffens bewegt sich dabei von der Lyrik – v. a. in der Gattungsausprägung Anakreontik – über Zwischenformen wie die der Kantate hin zur dramatischen Form des Melodramas. Auch Gerstenbergs *Gedicht eines Skalden* aus dem Jahr 1766 ist dabei als eine Zwischenform einzustufen. Dabei kann zwar einigermaßen chronologisch eine Entwicklung ausgemacht werden, diese als zielgerichtet zu beschreiben, würde indes zu weit gehen.

19 Zur Kantate mehr in Kap. 3.2 und 4.1.

20 Mit dem Begriff ›Lyrizität‹ sei hier – in Analogie zur Musikalität und Poetizität – das beschrieben, was einen Text zum lyrischen Text macht: Der Begriff erlaubt das Lyrische eines Textes abzustufen und nicht nur zu beschreiben, inwiefern er lyrisch ist, sondern auch in welchem Grad.

2.1 Gerstenbergs Theorie der lyrischen Poesie

Den folgenden Ausführungen wird das Kapitel zu Gerstenbergs Lyriktheorie vorangestellt. Diese Reihenfolge bricht zwar mit der Chronologie in Gerstenbergs Schaffen, dient aber dem Verständnis: Anhand der Lyriktheorie, die er im Jahr 1767 im »Zwanzigsten Brief« der *Merkwürdigkeiten* schreibt, kann Gerstenbergs Verständnis von »lyrischer Poesie« (M20, S. 372) nachvollzogen werden, die auch für das Grundverständnis seiner Gedichtsammlung und seines Umgangs mit zeitgenössischer Lyrik nicht unerheblich ist.

2.1 Gerstenbergs Theorie der lyrischen Poesie

Es sei zuallererst ins Gedächtnis gerufen, dass die Lyrik als dritte Hauptgattung neben der Epik und Dramatik sich überhaupt erst im 18. Jahrhundert zu etablieren beginnt.

In der deutschen und dann auch deutschsprachigen Poetik stößt man erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts (Alexander Gottlieb Baumgartens *Meditationes philosophicae*, 1735) und verstärkt seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert (etwa bei August Wilhelm Schlegel oder auch bei Johann Wolfgang von Goethe) auf das triadische Gattungsmodell [...].²¹

Unser heutiges Lyrikverständnis ist im ersten Jahrhundertviertel und auch noch in Johann Christoph Gottscheds *Versuch einer kritischen Dichtkunst* aus dem Jahr 1730 nicht zu finden.²² Die moderne Gattungstrias, bestehend aus Lyrik, Epik und Dramatik, wird zwar bereits in Platons *Politeia* angedeutet;²³ die Dreiteilung setzt sich aber erst im 18. Jahrhundert durch, »im Gefolge der Übersetzung von Charles Batteux' Lehrbuch *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746), das die Unterscheidung von »poésie épique«, »dramatique«, »lyrique« in Frankreich einführt und so auch

21 Rüdiger Zymner: »Theorien der Lyrik seit dem 18. Jahrhundert«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 22–34, hier: S. 23.

22 Vgl. Winfried Eckel: »Lyrik und Musik«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 180–192, hier: S. 181.

23 »Daß von der gesamten Poesie und Mythologie ein Teil ganz aus Nachahmung direkter Reden besteht – Tragödie und Komödie, wie du richtig gesagt hast; ein anderer hingegen ganz aus persönlicher Kundgabe des Dichters selbst – das findest du vor allem in den Dithyramben; ein weiterer Teil schließlich besteht aus der Vereinigung von beiden, wie in der epischen Dichtung.« (Plato: *Politeia – Der Staat*, Griechisch/Deutsch, Düsseldorf, Zürich, Berlin, Germany April 2014, 394b–c, Übersetzung zitiert aus Harald Fricke/Peter Stocker: »Lyrik«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2: H–O, Berlin, Boston 2007, S. 498–502.)

der Lyrik einen nunmehr ebenbürtigen Platz neben den beiden anderen Hauptgattungen anweist²⁴. Batteux definiert die Lyrik nicht nur über ihre Versgebundenheit, sondern als *imitation de sentiments*.²⁵ Trotzdem bleibt die Versgebundenheit bis heute eines der Hauptkriterien für Lyrik; Dieter Lampings Definition als »Einzelrede in Versen«²⁶ ist dabei einschlägig. Auch in Eva Müller-Zettelmanns Katalog von »Charakteristika der Lyrik«²⁷ ist die »Versbildung«²⁸ selbstverständlich eines der aufgeführten Kriterien für Lyrik, die nicht obligat – aber vereinzelt – auftreten müssen, um einen lyrischen Text als solchen zu kennzeichnen.

Der »Zwanzigste Brief über die Merkwürdigkeiten der Litteratur« (M20, S. 345–412) aus dem Jahr 1767 ist der heute bekannteste dieser Sammlung. Eingebettet in Gerstenbergs ästhetisches Hauptwerk liefert er seine wichtigsten Ansichten zu Dichtungsprinzipien: Zu poetischem Genie, zu Einbildungskraft und Illusion, und auch zu Gerstenbergs Lyriktheorie. Der Begriff der Lyrik selbst ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht verfügbar,²⁹ aber Gerstenbergs Theorie liefert einen wichtigen Beitrag dazu, indem sie die zeitgenössischen Begriffe von Lied und lyrischer Poesie hinterfragt und sogar präzisere, enger gefasste Definitionsvorschläge für sie anbietet.

Gerstenberg gibt in diesem Brief ein fingiertes Gespräch zwischen dem fiktiven Briefschreiber und dem ebenfalls fiktiven Bibliothekar von Belvedere wieder. Beim Ordnen des Bestandes der dortigen Bibliothek kommen die beiden ins Gespräch über diverse Liedersammlungen – darunter

24 Eckel: »Lyrik und Musik«, hier: S. 181.

25 Vgl. Franz Penzenstadler: »Geschichte der Lyrik. Frühe Neuzeit«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 335–365, hier: S. 353.

26 Dieter Lamping: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung* [1989], Göttingen 2000, S. 63.

27 Eva Müller-Zettelmann: *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*, Heidelberg 2000, S. 73.

28 Müller-Zettelmann: *Lyrik und Metalyrik*, S. 87.

29 »Gottfried August Bürger ist im deutschsprachigen Bereich der Erste, der in den 1770er-Jahren von ›Lyric‹ bzw. ›Lyrik‹ statt von lyrischer Poesie oder lyrischer Dichtkunst spricht [...], aber noch Hegel bezeichnet vierzig Jahre später in seinen Vorlesungen über die Ästhetik die Lyrik ausdrücklich als eine ›neue Gattung‹ und verwendet den Ausdruck ›Lyrik‹ neben der Formulierung ›lyrische Poesie‹ [...] mehr stilistisch variierend als konzeptionell unterscheidend.« (Zymner: »Lyrik seit dem 18. Jahrhundert«, hier: S. 23)

auch ein Sammelband der Berliner Liederschule³⁰ –, die sie in dialektischer Manier analysieren. Der Bibliothekar sortiert nach »elend[igem] und zweydeutige[m] Geschmiere« (M20, S. 346) einerseits und »Werke[n] von entschiedenem Verdienste« (M20, S. 346) andererseits, manche Bücher wirft er sogar direkt durch das Fenster in den Ententeich (vgl. M20, S. 346). Dieses ›Ordnungssystem‹ drängt schließlich die Frage nach einer Lyriktheorie geradezu auf, die die Kriterien offenlegt, nach denen Schriftstücke als solche Werke von Verdienst ausgezeichnet werden oder nicht – besonders, nachdem einigen Liedern sogar ihr Liedstatus abgesprochen wird (M20, S. 371)³¹. Mittels der Lyriktheorie, die Gerstenberg von diesem Standpunkt aus entwickelt, kritisiert er konkret die Berliner Liederschule.³²

Terminologisch fällt an dieser Lyriktheorie auf, dass Gerstenberg den Begriff ›Lied‹ als Gattungsbezeichnung für »lyrische Dichtkunst« (M20, S. 372) benutzt.³³ Es handelt sich bei dieser terminologischen Dopplung aber nicht um eine unscharfe Begriffsbestimmung seitens Gerstenbergs, sondern um traditionell zusammenhängende Begrifflichkeiten, die eine ursprünglich gemeinsame Genese von Musik und Poesie postulieren, die sich v. a. in der Gattung Lied niederschlägt.³⁴ Genau diese Ursprünge aktualisiert Gerstenberg in seiner Lyriktheorie: Er führt die Gattungen ›Lied

30 Ausführlicher zur Berliner Liederschule in Kap. 2.3.1.

31 »Der Baudevilles, selbst der mittelmäßigen, sind immernoch zu viel, und andere Stücke, die für Lieder zum Singen ausgegeben werden, sind niemals Lieder gewesen« (M20, S. 371). In einer Rezension über die gleiche Liedersammlung aus dem Jahr 1768 (vgl. R, S. 40–43) expliziert Gerstenberg etwas genauer, welche Lieder er hätte »entbehren wollen, weil sie keine Lieder sind« (R, S. 41), nämlich »diejenigen Melodien [...], die nicht scherzhaft, sondern klagend, oder auch bloß declamatorisch seyn sollen« (R, S. 41). Diese Rezension ist allerdings nur bedingt als eine Ergänzung zu Gerstenbergs Lyriktheorie zu verstehen, sie beschäftigt sich v. a. mit den zu den Texten komponierten Liedermelodien, weniger mit den Liedtexten selbst.

32 Gerstenberg hat konkret zwei Kritikpunkte an der Berliner Liederschule; seine Lyriktheorie bildet dabei den gewichtigeren und bezüglich der zeitgenössischen Ästhetik und Poetik den relevanteren. Der andere Kritikpunkt – die Aneignung und Verbesserung fremder Texte durch die Herausgeber – wird im Kapitel zur Berliner Liederschule besprochen, siehe Kap. 2.3.1.

33 Vgl. hierzu Passagen, in denen ohne merklichen Übergang zunächst von Liedern, dann von lyrischer Dichtkunst als dem gleichen Gegenstand gesprochen wird, z. B. die Behauptung »Stücke, die für Lieder zum Singen ausgegeben werden, [seien] niemals Lieder gewesen« (M20, S. 371), auf die eine Passage folgt, in der im gleichen Zusammenhang »die Theorie der lyrischen Dichtkunst« unter gegenwärtigen Kunstrichtern für »mangelhaft« (M20, S. 372) erklärt wird.

34 Vgl. hierzu Kap 2.3 zu musikalisch-poetischen Gattungen.

und ›lyrische Dichtkunst‹ so eng, dass die Gattungsgrenzen miteinander verschmelzen, die Gattungen sich teilweise sogar komplett überlagern und so ihre ursprüngliche Zusammengehörigkeit wiederhergestellt wird.

Diese Überlagerung – das ist beinahe schon ein Gemeinplatz – ist historisch gesehen bereits in der Gattung Lyrik angelegt: Etymologisch leitet sich die Bezeichnung, wie bereits erwähnt, vom altgriechischen Saiteninstrument Lyra ab, »zu dessen Begleitung jene Lieder gesungen wurden, die der entsprechenden Grundgattung in okzidentalischen Kulturen den Namen gaben.«³⁵ Die Gattung Lyrik als Gattung der Dichtkunst steht ursprünglich in direktem Zusammenhang mit der musikalischen Gattung ›Lied‹. Die Eigenschaften starke Rhythmisierung, Metrik und Prosodie, die der Lyrik gegenüber anderen poetischen Gattungen zukommen, lassen sich auf die ursprüngliche Performanz der gesungenen Form zurückführen. Diese rhythmischen und klanglichen Elemente werden im Laufe der Jahrhunderte zu eigenständigen Merkmalen, die lyrische Texte von prosaischen Texten unterscheiden. Sie verselbstständigen sich so weit, dass Gerstenberg seinen zeitgenössischen Kunstrichter-Kollegen vorwirft, alles unter die Gattung ›Lied‹ zu subsumieren, was insofern sangbar sei, als es sich rhythmisieren und mit einer Melodie versehen lasse. Unter diesen Aspekten sei die lyrische Poesie bzw. das Lied thematisch ungebunden. Solange Lieder formal sangbar seien, scheine der Fundus an Gegenständen unbegrenzt zu sein, wie Gerstenberg bemerkt:

Wahrheiten und Träume, Ernst und Scherz, Lob und Tadel, Einsamkeit und Gesellschaft, Liebe und Unempfindlichkeit, Freundschaft und Zwietracht, Freude und Leid, Glück und Widerwärtigkeit, ein jedes Alter, ein jeder Stand der Menschen, was wir wissen und empfinden, mit einem Worte, fast Alles [...]. (M20, S. 372)

Gerstenberg bezieht sich mit dieser Kritik auf die Konzeption von Lyrik, die sich v. a. an die Odentheorie des 17. und frühen 18. Jahrhunderts anlehnt.³⁶ Gemäß der sog. lyrischen Unordnung der Ode seien die Gegenstände, die die Ode besingt, weitschweifig: »Es können alle Sachen sich zu den Oden schicken«³⁷. Gerstenbergs Fragen »was kann gesungen werden?«

35 Jürgen Link: »Elemente der Lyrik«, in: Helmut Brackert (Hg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 86–101, hier: S. 86.

36 Die Begriffe Ode und Lied werden zu diesem Zeitpunkt noch einigermaßen synonym verwendet. Ausführlich zur Ode im Teilkapitel 2.3.3.

37 Daniel Georg Morhof: *Unterricht von der Deutschen Sprache und Poesie* (1682), hier zitiert nach Hans-Henrik Krummacher: *Lyra. Studien zur Theorie und Geschichte der Lyrik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin 2013, S. 84. Morhofs Werk gilt bis ins 18. Jahrhundert

(M20, S. 372) und vor allem »wie sollen [...] diese Dinge gesungen werden?« (M20, S. 372), werden zum Prüfstein für Lyrizität. Gerstenberg formuliert damit Sangbarkeit als Kriterium für Lyrizität zwar nicht neu, aber er lotet dieses Charakteristikum grundlegend neu aus, macht aus einem oberflächlichen Kriterium der Materialanordnung eine Frage der intrinsischen Disponiertheit des Gegenstandes zum Singen: Gerstenberg zielt weniger auf formale als auf eine innerliche Art der Sangbarkeit. Dementsprechend schränkt er die lyrische Poesie auf ein sehr viel schmaleres Gegenstandsspektrum ein:

Die Musik kann und muss nur allgemeine Ideen ausdrücken, und diese Ideen müssen Empfindungen sein. In der Rhapsodie des zweiten Teils der Krause- und Rammlerischen Oden-Melodien hören Sie den Tritt der Elefanten, das Gemurmel der Bäche, den Gesang der Nachtigall, sogar das Wallen der Saaten. Spielen Sie das Ganze ohne die darunter geschriebene Erklärung, und sie haben nichts gehört. (M20, S. 374)³⁸

Bloße Naturbeschreibungen in Form von Elefantentritten, Bächen oder Vegetation können nicht der Gegenstand lyrischer Poesie sein.³⁹ Nicht nur die Musik, sondern auch die lyrische Poesie, die sich qua Sangbarkeit

als einschlägiges Lyrik-Nachschlagewerk, »das die barocke Poetik und ihre Entwicklung zusammenfaßt« (ebd., S. 83). Ähnlich auch in Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst* zu finden: »Die Materien, die in Oden vorkommen können, sind fast unzählig«, man habe keinerlei »Bedenken getragen, alle mögliche Arten von Gedanken in Oden zu setzen«. (Des II. Theiles I. Abschnitt, I. Hauptstück (Von Oden, oder Liedern), § 10. Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* [1730], Darmstadt 1962, S. 428.)

38 Auch Ramler und Krause, auf deren Liedersammlungen sich Gerstenberg bezieht, unterscheiden die Begriffe ›Lied‹ und ›Ode‹ nicht (vgl. hierzu Ulrich Leisinger: »Die Ode in der poetischen Theorie und in der musikalischen Praxis«, in: Anselm Gerhard (Hg.): *Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns*, Tübingen 1999, S. 187–216, hier: S. 191).

39 Gerstenberg formuliert an dieser Stelle besonders polemisch, denn das »allegorische Naturgedicht« (Georg Braungart: »Naturlyrik«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 132–139, hier: S. 133) z. B. ist nicht nur eine einfache Naturbeschreibung, sondern »[nutzt] Naturphänomene als Zeichenrepertoire, um die Befindlichkeit des lyrischen Ichs bzw. des Subjekts oder gesellschaftlich-politische Phänomene und nicht zuletzt auch religiös-theologische Inhalte zu vermitteln« (ebd.); auch das »lyrische Naturgedicht im engeren, empathischen Sinne« (ebd.), so Braungart, nutze »Naturphänomene als Medium punktueller, stimmungshaft-reflexiver und verdichteter Darstellung« (ebd.). Es kann also nicht die Rede davon sein, dass nicht auch »murmelnde Bäche« oder der »Tritt der Elefanten« selbst Empfindungen zum Ausdruck bringen sollen. Diese Verbindung von Natur- und Erlebnislyrik wird u. a. von Klopstock initiiert (vgl. ebd., S. 136), was Gerstenberg hier – trotz bekanntermaßen fundierter Klopstock-Kenntnis (vgl. Kap. 2.3.3) – geflissentlich ausblendet.

und damit musikalisch definiert, muss sich Empfindungen zum Gegenstand machen. Diese Einschränkung Gerstenbergs auf Empfindungen referiert auf andere zeitgenössische Literaturtheorien, namentlich auf das von Gottsched beschriebene antike Liedkonzept⁴⁰, aber auch auf die »bei Batteux formulierte Empfindungstheorie der Lyrik«⁴¹, die »erkennbar den Aspekt einer besonderen Bindung der Lyrik an die Musik«⁴² integriert. Sie entspricht aber auch dem semiotisch-ästhetischen Konzept für Gesang, das Gerstenberg 1770 in seiner Abhandlung über die »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts« entwirft.⁴³ Im »Zwanzigsten Brief«, den Gerstenberg 1767 schreibt, unterscheidet er noch weniger genau zwischen ›Singen‹ und ›Gesang‹ als in dieser Abhandlung, formuliert aber bereits ein ähnliches Konzept für seine Lyriktheorie. Die Grenze des musikalischen Ausdruckspotenzials legt Gerstenberg mittels des besungenen Gegenstandes fest: Empfindungen.⁴⁴ Hierin folgt Gerstenbergs Lyriktheorie der zeitgenössischen Ästhetik; denn laut Baumgarten'scher Ästhetik soll Poesie genau das leisten: Einen Zugang zu begrifflich nicht Fassbarem, zu Empfindungen schaffen. Dementsprechend soll lyrische Poesie laut Gerstenberg nicht alles behandeln, »was wir wissen und empfinden« (M20,

40 Vgl. Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst*: »obgleich im Anfang die Lieder nur zum Ausdrucke der Affecten gebraucht worden sind. Dieser ersten Erfindung zufolge, würde man also nur traurige, lustige und verliebte Lieder machen müssen« (Des II. Theiles I. Abschnitt, I. Hauptstück (Von Oden, oder Liedern), § 10. Gottsched: *Critische Dichtkunst*, S. 428).

41 Zymner: »Lyrik seit dem 18. Jahrhundert«, hier: S. 23–24.

42 Ebd.

43 Vgl. Kap. 1.3.2. Diesen Teil zu den Gegenständen von Lyrik übergeht Gerth in seinem Kapitel zu Gerstenbergs lyrischer Dichtung, indem er gleich an zwei Stellen betont, dass es Gerstenberg nicht um das »Was«, sondern [...] »Wie« gehe (Klaus Gerth: *Studien zu Gerstenbergs Poetik. Ein Beitrag zur Umschichtung der ästhetischen und poetischen Grundbegriffe im 18. Jahrhundert*, Göttingen 1960, S. 187, 193). Gerstenbergs deutliche Einschränkung der Gegenstände lyrischer Dichtung auf Empfindungen ist aber insofern bemerkenswert, als er der semiotisch-ästhetischen Grenze von Musik entspricht, die Gerstenberg in seiner späteren Abhandlung über die »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts« zieht (vgl. hierzu abermals Kap. 1.3.2), da diese Parallele Gerstenbergs Verständnis von lyrischer Poesie als musikalischer Gattung einleuchtend unterstreicht.

44 Das ist ein markanter Unterschied zur von Gottsched beschriebenen antiken Liedkonzeption: Gerstenberg geht es um den Empfindungsausdruck, bei den Lyrikern des Altertums geht es um die Affekte. Affekte und Empfindungen haben unterschiedliche Tiefenstruktur und eine verschiedene anatomisch-physiologische und damit zusammenhängend auch eine andere physiognomische und ästhetische Funktionsweise (vgl. Kap. 1.1.3), und diese verschiedenen Emotionskonzeptionen wirken sich auch auf die Struktur der poetischen Zeichen aus.

S. 372), sondern nur Empfindungen. Trotz geistesgeschichtlicher Aktualität ist Gerstenbergs thematische Beschränkung gegenüber der bis dato lyrischen Paradigmentwicklung des 18. Jahrhunderts eine erhebliche Einschränkung. Gerstenberg denkt seine Theorie aber konsequent zu Ende und geht sogar noch weiter:

Es ist hier nicht genug, zu sagen: weil die lyrische Poesie zum Singen gemacht, die Musik aber ein Ausdruck der Empfindungen durch artikulierte Töne sei; so müsse die lyrische Poesie ein Ausdruck der Empfindungen durch unartikulierte Töne oder Worte sein. Nicht ein jeder Ausdruck der Empfindungen ist sangbar, und das Verhältnis der Empfindungen zum Gesange ist von den Empfindungen selbst sehr unterschieden. (M20, S. 372–373)

Lyrische Poesie besingt demnach nicht schlichtweg Empfindungen mittels anderer Zeichen als Sprachzeichen – Gerstenberg grenzt den Gegenstand ›Empfindungen‹ genauer ein. Dabei markiert er auch das grundlegende semiologische Übergangsproblem: Die Empfindung selbst kann nie, vor allem nicht sprachlich, der Ausdruck derselben sein.⁴⁵ Führt man sich vor Augen, wie nach Gerstenberg die Entstehung von Lyrik genealogisch abläuft, wird klar, welche Empfindungen als mögliche Gegenstände übrig bleiben können:

Folglich drückt sich nicht jeder Gegenstand der Empfindungen durch Gesang aus; sondern die Empfindung selbst, in welche die verschiedenen Gegenstände zusammenfließen, löst sich in Töne auf, und wird der simple und einfache Gesang der Natur. (M20, S. 375)

Das ist im Sinne von Gerstenbergs Ästhetik bezüglich von Wahrheit und Natur⁴⁶ zu lesen: Die Natur, die Empfindung selbst, formt den lyrischen Ausdruck. Nicht eine sprachliche Fixierung steht für die Empfindung, sondern die Empfindungen lösen sich übergangslos auf in Zeichen. Indem die Empfindung »der simple und einfache Gesang der Natur« wird, hat dieser Gesang als äußerlich wahrnehmbares Medium den gleichen ontologischen Status wie die Empfindung selbst. Aber nicht »jeder Gegenstand der Empfindungen [...] löst sich in Töne auf«, hierin liegt die entscheidende Einschränkung.

Im Vergleich zur zeitgenössischen Lyrik funktioniert die lyrische Genese dieser Theorie nach umgekehrt: sich einen Gegenstand zunutze zu ma-

45 Dieses Problem behandelt Gerstenberg in seiner Abhandlung zur *Schlechten Einrichtung des Italienischen Singgedichts* noch ausführlicher, vgl. hierzu Kap. 1.3.2.

46 Vgl. hierzu Kap. 1.2.2.2.

chen, um von ihm ausgehend beliebige Empfindungen zu besingen, indem man sie in feste sprachliche Formen integriert, die rhythmisch, metrisch und melodisch sind, kann laut Gerstenberg nicht das hervorbringen, was er ›Lied‹ oder ›lyrische Poesie‹ nennt.⁴⁷ Gerade der letzte Teil fällt nach Gerstenbergs Lyriktheorie weg, denn Empfindungen lösen sich von selbst in Töne auf, die den Gesang der Natur ergeben (vgl. M20, S. 375). Es ist nicht die formale Sangbarkeit, die Gerstenberg vom Lyrischen fordert, denn theoretisch könne man alles rhythmisieren und singen; Gerstenberg fordert von Gedichten und Liedern, dass die besungenen Empfindungen sich selbst singen, ja sogar sie selbst *sind*, auf natürliche Weise, ohne das künstliche Hinzutun von Elementen, die traditionell als musikalische oder poetische Mittel verstanden werden; ein utopisches Dichtungsideal, dessen Unmöglichkeit in der Dichtungspraxis von vornherein inbegriffen ist. Gerstenberg geht indes so weit, die bloß formale Sangbarkeit zu degradieren, indem er vermeidet, sie ›Gesang‹ zu nennen: Als ›Gesang‹ bezeichnet er sehr deutlich nur das, was »ein bloßer Ausbruch der Empfindungen ist« (M20, S. 375), den er klar unterscheidet von »melodischen Gängen [...], die nur ein rhythmisches und wohlklingendes Schema der Recitation und Deklamation enthalten« (M20, S. 375). Gerstenberg – das wurde bereits an anderer Stelle bemerkt – schmälert damit theoretisch die künstlerische Leistung des Dichters, denn Lyrik schöpft sich nach dieser Theorie eigentlich von selbst, degradiert den Dichter zu einem körperlich-mechanischen Medium, mittels dessen sich emotionale Ausbrüche äußern können. Praktisch gesehen ist allerdings einiges dichterisches Handwerkzeug notwendig, um als Lyriker einem derartigen Anspruch zu genügen. Der zuvor bewusst formende, Worte zu einem rhythmisch-melodischen Sprachkunstwerk anordnende Akt des Dichtens, der den Dichter handwerklich notwendig macht, tritt zurück hinter den verselbstständigten Prozess des Empfindungsausdrucks, bei dem der Künstler nur noch als

47 Gerth zufolge wendet Gerstenberg sich damit sogar unter Auffassung eines wörtlichen Zitats gegen Batteaux (vgl. Gerth: *Gerstenbergs Poetik*, S. 187). Er bezieht sich hierbei auf folgendes Zitat Gerstenbergs aus den *Briefen über Merkwürdigkeiten der Litteratur*: »Noch weit weniger wahr ist es, wenn jemand spricht, die lyrische Poesie könne als eine Poesie beschrieben werden, die die Empfindungen ausdrückt, man dürfe nur eine singende Versart hinzutun, so habe sie alles, was zu ihrer Vollkommenheit nötig ist« (M20, S. 373). Dies, so Gerth, sei ein direkter Widerspruch auf Batteux, der schreibt: »Man kann also die lyrische Poesie als eine Poesie beschreiben, die die Empfindungen ausdrückt. Man thue eine singende Versart hinzu, so hat sie alles, was zu ihrer Vollkommenheit nöthig ist.« (Karl Wilhelm Ramler: *Einleitung in die Schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehret*, Leipzig 1769, S. 13.)

Medium zu fungieren scheint, durch dessen Äußerungen die Empfindungen ihren Weg zum musiko-literarischen Ausdruck finden. Das betrifft auch Gerstenbergs lyrische Poesie: Sie ist nicht das Produkt eines künstlich ordnenden und damit äußeren Vorgehens, sondern entsteht von innen heraus als natürlicher Vorgang; soweit die Theorie. Die Praxis erfordert nach wie vor einen Dichter, der nun nach anderen Prinzipien Sprache zu poetischer Sprache ordnet. Dichtung muss den Anschein dieser natürlichen Autogenese haben; diesen Anschein gilt es, im Akt des Dichtens zu formen und dabei das ›quasi‹, d. h. alles, was die Dichtung als solche markiert, möglichst gering zu halten. Aber nur im Modus des ›quasi‹ – und nur so, durch die narrative Ausblendung des Dichtungsaktes, der sich selbst auch im Text verleugnet – kann eine Empfindung *quasi* von selbst singen.

Gerstenberg fasst das Kriterium ›Sangbarkeit‹ nicht nur viel enger als seine Zeitgenossen, er macht dieses darüber hinaus zum exklusiven Definitionskriterium für lyrische Poesie. Sie ist damit nicht nur eine Gattung, der Musikalität innewohnt, sie ist eine musikalische Gattung. Das bedeutet, dass alle Gedichte, die nur Kriterien die äußere Form betreffend erfüllen, nicht unter die Gattung Lied fallen und damit gleichzeitig auch nicht zu lyrischer Poesie zu zählen sind. Dem entspricht auch Gerstenbergs Terminologie: Es ist auffällig, dass Gerstenberg die Bezeichnung ›Gedicht‹ weitestgehend vermeidet⁴⁸ und vor allem Oden und Lieder zu lyrischer Poesie zählt. Gerstenberg umgeht es, lyrische Poesie als poetisch eigenständige Gattung zu benennen und belässt den Begriff ›lyrisch‹ un-zweideutig in musikalischem Zusammenhang; das passt auch zu Gerths Beobachtung, dass der ›lyrische Dichter bei [Gerstenberg] stets ›singt‹, nicht aber ›spricht‹⁴⁹. Gerstenberg selbst wird von Herder dieses lyrische

48 Aber nur weitestgehend, mit folgenden Einschränkungen: *Der Skalde* trägt bei seiner Erstveröffentlichung im Jahr 1766 den Titel *Gedicht eines Skalden*. In den vermischten Schriften streicht Gerstenberg diese Bezeichnung jedoch wieder, der Titel lautet 1815 nur noch »Der Skalde« (VS_{II}, S. 87). Außerdem verwendet Gerstenberg die Bezeichnung für seine fünf *Prosaischen Gedichte*. Bei diesen Texten, nach heutigem Gattungsverständnis eher Idyllen, lässt sich aber durchaus die Frage stellen, ob Gerstenberg sie zu lyrischer Poesie zählen würde, oder ob sich diese Texte nach anderen Gesichtspunkten zu weit vom Lied entfernen. Nach einigen Argumenten Gerstenbergs wäre es zwar konsequent, ordnete Gerstenberg auch die *Prosaischen Gedichte* lyrischer Poesie zu. Da Gerstenbergs Ansichten sich aber nicht immer durch Konsequenz auszeichnen, bliebe eine Zuschreibung an dieser Stelle bloße Spekulation, da sich in Gerstenbergs Schriften weder dafür noch dagegen Anhaltspunkte finden lassen.

49 Gerth: *Gerstenbergs Poetik*, S. 188.

Talent attestiert, Herder reiht ihn ein unter die Dichter, »die nicht schrieben, sondern sangen, unter welche ich [d. i. Herder, Anm. UK] Klopstock, Hagedorn, von Gerstenberg, und seinen Cantaten auch Rammlern, besonders nenne«⁵⁰. Die von literarischer Seite verhalten anmutende Begriffswahl geht einher mit der bis dato gebräuchlichen literarischen Gattungsbezeichnung, die den Begriff ›Lyrik‹ als eigenständige poetische Gattung noch nicht etabliert hat und die auch Gerstenberg wählt: ›lyrische Poesie‹ oder ›lyrische Dichtkunst‹.

Gerstenberg hebt damit als Merkmal der literarischen Gattung ›lyrische Dichtkunst‹ hervor, was die zeitgenössische Lyriktheorie impliziert, in ihrer formal geregelten Struktur aber übergeht: Der Enthusiasmus, das Feuer, die Empfindung sollen in lyrischen Ausdruck gegossen werden. Gerstenberg ruft mit seiner Lyriktheorie in Erinnerung, was die Lyrizität des Ausdrucks dabei ausmacht – ihr Keim liegt in der Musikalität der Gattung. Diese Musikalität macht lyrische Poesie zur Empfindungs-Gattung, auch an diese Spezialisierung der Gattung auf diesen Gegenstand erinnert Gerstenbergs Lyrikkonzept. Es kann keine oberflächlich konstruierte Struktur sein, die ein Sprachkunstwerk musikalischer und damit lyrisch macht, es ist die innere Konstitution eines Sprachkunstwerkes, die sich eine durch Gesang ausdrückende Empfindung zur Grundlage macht und deswegen musikalisch respektive lyrisch ist.⁵¹

50 Johann Gottfried von Herder: »Fragmente über die Eigenheiten unserer Sprache«, in: Johann Gottfried von Herder (Hg.): *Über die neuere Deutsche Litteratur. Fragmente. Erste Sammlung*, Riga 1768, S. 44–146, hier: S. 72–73.

51 An dieser Stelle schließt Gerstenbergs Dichtungstheorie zu Einbildungskraft und Illusion sowie zum poetischen Genie an. Das Künstlerkonzept des ›poetischen Genies‹ geht dabei folgerichtig aus Gerstenbergs Lyriktheorie hervor. Da diese Arbeit sich vor allem mit musikalischen Aspekten in Gerstenbergs Ästhetik befasst und nicht allgemein mit dessen Ästhetik, Gerstenbergs Begriff vom ›poetischen Genie‹ aber innerhalb seiner Ästhetik eine zentrale Rolle spielt, sei an dieser Stelle kurz einiges dazu ergänzt: Den Begriff des ›poetischen Genies‹ prägt Gerstenberg noch vor der Hochzeit des jungen Goethe und anderer Stürmer und Dränger, die sich diesen Begriff zu Eigen machen und die bis heute mit ihm assoziiert werden. Das Konzept des ›poetischen Genies‹ liefern Gerstenberg und der Kopenhagener Kreis bereits in ihren *Schleswiger Literaturbriefen*, die später als *Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur* veröffentlicht wurden, v. a. im »Zwanzigsten Brief« (M20, S. 384–412), aber auch an einigen anderen Stellen. Gerstenberg beschreibt seinen Geniebegriff v. a. ex negativo und gibt an keiner Stelle eine klare Definition (vgl. Gerth: *Gerstenbergs Poetik*, S. 125). Dabei zieht er immer wieder Shakespeare als Musterbeispiel eines Originalgenies heran. Originalität, wie in Kap. 1.2.2.1 besprochen, ist dabei eine der Eigenschaften des Genies. Inspiration erhält das Genie laut Gerstenberg durch Einbildungskraft, durch »höher[e] Eingebung« (M20, S. 395). Gerstenbergs Konzept des Genies enthält die üblichen Bilder und Termini, mittels des-

Zur musikalischen Begleitung lyrischer Poesie

Diese Lyriktheorie Gerstenbergs ist ein entscheidender Impuls für die Entwicklung der zeitgenössischen Lyrik. »Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wird zunehmend die topische Assoziation des lyrischen Gedichts mit Gesang zu einer ästhetischen Voraussetzung für die Identifikation der Lyrik mit dem Ausdruck subjektiver Leidenschaften«⁵², so Katrin Kohl. Sowohl von Rüdiger Zymner als auch von Achim Aurnhammer⁵³ ist Gerstenbergs Theorie zur lyrischen Poesie als impulsgebend für diese Entwicklung eingestuft worden. Zymner jedoch verkennt Gerstenbergs eigentlichen Punkt, er schreibt:

Lyriktheoretisch weiterführend erscheint hier deshalb Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs Auffassung einer sprach- oder formbezogenen inneren Musikalität der Lyrik, mit der der Begriff der Lyrik von einer tatsächlichen Sangbarkeit bzw. Begleitung der konkreten lyrischen Gedichte durch Musik abgelöst wird [...].⁵⁴

An dieser Stelle muss betont werden, dass Gerstenbergs Theorie Musik für lyrische Poesie keineswegs obsolet macht, sondern im Gegenteil, zur Voraussetzung für lyrische Texte. Dass es deswegen möglich ist, die tatsächliche musikalische Begleitung wegzulassen, ist eine Folgerung aus der Gerstenberg'schen Theorie, die Zymners Argument, lyrische Texte lösten sich im 18. Jahrhundert zunehmend von ihrer musikalischen Begleitung, an dieser Stelle stützt. Um dergestalt mit Gerstenberg zu argumentieren, muss man allerdings seine Lyriktheorie ziemlich isoliert betrachten. Gerstenberg selbst spricht sich an keiner Stelle für diese Schlussfolgerung aus, man findet kein Argument bei ihm, das die Loslösung der poetischen

sen eben dieses beschrieben wird: Feuer (M20, S. 398), Kraft (M20, S. 395), Begeisterung (M20, S. 395), Inspiration (M20, S. 409), Eingebung (M20, S. 395), Original (M20, S. 404), Imagination (M20, S. 398). Alle diese Eigenschaften braucht das Genie, aber sie sind nur notwendige, keine hinreichenden Kriterien für ein Genie, denn »wo Genie ist, da ist Erfindung, da ist Neuheit, da ist das Original; aber nicht umgekehrt« (M20, S. 404–405, Herv. i. O.). Für eine ausführliche Darstellung von Gerstenbergs Geniekonzept sei auf Kapitel II.C. Das Genie in: Gerth: *Gerstenbergs Poetik*, S. 117–133, verwiesen.

52 Katrin Kohl: »Die Medialität der Lyrik«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 88–98, hier: S. 94.

53 Vgl. Zymner: »Lyrik seit dem 18. Jahrhundert«; Achim Aurnhammer/Hermann Danuser/Siegfried Mauser (Hg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen. Musikalische Lyrik*, Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, Laaber 2004, S. 416. Auch wenn Aurnhammer von »Friedrich Wilhelm von Gerstenberg« (ebd.) spricht, so ist anhand der zitierten Stellen eindeutig, dass er Heinrich Wilhelm von Gerstenberg meint.

54 Zymner: »Lyrik seit dem 18. Jahrhundert«, hier: S. 24.

oder lyrischen Sprache von musikalischer Begleitung nahelegt. Im Gegenteil: Gerade bei solchen Texten, bei denen Gerstenberg seine Theorie als besonders gelungen umgesetzt einschätzt, plädiert er für die zusätzliche Medienkombination, davon zeugen seine musikalisch-literarischen Experimente. Bei lyrischen Werken, in denen die ›Empfindung singt‹, findet Gerstenberg immer wieder Anlass, nach Vertonungen zu fragen⁵⁵; darüber hinaus nennt er konkret solche Gedichte musikalisch, die er auch als lyrische Poesie lobt (vgl. SF, S. 413). Gerade besagte Stelle zeigt, dass es Gerstenberg eben nicht darum geht, einem in seiner sprachlichen Konzeption bereits lyrisch-singenden Gedicht die musikalische Begleitung deswegen vorzuenthalten, er schreibt:

In der Regel sind nur diejenigen Gedichte musikalisch, die wenn sie gut gelesen werden, nicht anders, als mit modulirenden Tönen der Empfindung, gelesen werden können, oder worin sich an die Darstellung des Inhalts eine gewisse Gemüthsstimmung, die durch den musikalischen Ausdruck erhöht und verstärkt werden kann, unmittelbar anknüpft. Zur erstern Klasse gehören, nach meinem Urtheile, unter vielen andern z. B. der von Emanuel Bach, mit einem Ausdrücke des Großen und Erhabenen, worin ihn und Händel noch fast Niemand übertroffen hat, so herrlich in Musik gesetzte Cramersche Psalm: w-er ist so würdig, als Du?... (SF, S. 413)

Nach Gerstenbergs Theorie der lyrischen Poesie sind also nur diejenigen Gedichte musikalisch, die zugleich auch lyrisch sind, insofern die Empfindung sich auch hier in Töne auflöst und »nicht anders, als mit modulirenden Tönen der Empfindung, gelesen werden können«. Lyrische Poesie emanzipiert sich laut Gerstenberg mit zunehmendem Grad der Musikalität also nicht von ihrer musikalischen Begleitung, sondern ist umso geeigneter für die Medienkombination.

Auch Herder gewinnt der musikalischen Begleitung von Liedern ästhetischen Mehrwert ab, allerdings in anderer Weise als Gerstenberg, wie im Folgenden gezeigt wird. Aus Herders »Dispositionen, Entwürfe und Fragmenten Von der Ode« (verfasst um 1764/65) geht hervor, dass Gerstenbergs und Herders Verständnis vom Lied sehr ähnlich war. Es finden sich zwar keine Hinweise darauf, ob Gerstenberg diese Fragmente bekannt oder sogar zugänglich waren;⁵⁶ trotzdem lässt sich konstatieren, dass die

55 Vgl. hierzu z. B. Kap. 2.3.2.

56 Die Fragmente haben in weiten Teilen eher skizzenhaften Charakter, sind nur z. T. tatsächlich ausgearbeitet. Das lässt darauf schließen, dass diese Fragmente zunächst nicht öffentlich waren. Gerstenberg und Herder hatten zwar Briefkontakt, aber nicht beson-

beiden Schriftsteller im etwa gleichen Zeitraum an etwa den gleichen Fragen gearbeitet haben und dabei zu ähnlichen Ergebnissen gekommen sind. Auch Herder betont, dass die Ode Empfindungen zum Gegenstand habe und genau dann wirkungsästhetisch entkernt wird, wenn der Dichter sich nicht daran halte. Eine Ode sei laut Herder »ein Gedicht, das eine gewisse Empfindung ausdrückt und zum Singen gemacht ist«⁵⁷, wobei er »Ode« synonym für »Lied« verwendet.⁵⁸ Wie eng Ode und Empfindung für Herder zusammengehören, wiederholt Herder über das gesamte Fragment immer wieder, hier seien einige Beispiele angeführt:

Ode ist die *vollkommen sinnlichste Sprache* einer *unvermischten* Empfindung. (H-O, S. 65, Herv. i. O.)

Die Ode ist eine Sprache der Empfindung;) Entweder weil sie Empfindung ausdrückt, oder weil sie sie erregen will. (H-O, S. 67)

Das erstgeborne Kind der Empfindung, der Ursprung der Dichtkunst, und der Keim ihres Lebens, ist die *Ode*. (H-O, S. 78, Herv. i. O.)

so ist die erste Ode, das nächste Kind der Natur, gewiß der Empfindung am treuesten geblieben. (H-O, S. 89)

Herder kritisiert wie Gerstenberg, dass die Gegenstände sich von den Empfindungen zu weit entfernt hätten, bis die Ode nur noch als empfindungsleeres Gefäß »entseelt« übriggeblieben sei:

In ihr [d. i. in der Ode, Anm. UK] nahm nach der natürlichen Folge der Seelenkräfte, die Natur ab, und wurde Kunst; denn schwächte Einbildungskraft die Empfindung, denn der Witz die Einbildungskraft; denn die Vernunft den Witz; was bleibt nach dem jetzigen Zustand uns vor [sic!] Oden über [...] (H-O, S. 71)

Laut Herder stehe diese Entwicklung in direktem Zusammenhang mit dem Menschen und dem fortschreitenden Wissensdrang, da »der Gegenstand der Empfindung [immer] sinnlich« (H-O, S. 83) sei, aber je »mehr sich die Gegenstände erweitern, die menschlichen Geisteskräfte sich entwickeln, desto mehr ersterben die Fähigkeiten der sinnlichen Tierseele. [...] endlich haben wir Regeln, statt Poetischer Empfindungen« (H-O, S. 85). Genau diese Problematik wirke sich auch auf die Odendichtung aus, Herder schreibt: »In der Folge wurde die Ode mehr objektiv [...] Im-

ders intensiv, d. h. es ist nicht davon auszugehen (aber auch nicht auszuschließen), dass Gerstenberg Zugang zu den Fragmenten hatte.

57 Johann Gottfried von Herder: »Von der Ode. Dispositionen, Entwürfe, Fragmente«, in: Ulrich Gaier (Hg.): *Werke*, Frankfurt am Main 1985, S. 57–101, hier: S. 59. Im Folgenden im Text abgekürzt mit H-O und entsprechender Seitenzahl.

58 Zur begrifflichen Ausdifferenzierung von Ode und Lied siehe Kap. 2.3.3.

mer erweiterten sich die Aussichten allgemeiner: [...] immer wurden sie kälter, betrachtender, voll Allgemeinwörter, und Moralen [...]« (H-O, S. 89)

Wie Gerstenberg, der feststellte, dass »das Verhältnis der Empfindungen zum Gesange [...] von den Empfindungen selbst sehr unterschieden« (M20, S. 372–373) sei, stellt auch Herder die Frage, inwiefern Empfindungen in Oden durch den Dichter überhaupt ausgedrückt werden können. Herder macht an dieser Stelle Einschränkungen, er schreibt in einer Skizze: »Empfindung) nicht an sich; sondern in der Einbildungskraft und Beziehung auf die Vernunft« (H-O, S. 63) und »Ausdruck) nicht natürlich durch Sprache, sondern künstlich« (H-O, S. 63). Das Problem, mit dem Herder an dieser Stelle ringt, formuliert er eine Seite später: »Wirkliche Empfindungen lassen sich nicht ausdrücken, nicht in bloßen Worten [...]« (H-O, S. 64) Mit dieser Problematik befasst sich auch Gerstenberg im Jahr 1770 in seiner Abhandlung über die »Schlechte Einrichtung des italienischen Singgedichts«. Bei Herder selbst folgt daraus die Frage, inwiefern die Ode – respektive das Lied –, laut Herder die Erstlingsgeburt der Dichtkunst, überhaupt Empfindungsausdruck sein könne:

Empfindungen drückt sie [die Ode, Anm. UK] aus? sie ein künstliches Zeichen, die Sprache? durch das Künstliche der Sprache ein Gedicht, durch das vielleicht künstlichste Gedicht, die Ode? Daß Worte Gedanken, Beziehungen ausdrücken, weiß ich wohl, aber Empfindungen? Nein! eigentlich zu reden auch nicht eine einzige: eine ausgedrückte Empfindung ist ein Widerspruch: Selbst unser Lexikon vor die Empfindungen kann kein einziges eigentliches Wort. (H-O, S. 66)

Wo Gerstenberg konstatierte, die Empfindung selbst löse sich in Töne auf (M20, S. 375), kommt Herder zu dem Schluss, dass ein Lied eben nicht unmittelbarer Empfindungsausdruck sein könne. Im Gegenteil, in der Ode handele es sich um Empfindungen, die nur mithilfe der Einbildungskraft geschildert werden können:

Laßt die Empfindung verrauchen: so ist der Gang der Natur, daß Einbildungskraft ihre Stelle einnimmt; füllt diese mit poetischen Bildern, so wird eine Ode werden, die nicht empfindet, sondern Empfindung malet, und die nicht an sich, sondern durch eine aufgebrachte Einbildungskraft <wirkt>. [...] Folglich schildere ich auch der Form nach nicht mehr wahre Empfindungen, sondern ein Perspektiv von ihnen (H-O, S. 67–68, Herv. i. O.)

Gerstenberg und C. P. E. Bach propagieren das *si vis me flere*-Prinzip, nach dem der Künstler sich selbst in die Empfindung begeben müsse, um sie

überhaupt ausdrücken zu können, indem er sie selbst fühlt.⁵⁹ Herder hingegen hakt an genau dieser Stelle ein, trennt authentische und künstlich hervorgerufene Empfindung stärker: Er hält dem Verständnis von Bach und Gerstenberg entgegen, dass die dichterische Darstellung nicht der authentische Empfindungsausdruck selbst sein kann, sondern es sich um eine gezielt angesteuerte Form der Empfindung handle (die u. U. bereits medial vermittelt sein muss), erwirkt durch Einbildungskraft:

Aber wie? – Wenn du willst [sic!], daß ich weinen [sic!] etc.) gut! und das bestärkt meine Meinung, daß sie [die Ode, Anm. UK] nie Empfindung ausdrückt. Ich weine, – aber bloß eine poetische Träne; und die wird auch bloß der andre weinen. (H-O, S. 68)

Die Rolle, die Gerstenberg und Herder der Einbildungskraft an dieser Stelle einräumen, bezeichnet auch die Rolle des Dichters: Wo Gerstenberg von »Natur der Einbildungskraft« (R, S. 100) spricht,⁶⁰ nimmt bei Herder als Ausgangspunkt der lyrischen Dichtung die »Einbildungskraft ihre Stelle [ein]« (H-O, S. 67). Deswegen weint Gerstenbergs Dichter natürliche Tränen, und drückt Empfindungen aus, wo Herders Dichter »bloß eine poetische Träne« (H-O, S. 68) weint. Aber genau deswegen, weil Herder sich nicht vorbehaltlos Gerstenbergs Ästhetik des Empfindungsausdrucks anschließt, kann bei ihm der Dichter aktiver in die Genese poetischer Texte involviert sein, Herders Dichter malt Empfindungen, und ist nicht nur Medium eines Dichtungsprozesses in Autogenese der Empfindungen. Aber zum hohen Preis für den Status des dichterischen Werks: Herders Träne ist zwar eine poetische, aber zugleich – nach Gerstenbergs Wertung – auch »nur« eine poetische.

Das Problem des dichterischen Empfindungsausdrucks greift Gerstenberg 1771 in seinem Fragment *Der Waldjüngling* auf.⁶¹ Der Waldjüngling, der erst als Erwachsener das Sprechen gelernt hat, weint hier eine Träne, die sowohl als natürliche als auch als poetologische Träne gelesen werden kann:

Sprechen, was ich fühle, das kann ich itz! Das konnt ich nicht!
O der Gaben allerbeste! – Stauend sass [sic!] er dann
Und versenkt in tiefes Geheimniss, hob sein schönes Haupt

59 Siehe Kap. 1.5.

60 Siehe hierzu auch Kap. 1.2.2.3.

61 Ausführlicher zum *Waldjüngling-Fragment* in Kap. 4.

Aufwärts und eine Thräne blinkte vom Auge herauf.⁶²

In Sprache, in Poesie fassen, was man fühlt – genau das kann der Mensch eben nicht, wie Gerstenberg eindrücklicher nicht vorführen könnte. Empfindungen, Gefühle – für menschliche Sprache bleiben sie unfassbar, ein »tiefes Geheimnis«. Der Waldjüngling entdeckt, dass er bezüglich Empfindungen so sprachlos wie zuvor ist, die Sprache bietet kein Mittel, diese auszudrücken. Die Empfindung der tiefen Traurigkeit über diese Entdeckung bleibt aber trotzdem nicht unausgedrückt, sie blinkt in Form einer Träne als außersprachliches Zeichen vom Auge des Waldjünglings. In diesem Punkt kommen Herder und Gerstenberg überein: Empfindungen können laut Herder nur bedingt ausgedrückt werden, nämlich nur durch »natürliche Zeichen« (H-O, S. 69, Herv. i. O.), das heißt durch »hüpfen, unartikuliert tönen, deklamieren mit den natürlichen Akzenten« (H-O, S. 72). Auch eine Träne ist hierunter zu zählen, sofern sie natürlich geweint wird. Hier spannt sich aber zugleich wieder die Differenz zwischen Herder und Gerstenberg auf, die den ontologischen Status der Dichtung betrifft; denn eine »natürliche« Träne fließt bei Herder tatsächlich natürlicherweise, bei Gerstenberg aus der »Natur der Einbildungskraft« (R, S. 100). Das macht Gerstenbergs Träne – und auch die des Waldjünglings – laut Herder aber zu einer eingebildeten, geschilderten, unnatürlichen, die bloß den Gang der Empfindung abbildet, statt selbst Empfindungsausdruck zu sein.

Mit diesen unterschiedlichen Ansichten von Einbildungskraft, die sich einerseits anstelle der Natur setzt (Herder) und andererseits der Natur der Einbildungskraft selbst (Gerstenberg), kommen Gerstenberg und Herder zu verschiedenen Bewertungen des von Musik begleiteten Liedes: Wenn Gerstenberg das musikalisch begleitete Lied in seiner Intermedialität als geeignet für den potenziell höchsten Empfindungsausdruck einstuft, kommt Herder zu einem weniger enthusiastischen Schluss: Das begleitete Lied vermöge wirkungsästhetisch mehr, als ein bloß gedichtetes ohne Musik; allerdings sei keine künstlerisch erschaffene Ode, sei sie auch in Musik gesetzt, ein »lebendige[s] Bil[d] der sittlichen Natur« (M14, S. 221)⁶³:

62 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: »Der Waldjüngling. Fragment«, in: Montague Jacobs (Hg.): *Gerstenbergs Ugolino – Ein Vorläufer des Geniedramas. Mit einem Anhang. Gerstenbergs Fragment »Der Waldjüngling« aus der Handschrift veröffentlicht [1771]*, Germanische Abteilung No.7, Berlin 1898, S. 136–145, hier: S. 145.

63 Das Zitat ist zwar aus dem Zusammenhang gerissen – Gerstenberg beschreibt hier eigentlich Shakespeares Dramen und nicht lyrische Texte. Da Gerstenberg aber für

2.2 Anacreontik

Eine *Ode der Natur*, die nicht die Nachahmung sondern der Ton des Wütenden ist, wird also ein lebendiges Geschöpf, da unsere Ode mit Musik eine maschinenmäßige Statue, und bloß hingeschrieben ein elendes Gemälde ist. (H-O, S. 72)⁶⁴

Beide Bewertungen gehen folgerichtig aus den jeweiligen Theorien von Herder und Gerstenberg hervor. Der hauptsächliche Unterschied liegt dabei darin, dass beide das Verhältnis von Natur und Einbildungskraft anders ordnen und sich daraus eine Differenz bezüglich des Status des lyrischen Textes ergibt. Daraus resultiert auch die Zuordnung von Dichtung als Einbildung und Schilderung von Empfindungen (Herder) bzw. Dichtung als Empfindungsausdruck (Gerstenberg). Und deswegen ist die Medienkombination eines Liedes mit Musik bei Herder nur eine »maschinenmäßige Statue« (H-O, S. 72), bei Gerstenberg hingegen eine lebendige Galathée.

2.2 Anacreontik

2.2.1 Deutsche Anacreontik im 18. Jahrhundert

Anakreon, mein Lehrer
Singt nur von Wein und Liebe;
(J. W. L. Gleim)⁶⁵

Diese beiden Verszeilen sowie das restliche, hier nicht vollständig zitierte Gedicht Johann Wilhelm Ludwig Gleims (1719–1803), der im 18. Jahrhundert zu einem der Hauptvertreter anacreontischer Lyrik in Deutschland zählt, skizzieren den Charakter der Gedichtformen, die man unter Anacreontik zusammenfasst: Sie referieren einerseits auf den antiken Dichter Anacreon von Teos (ca. 575–480 v. Chr.), der zum Kanon der griechischen Lyriker gehört.⁶⁶ Anacreon – in deutscher Schreibweise Anakreon – dient den sog. Anacreontikern zum Vorbild und zur Legitimation dieser Dichtungsform. Andererseits wird das Hauptthema anacreontischer

lyrische und dramatische Texte ähnliche Maßstäbe ansetzt – es geht in beiden Fällen um natürlichen Empfindungsausdruck – ist der Wortlaut Gerstenbergs auch in diesem Zusammenhang treffend.

64 Ein im Zitat fehlendes Komma wurde ergänzt.

65 Johann Wilhelm Ludwig Gleim: »Anakreon« [1744/45 und 1749], in: Alfred Anger (Hg.): *Versuch in scherzhaften Liedern und Liedern*, Tübingen 1964, S. 5.

66 Vgl. Manuel Baumbach/Nicola Dümmler (Hg.): *Imitate Anacreon! Mimesis, Poiesis and the Poetic Inspiration in the Carmina Anacreontea*, Berlin 2014, S. 2.

Dichtung benannt: Wein und Liebe. Die Beschäftigungen des Anakreon, so schreibt Gotthold Abraham Kästner 1745, seien »bis in sein graues Alter weiter nichts gewesen als zu trinken und zu küssen. Und diese wichtig [sic] Beschäftigungen sind der Inhalt einer Menge von Oden, die er uns hinterlassen hat, und die unsere Dichter nachahmen.«⁶⁷ Die Nachahmungsanstrengungen beziehen sich dabei nicht nur auf den antiken Dichter Anakreon, sondern zunächst v. a. auf die sog. *Anakreonteen*⁶⁸, das sind Oden, die Anakreon zugeschrieben werden; später bezieht man sich neben Anakreon auch auf Horaz.⁶⁹ Wurde zunächst auch die strenge Form des Anakreonteus übernommen – so wird der metrisch streng geregelte anakreontische Vers bezeichnet⁷⁰ –, so gilt später auch als anakreontische Dichtung, was nur inhaltlich oder motivisch an die *Anakreonteen* angelehnt ist. »Bestimmte Themen werden formelhaft immer aufs Neue variiert: Liebe, Wein, Natur, Freundschaft und Geselligkeit, das Dichten.«⁷¹ Stilistisch ist die Anakreontik geprägt von einem spielerisch-leichten, »tändelenden« Ton: »die kleine, lockere Form, der zärtlich-spiele-

67 Abraham Gotthelf Kästner: »Nachricht für ein Frauenzimmer, von einigen Arten von Gedichten«, in: Johann Joachim Schwabe (Hg.): *Belustigungen des Verstandes und Witzes. Auf das Jahr 1745*, Leipzig 1745, S. 279–290, hier: S. 282.

68 Die originalen Dichtungen Anakreons gingen im 4. Jh. weitestgehend verloren. Bei späteren Werken, die als anakreontische Poesie herausgegeben wurden, kann nur schwer zwischen originalen Dichtungen und solchen, die unter dem Namen Anakreons veröffentlicht wurden, unterschieden werden. Was als »Anakreonteen« oder »Anakreontea« veröffentlicht wird, ist als Sammlung dieser überlieferten, nicht zuordenbaren Oden, die Anakreon zugeschrieben werden, zu verstehen (vgl. Baumbach/Dümmeler: *Imitate Anacreon*, S. 2). Bedeutend dabei ist die als Erstedition eingestufte Ausgabe von Henrici Stephanus, die selbiger 1554 in Paris unter dem Titel *Anacreontea* herausgibt (vgl. Herbert Zeman: *Die deutsche anakreontische Dichtung. Ein Versuch zur Erfassung ihrer ästhetischen und literarhistorischen Erscheinungsformen im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1972, S. 1–5). Laut Baumbach verschmelzt Stephanus in seiner Edition »original works and later receptions« (Baumbach/Dümmeler: *Imitate Anacreon*, S. 3). Aus stilistischen Gründen kommen Baumbach und Dümmeler zu dem Schluss, dass Stephanus' *Anacreontea* als Sammlung poetischer Nachahmungen von Anakreon einzustufen sei (vgl. ebd.). Nichtsdestotrotz wird diese Ausgabe breit rezipiert und dient der folgenden anakreontischen Dichtung als Textgrundlage.

69 Vgl. Zeman: *Dt. anakreontische Dichtung*, S. 1–5; außerdem: Jürgen Kühnel: »Anakreontik«, in: *Metzler Lexikon Literatur, Begriffe und Definitionen*, Stuttgart, Weimar 2007, S. 21–22.

70 »Anakreonteus, m., antiker Vers der Form v v – v – v – –, gilt als \nearrow Dimeter aus zwei Ionici a minore (v v – – + v v – –) mit \nearrow Anaklasis in der Versmitte. Bez. Nach dem Lyriker Anakreon (6. Jh. v. Chr.)« (Harald Steinhausen: »Anakreonteus«, in: *Metzler Lexikon Literatur, Begriffe und Definitionen*, Stuttgart, Weimar 2007, S. 21).

71 Kühnel: »Anakreontik«, hier: S. 21.

rische Stil und die anmutigen Situationen oder zierlichen Gegenstände der Oden entzückten die feinsinnigen Philologen ebenso wie die alsbald zur Nachahmung bereiten humanistisch gebildeten Poeten.«⁷²

Die anacreontische Nachahmung bedient sich – mal mehr, mal weniger – eines stilistischen Repertoires und fester Requisiten, auch Schauplatz und personelle Besetzung folgen festgelegten Schablonen: Anacreonteus, Reimlosigkeit, »verblümt[e] Wendungen, allegorisch[e] Bilder, rhetorisch[e] Zuspitzungen und anaphorisch[e] Reihungen«⁷³, Diminutiva; »Schauplatz ist eine anmutige Landschaft (Locus amoenus), bevölkert von mythologischen Figuren (Amor und Bacchus, Nymphen, Musen und Grazien), oft auch vom Dichter und seiner Geliebten, nicht selten im Schäferkostüm.«⁷⁴ Selbst die Wortwahl greift immer wieder auf das gleiche Register zurück, das in Deutschland v. a. Gleim, Uz und Götz prägen: »Die modischen Adjektiva ›hold‹, ›leicht‹, ›sanft‹, [...] die beliebten Substantiva wie ›Spiele‹, ›Freuden‹, ›Tänze‹, ›Jugend‹ usw., die nur sanfte Bewegungen bzw. Aktionen andeutenden Verba ›zieren‹, ›wiegen‹, ›gaukeln‹, ›pflücken‹ usw. tragen dazu bei, den zärtlichen anacreontischen Stil treffend nachzuahmen.«⁷⁵

Die Anacreontik als neuzeitliche lyrische Form ist belegt seit dem 16. Jahrhundert, zuerst bei Henrici Stephanus.⁷⁶ Zunächst handelt es sich um neulatinische Adaptionen, die v. a. der Reglementierung der äußeren Form streng folgen. In Frankreich gab es bereits im 16. Jahrhundert muttersprachliche Versionen.⁷⁷ Übertragungen ins Deutsche finden sowohl in den antiken griechischen wie auch in den neulatinischen und den französischen Vorlagen des Humanismus ihr Vorbild. Erste, aber nur vereinzelte Übertragungen in die deutsche Sprache finden sich 1624 in Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey*⁷⁸. Im 17. Jahrhundert findet die Anacreontik in Deutschland zunächst nur in Nord- und Mitteldeutschland Verbrei-

72 Zeman: *Dt. anacreontische Dichtung*, S. 1.

73 Ebd.

74 Kühnel: »Anacreontik«, hier: S. 21.

75 Zeman: *Dt. anacreontische Dichtung*, S. 191.

76 Er gibt 1554 in Paris unter dem Namen H. Estienne eine Gedichtsammlung mit dem Namen *Anacreontea* heraus. Ob die Gedichte dieser Sammlung wirklich auf Anacreon zurückgehen, ist umstritten (vgl. Zeman: *Dt. anacreontische Dichtung*, S. 1; außerdem Kühnel: »Anacreontik«, hier: S. 21). Siehe hierzu auch Anm. 68.

77 Vgl. Zeman: *Dt. anacreontische Dichtung*, S. 2.

78 Opitz überträgt das 19. Anacreonteum ins Deutsche und wandelt die Form – in der griechischen Vorlage eine Ode – in der deutschen Übertragung in ein Epigramm um (vgl. Zeman: *Dt. anacreontische Dichtung*, S. 38–41).

tung, die »erste deutsche Gesamtübertragung«⁷⁹ der *Anakreonten* geht auf Caspar Ernst Triller zurück (1698). Auch Gottsched gibt 1733 unter dem Titel »Versuch einer Übersetzung Anacreons in reimlose Verse« eine Übertragung der *Anakreonten* heraus, er beschränkt sich dabei auf die ersten sechs *Anakreonten*.⁸⁰ Laut eigener Beschreibung hält Gottsched sich streng an die überlieferten anakreontischen Formvorgaben:

Was die Anacreontischen Oden anbetrifft, so hat man versuchen wollen, ob sich nicht im Deutschen das griechische Sylbenmaß, die Kürze und Zärtlichkeit dieses Poeten, auch auf deutsch ausdrücken lasse. Zu dem Ende hat man sich an eben die Gattungen der Verse gebunden, die Anacreon in ieder Ode gebraucht! So daß man weder eine Sylbe mehr oder weniger, als derselbe gesetzt; noch eine einzige Zeile mehr zu jedem Liede gebraucht.⁸¹

Angeregt durch diese Arbeit fertigen einige deutsche Dichter auch freie Nachdichtungen nach anakreontischer Art an: Als der erste anakreontische Dichter des 18. Jahrhunderts gilt Friedrich von Hagedorn. Die *Oden und Lieder* des Hamburgers von 1742 gelten als erste anakreontische Liedersammlung.⁸² Verbreitung fand die Gattung durch Johann Ludwig Gleim und seinen Dichterkreis in Halle, der die anakreontische Dichtung in Deutschland etablierte. Die Dichter dieses Kreises, Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Johann Peter Uz, Johann Nikolaus Götz u. a., werden in der Forschung auch »die Anakreontiker«⁸³ genannt. Besonders verbreitet ist Gleims Gedichtsammlung mit dem Titel *Versuch in Scherzhaften Liedern* von 1744/45⁸⁴. Die Anakreontiker des 18. Jahrhunderts lösen sich von bloßer Übertragung und etablieren die Art zu dichten als Anakreontik.⁸⁵ Muntere, heitere, scherzhafte, lebensfreudige, zärtliche und zierliche Gedichte, auch volkstümliche Trinklieder werden in das Gewand

79 Zeman: *Dt. anakreontische Dichtung*, S. 54. Laut Herbert Zeman ist diese Übertragung maßgeblich für die Begeisterung deutscher Dichter für die Anakreontik im 18. Jahrhundert.

80 Johann Christoph Gottsched: »Versuch einer Übersetzung Anacreons in reimlose Verse«, in: Einige Mitglieder der Deutschen Gesellschaft in Leipzig (Hg.): *Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredesamkeit. Fünftes Stück*, Leipzig 1733, S. 152–168.

81 Gottsched: »Übersetzung Anacreons«, hier: S. 158.

82 Achim Aurnhammer/Hermann Danuser/Siegfried Mauser (Hg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen. Musikalische Lyrik*, Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, Laaber 2004, S. 410–413.

83 Gesine Lenore Schiewer: »Hallescher Dichterkreis«, in: *Metzler Lexikon Literatur, Begriffe und Definitionen*, Stuttgart, Weimar 2007, S. 301.

84 Aus dieser Sammlung ist auch das Eingangszitat, siehe S. 269 mit Anm. 65.

85 Vgl. Schiewer: »Hallescher Dichterkreis«, hier: S. 301.

anacreontischer Oden gekleidet, ausgestattet mit entsprechendem Vokabular, Personal und stilistischem Zubehör. Die Anacreontik des 18. Jahrhunderts emanzipiert sich von ihren Vorlagen, integriert z. T. andere ähnliche Dichtung, und bleibt bei der hedonistischen Motivik in lyrischen Kurzformen mit stilistisch leichter Gangart. Von Hamburg, Halle und Halberstadt gehen die Impulse aus, die auch andere Dichter – zumindest zeitweise – anacreontisch dichten lassen: Klopstock, Gerstenberg, Lessing, Ramler, Claudius – auch Goethe und Schiller.⁸⁶ Mit Blick auf die Abbildungen 5 und 6 (Kap. 1.5, S. 214–215) wird deutlich, dass die anacreontische Dichtung in Gerstenbergs Wirkungskreis sehr verbreitet war. »Die Breitenwirkung«, so Klaus Bohnen, »erklärt sich vor allem aus der Vermittlung eines Lebensgefühls, das die pietistische Enge überwindet oder deren Herzensbindung im Freundschaftskult säkularisiert.«⁸⁷

86 Kühnel: »Anacreontik«, hier: S. 21. Außerdem Klaus Bohnen: »Anacreontik«, in: *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1: A–G, Berlin [etc.] 2007, S. 76–79.

87 Bohnen: »Anacreontik«, hier: S. 78. Ernst Osterkamp erklärt die »Anacreomania« (Regina Höschele: »Er fing an zu singen, und sang lauter Mägdchen«. Johann Wolfgang Ludwig Gleim, *The German Anacreon*«, in: Manuel Baumbach/Nicola Dümmler (Hg.): *Imitate Anacreon! Mimesis, Poiesis and the Poetic Inspiration in the Carmina Anacreontea*, Berlin 2014, S. 199–226, hier: S. 201) des 18. Jahrhunderts mit dem durch Ästhetik und Empfindsamkeit wiedererstarkenden Verlangen nach Sinnlichkeit in der Liebeslyrik (vgl. Ernst Osterkamp: »Seelenliebe und antiker Amor in der deutschen Liebeslyrik des 18. Jahrhunderts«, in: Martin Harbsmeier/Sebastian Möckel (Hg.): *Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike*, Frankfurt am Main 2009, S. 390–417): Die Aufklärung hatte die barocke Liebeslyrik entkörperlicht, die lustvoll und metaphernreich die Körperlichkeit der Liebe ausgeschmückt hatte. Aufklärerische Liebeslyrik hatte sich von dieser erotischen Lyrik entfernt. Der Individualismus propagierende Zeitgeist der Aufklärung gibt der besungenen Geliebten individuellen Status, indem jetzt nicht mehr ihr austauschbarer Körper, sondern ihre Seele zum Gegenstand der Lyriker wird. Erst durch die Empfindsamkeit und Etablierung der Ästhetik werden Sinnlichkeit und Körperlichkeit der Liebe rehabilitiert. Die Anacreontik erlaubt Sinnlichkeit und Erotik, aber innerhalb bürgerlicher Tugend- und Treueideale. Das gelingt ihr vor allem dadurch, dass sie »die von ihr imaginierten Liebesfreunden an die eine und einzige Geliebte bindet« (ebd., S. 409). In diesem Punkt muss Osterkamp widersprochen werden, denn die Konzentration auf eine Geliebte ist nicht so offensichtlich, wie von Osterkamp dargestellt: In Kästners Gattungbeschreibung, die an »ein Frauenzimmer« (Kästner: »Für ein Frauenzimmer«, hier: S. 279) gerichtet ist, wirken die besungenen Frauen durchaus noch austauschbar, er schreibt: »Dieses sage ich Ihnen deswegen zur Nachricht, daß Sie sich nicht gar zuviel darauf zu gute thun, wenn Ihnen jemand eine Liebeserklärung in einer anacreontischen Ode brächte: Sie können sich darauf verlassen, daß es alsdann nicht sein Ernst ist.« (Ebd., S. 283) Gleichwohl kann Osterkamps Argument immerhin für einige anacreontische Gedichte geltend gemacht werden. Gerstenberg setzt beispielsweise an einigen Stellen den Namen seiner Frau, Sophie, ein, statt der üblichen Frauennamen anacreontischer Oden (Phyllis, Chloe, Aglaja).

Anakreontik und Nachahmung bei Gerstenberg

Das Hauptmerkmal der Lyrik, die man unter Anakreontik fasst, ist ihre Orientierung an überlieferten lyrischen Formen – den *Anakreonteen*. Die Anakreontik ist damit eine Form, die per definitionem nachahmt. Dazu fordert das letzte Gedicht der *Carmina Anacreontea* sogar auf, der zentrale Vers lautet »τόν Ἀνακρέοντα μιμοῦ« – »Ahme den Anakreon nach«⁸⁸. Und damit empfehle »das Schlussgedicht der *Carmina Anacreontea* die Nachahmung Anakreons als Mittel gegen Liebeskummer«⁸⁹.

Dass Gerstenberg, der sich in seinen literaturkritischen Schriften von der Nachahmung als Dichtungsprinzip distanziert, ausgerechnet anakreontisch dichtet, ist insofern bemerkenswert. Gerade die frühe Anakreontik des 18. Jahrhunderts, die noch mehr Übertragung als eigenständige anakreontische Dichtung ist, muss unter das fallen, was Gerstenberg andernorts als »Nachäffung« (R, S. 327) bewertet.⁹⁰ Gerstenbergs *Tändeleyen* fallen in eine bereits weiterentwickelte Phase, die sich von dem anakreontischen Reglement emanzipiert, aber eben doch noch erkennbar dieser lyrischen Form zugehörig ist. Das deutet nicht nur der Titel der Gedichtsammlung an, der bereits auf den leichten spielerischen Duktus der Gedichte hinweist, sondern zeigt sich auch und vor allem in Gerstenbergs Motivwahl, der idyllischen Kurzform, dem beibehaltenen Schauplatz des *locus amoenus*. Wagner stellt dabei heraus, dass Gerstenbergs anakreontische Lieder nicht nur die *Anakreonteen* als antikes Vorbild haben, sondern v. a. auch Anleihen aus der zeitgenössischen deutschen und französischen Anakreontik machen, namentlich bei Gleim und Chaulieu.⁹¹ Gleim, *der Anakreontiker Deutschlands im 18. Jahrhundert*, schreibt 1764 in einem Brief an Uz, Gerstenberg »könnte unser Chaulieu seyn«⁹², seine *Tändeleyen* könne man den französischen Anakreontikern entgegsetzen⁹³, aller-

88 Anacreon: *Carmina Anacreontea*, Griechisch/Deutsch. Hg. von Silvio Bär/Manuel Baumbach/Nicola Dümmler/Horst Sitta/Fabian Zogg, Stuttgart 2014, S. 94–95.

89 Silvio Bär/Manuel Baumbach/Nicola Dümmler/Horst Sitta/Fabian Zogg: »Carmina Anacreontea. Anmerkungen der Herausgeber«, in: Silvio Bär/Manuel Baumbach/Nicola Dümmler/Horst Sitta/Fabian Zogg (Hg.): *Carmina Anacreontea*. Griechisch/Deutsch, Stuttgart 2014, S. 114–134, hier: S. 133.

90 Siehe hierzu auch Kap. 1.2.2.1.

91 Albert Malte Wagner: *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und der Sturm und Drang. Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, Heidelberg 1924, S. 197ff.

92 Johann Wilhelm Ludwig Gleim/Johann Peter Uz: *Briefwechsel zwischen Gleim und Uz* [1899]. Hg. von Carl Schüddekopf, Tübingen 1899, S. 360.

93 Vgl. Gleim/Uz: *Gleim-Uz*, S. 353.

dings höre und sehe man ihn nicht mehr. Und tatsächlich, so stellt auch Wagner fest, ist »die an dieser Stelle zu würdigende literarische Leistung Gerstenbergs *quantitativ* gering«⁹⁴. Wagner versucht die Widersprüchlichkeit des Anakreontikers Gerstenberg einerseits und des Nachahmungsgegners Gerstenberg andererseits aufzulösen, indem er fragt, inwiefern der säuselnd-tändelnde Gerstenberg schon der Verkünder von Leidenschaft und Ausdruck sein konnte. Gerstenberg, so Wagner, habe schon »als anakreontischer Dichter [...] die ganze Richtung überwunden, und nicht nur die Richtung, soweit sie Richtung, d. h. modische Nachahmung, sondern auch soweit sie produktive Gestaltung gewesen ist«⁹⁵. Wagner argumentiert, dass Gerstenberg bereits Ausdruck als Dichtungsprinzip in seine anakreontischen Gedichte implementiert, wobei »die anakreontische« Richtung seiner lyrischen Ausdruckskraft doch nicht stark genug war«⁹⁶. Das Ausdrucksprinzip zeige sich zum Beispiel darin, dass Gerstenbergs Lyrik Individualpoesie sei, »hinter der nicht irgendeine erdichtete Phyllis, sondern ein sehr lebendiges und geliebtes Wesen«⁹⁷ stehe. Überdies thematisiert Gerstenberg in den *Tändeleien* im Vergleich zu anderen zeitgenössischen anakreontischen Dichtungen überdurchschnittlich oft die Motive Untreue und Eifersucht; laut Wagner persönliche Befindlichkeiten von Gerstenberg selbst.⁹⁸ Diese Beobachtungen Wagners anerkennend, kann seiner These zugestimmt werden: Bereits in den *Tändeleien* zeigt sich, dass Gerstenberg sich einem neuen Ansatz von Dichtung verschreibt, der nach Authentizität sucht und deswegen Ausdruck gegenüber Nachahmung bevorzugt. Gerstenbergs *Tändeleien* haben revolutionären Charakter, legt man Zeman's Beschreibung von Anakreontik an:

Die anakreontische Dichtung war von allem Anfang an eine humanistisch-akademische Kunstübung. [...] Vom Augenblick der ersten humanistischen Nachahmung bis zu ihren letzten Ausläufern im 19. Jahrhundert blieb die deutsche wie die gesamte europäische anakreontische Poesie in diesem Sinne Bildungsdichtung. Sie stand daher jeder persönlichem Erleben entspringenden literarischen Aussage fern.⁹⁹

94 Wagner: *Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, S. 200, Herv. i. O.

95 Ebd., S. 199.

96 Ebd., S. 203.

97 Ebd., S. 207.

98 Vgl. ebd., S. 215.

99 Zeman: *Dt. anakreontische Dichtung*, S. 3.

Wie bewusst Gerstenberg in dieser frühen Phase seines Schaffens die modernen Dichtungsprinzipien schon vertreten hat, die seine anakreontische Dichtung von Zemans Beschreibung absetzt, bleibt dabei in der Schwebel. Seine literaturtheoretischen Äußerungen zu diesem Thema macht er jedenfalls erst etwa zehn Jahre später. In den *Rezensionen* setzt er sich an mehreren Stellen mit anakreontischer Lyrik seiner Zeitgenossen auseinander und diese Auseinandersetzung enthält zugleich oft auch kritische Anmerkungen zu verschiedenen Formen der Nachahmung: Die Rezension über Briefe von Gleim und Jacobi aus dem Jahr 1768, in der auch anakreontische Dichtungen derselben anzitiert werden, endet mit dem Fazit: »Wir möchten Sie gerne abschreiben: allein wir haben schon zu viel abgeschrieben [...]« (R, S. 66) Und Gerstenbergs Rezension über Gleims *Oden nach dem Horaz* ist eigentlich ein Vergleich mit den *Liedern nach dem Anakreon* von demselben, unter dem Aspekt, inwiefern diese Nachahmung eine bessere ist. In dieser Rezension aus dem Jahr 1770 formuliert Gerstenberg auch die Überlegung, ob diese Form der Nachahmung überhaupt ein wünschenswerter Maßstab sei, an dem man Dichtung messen sollte:

Wir müßten Gleimen nicht kennen, wenn wir einen Augenblick zweifeln wollten, daß z.E. die Ode an das Schiff, welches Klopstock nach Copenhagen überbrachte, weit inniger aus Gleims Herzen gekommen seyn würde, wenn der Dichter seiner eignen Empfindung ganz überlassen gewesen wäre, als itzt, da er sich nach den Empfindungen eines andern zu bequemen sucht. (R, S. 357)

In der gleichen Rezension setzt er hinzu: »So wichtig ist es, sich, auch bey den besten eigenen Talenten, von aller ungleichen Nachahmung loszumachen [...]« (R, S. 358)

Man kann insgesamt nur bedingt davon sprechen, dass Gerstenberg in seinen *Tändeleyn* – zumal in der Erstaussgabe von 1759 – sein Konzept der lyrischen Poesie umsetzt, da er dieses erst gut zehn Jahre später niederschreibt. Es ist kaum nachzuweisen und deswegen bestenfalls vage anzunehmen, dass seine literaturtheoretischen Ansichten zu Nachahmung und Ausdruck sich bereits zu diesem Zeitpunkt als Konzept gefestigt haben, demgemäß Gerstenberg auch schriftstellerisch produziert. Gleichwohl, insofern behält Wagner Recht, sind Ansätze seiner Ansichten schon sichtbar, die sich später in seinen literaturtheoretischen Schriften finden und die Anakreontik auch rückblickend kritisch einstufen.

Die *Tändeleyn* und *Prosaischen Gedichte* sind Gerstenbergs Frühwerk, das er als junger Student schreibt, literarisch und literaturkritisch noch relativ unerfahren. Die späteren Editionen – v. a. in den *Vermischten Schrif-*

ten – zeigen, wie er sein eigenes Werk mit gewonnener Erfahrung und gefestigten Ansichten neu und anders sortiert.

2.2.2 Gerstenbergs Anakreon-Adaptionen

Gerstenberg stellt seinen *Tändeleyn* 1759 eine anakreontische Ode von Gresset voran (vgl. T¹, S. 7 (Vorbericht))¹⁰⁰. Mit diesem Zitat deutet er bereits das poetologische Anliegen seiner anakreontischen Dichtung an. Er lenkt den Blick weg von den behandelten anakreontischen Themen, den Liebesnymphen und dem Durst anakreontischer Figuren: »les rimes,/ Que je vais offrir à vos yeux« (T¹, S. 7), sind selbst das Thema. In der Form und in der Abweichung von typischen anakreontischen Formen, in der »negligence« (T¹, S. 7), liegt die Besonderheit, die die Gedichtsammlung Gerstenbergs ausmacht. Dieser »Fährte« geht die folgende Untersuchung nach.

Die typische anakreontische Dichtung ist – Zeman stellt das v. a. für Gleims *Versuch* heraus – »auf gesellschaftliche Wirkung bedacht. Vertonungen (unterlegte Melodien) konnten diese Absicht nur unterstützen«¹⁰¹. Gleim selbst gibt für ein Gedicht aus dieser Sammlung »Anweisungen, wie man eine reimlose anakreontische Ode in ein leicht sangbares Lied verwandeln könne«¹⁰². Was hier allerdings als »leicht sangbar« bezeichnet wird, ist die Art von Sangbarkeit, der sich Gerstenberg im »Zwanzigsten Brief der Merkwürdigkeiten« vehement widersetzt.¹⁰³ Es kann also lohnend sein, Gerstenbergs eigenen Maßstab von Sangbarkeit an seine lyrischen Arbeiten anzulegen und sie daraufhin zu untersuchen. Man kann zwar anführen, dass besagter »Zwanzigster Brief« mit Gerstenbergs Lyriktheorie erst 1768 veröffentlicht wurde – neun Jahre nach Erstveröffentlichung der *Tändeleyn* – und dass dementsprechend auch von einer geistigen Entwicklung Gerstenbergs ausgegangen werden kann, die eine solche Untersuchung obsolet macht. Allerdings relativiert sich dieser Einwand mit Blick auf Gerstenbergs Neuauflagen der *Tändeleyn*. Die

100 »La Muse, qui dicta les rimes,/Que je vais offrir à vos yeux,/N'est point de ces Muses sublimes,/Qui pour Amans veulent des Dieux:/Elle n'a point les graces fieres,/Dont brillent ces Nymphes altieres,/Qui divinisent les Guerriers:/La negligence suit ses traces;/Ses tendres erreurs sont ses graces,/Et roses sont ses lauriers.« (T¹, S. 7, nach Gresset)

101 Zeman: *Dt. anakreontische Dichtung*, S. 193.

102 Ebd.

103 Vgl. dazu Kap. 2.1.

dritte Auflage gibt er 1765 – nur noch drei Jahre vor den *Merkwürdigkeiten* – heraus, die letzte Ausgabe im zweiten Band der *Vermischten Schriften* aus dem Jahr 1815 liegt sogar deutlich nach Gerstenbergs theoretischen Äußerungen zur Lyrik. Auch hier distanziert Gerstenberg sich nicht von seinen frühen lyrischen Arbeiten, sondern legt sie neu auf, jetzt als gefestigter Literaturtheoretiker und -kritiker. Diese Untersuchung beschränkt sich explizit nicht nur auf die *Tändeleyen*, sondern bezieht auch weniger bekannte und schwieriger datierbare Dichtungen Gerstenbergs mit ein, die er nachträglich 1815 im »Poetischen Wäldchen« versammelt.

2.2.2.1 Anacreontik in gebundener Sprache

Der Blick sei exemplarisch auf ein Gedicht Gerstenbergs gerichtet, das als Lied vertont und insofern von zeitgenössischen Komponisten als singbar eingestuft wurde. Es handelt sich dabei explizit um ein Gedicht, das durchgängig versifiziert ist.

»Bacchus und Venus« steht nicht in Gerstenbergs Erstfassung der *Tändeleyen*, stammt aber vermutlich aus etwa der gleichen Zeit. Es findet sich in Gerstenbergs »Poetischem Wäldchen«, im zweiten Band der *Vermischten Schriften* von 1815 und ist eigentlich die Adaption eines Gedichts von Gleim¹⁰⁴:

Bacchus und Venus

Nach Gleim

Amor ist mein Lied!
 Schön ist er bekränzt!
 Wie sein Auge lacht!
 Seine Wange glänzt!
 Seht, wie stolz er da
 Seinen Bogen trägt:
 Ganz gewiß hat er

104 Die Originalversion von Gleim konnte leider nicht ausfindig gemacht werden, weswegen eine Gegenüberstellung zu Gerstenbergs Version an dieser Stelle bedauerlicherweise ausbleiben muss. Die Gegenüberstellung wäre insofern interessant, da Gerstenberg Gleims Version ja gerade zum Singen am Klavier abwandelt und so aufbereitet für die Medienkombination. Insofern versprächen die entsprechenden Änderungen detailliert-konkrete Einblicke in Gerstenbergs Verständnis von poetischem Potenzial zur Medienkombination.

2.2 Anacreontik

Einen Held erlegt!
Seinen Wagen ziehn
Bacchus Tiger her:
War in aller Welt
Je ein Kind, wie er?

Aber Bacchus schleicht,
Traurig und entlaubt,
Durch die Reben hin,
Senkt sein schönes Haupt.
Bacchus trinkt nicht mehr,
Seufzt nur: Paphia!
Ganz gewiß liebt er
Venus Cypria!
Amor lacht und fährt
Im Triumph daher:
War in aller Welt
Je ein Kind, wie er?

Aber Paphia
Schleicht in Bacchus Hain,
Klagt ihr tiefes Weh,
Trinket Cyperwein,
Seufzt nur: Bromius!
Seufzt: Idalia!
Ganz gewiß liebt ihn,
Venus Cypria!
Amor ist mein Lied!
Keinen sing' ich mehr!
War in aller Welt
Je ein Kind, wie er?

(PW, S. 218–220)

Das Gedicht ist in einer Reihe von Gedichten veröffentlicht, die Gerstenberg laut eigener Beschreibung verändert und angepasst hat. Diese Änderungen sind – wie die Vertextung Bachs *Freyer Fantasie* – im privaten Umgang Gerstenbergs mit diesen Texten entstanden, auch im Zusammenhang mit seiner musikalischen Experimentierfreude, wie aus seiner Anmerkung zu dieser Sammlung hervorgeht:

Die folgenden Lieder, die seit vielen Jahren mit bekannten Melodien, theils gedruckt, theils ungedruckt, unter meinem Namen im Umlauf sind, habe ich geglaubt, hier ihren rechtmäßigen Verfassern wieder zurückgeben zu müssen. Niemand wehrte mir, von diesen Liedern zu meinem Privatvergnügen nach mei-

nem eignen Belieben Gebrauch zu machen, und sie den besagten Melodien, ihrem Ton und Charakter gemäß, mit den erforderlichen Veränderungen zu unterlegen. Da sie aber, wider meine Absicht, auch Andern in die Hände gerathen sind, so würden unter diesen vielleicht Einige es ungern sehen, wenn ich die so veränderten Lieder hier ganz unterdrückte. (PW, S. 218)

Das anakreontische Gedicht Gleims ist laut dieser Anmerkung Gerstenbergs in dieser Version also besonders gut »sangbar«. Die Anmerkung selbst kann mit der Veröffentlichung zwar auf 1815 datiert werden, zu welchem Zeitpunkt Gerstenberg Gleims Gedicht jedoch ursprünglich zu seinem »Privatvergnügen« verändert hat und wann es »wider seine Absicht« in Umlauf gekommen ist, ist nachträglich nur etwaig festzustellen: C. P. E. Bachs Vertonung von Gerstenbergs Version stammt aus dem Jahr 1770, zu diesem Zeitpunkt muss das Gedicht in dieser Form also bereits existiert haben. Die Veröffentlichung der Gedichte im »Poetischen Wäldchen« erfolgt – laut eigener Angabe – vor allem aus Gerstenbergs Pflichtgefühl. Demnach ist es schwierig einzuschätzen, wie Gerstenberg zum Zeitpunkt der Veröffentlichung die »Sangbarkeit« dieser Gedichte einstuft. Dass sie jedoch überhaupt in schriftlicher Form in Umlauf gebracht werden konnten, ist ein Anhaltspunkt dafür, dass Gerstenberg diese lyrisch-musikalischen Privatexperimente zumindest zum Zeitpunkt ihrer Verschriftlichung als der schriftlichen Fixierung wert und somit als gelungen eingestuft haben muss. Und ganz offensichtlich – dafür spricht die unfreiwillige Verbreitung dieser Aufschriebe – erfreuten die von Gerstenberg veränderten Gedichte sich auch außerhalb seines privaten Haushaltes großer Beliebtheit.¹⁰⁵ Auch die Eignung dieser Gedichte

105 Ich [UK] konnte einige dieser unter Gerstenbergs Namen verbreiteten Gedichte – z. T. sogar mit Klavierbegleitung – ausfindig machen: »Paphos« in Franz Friedrich Siegmund August Böcklin von Böcklinsau (Hg.): *Zweite Sammlung neuer Klavierstücke mit Gesang für das deutsche Frauenzimmer* [1784], Leipzig, Dessau 1784, S. 4–5. In Kunzens *Weisen und lyrischen Gesängen* finden sich drei Gedichte aus Gerstenbergs »Poetischem Wäldchen«: »Der Lauscher« nach Götz (Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (Hg.): *Weisen und lyrische Gesänge. In Musik gesetzt von Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen* [1788], Leipzig, Flensburg 1788, S. 19, bei Gerstenberg PW, S. 268–269), »Schlachtgesang« (Kunzen: *Weisen und lyrische Gesänge*, S. 56–58) – bei Gerstenberg unter dem Titel »Schlachtlied« zu finden (PW, S. 138–140). Das »Schlachtlied« ist ein Gedicht von Gerstenberg selbst, keine von ihm veränderte Adaption, und bereits eine Dichtung, die Gerstenberg zu einer anderen Komposition gemacht hat (siehe hierzu Kap. 3.1.1, v. a. ab S. 343). Auch das Gedicht »Unsterblichkeit« (PW, S. 141–142) ist keine Adaption, sondern eine eigene Dichtung Gerstenbergs. »Unsterblichkeit« findet sich ebenfalls in Kunzens Sammlung (Kunzen: *Weisen und lyrische Gesänge*, S. 42) und außerdem auch in Reichardts *Cäcilia* (Johann Friedrich Reichardt (Hg.): *Cäcilia*, Berlin (1795),

zu musikalischen Ausführungen scheint dadurch belegt, dass einige dieser Gedichte auch tatsächlich von Komponisten vertont wurden.¹⁰⁶ »Bacchus und Venus« findet sich 1770 im *Musikalischen Vielerley* von C. P. E. Bach. Die Frage, der an diesem Gedicht exemplarisch nachgegangen werden soll, muss lauten: Was an diesem Gedicht prädestiniert zur Vertonung? Und zeichnet sich dieses Gedicht und insbesondere Gerstenbergs Version davon durch die innere Sangbarkeit aus, über die Gerstenberg 1768 in seiner Theorie über lyrische Dichtkunst schreibt?

Zunächst erscheint das Lied in der Form sangbar, von der Gerstenberg sich in besagtem »Zwanzigsten Brief« distanziert: Das Gedicht ist in drei gleichmäßig lange Strophen gegliedert, die Verse sind durchweg fünfsilbig mit regelmäßiger und gleichbleibender Metrik in Form dreiebigiger Trochäen, die katalektisch auf eine männliche Kadenz schließen. Diese gleichmäßig alternierende Form (– v | – v | –) erinnert nur noch entfernt durch die drei Hebungen und die männliche Kadenz an den Anacreontus (v v – | v – | v –). Auf die für die Anacreontik typische Reimlosigkeit wurde nicht ganz verzichtet, das Reimschema ist jedoch wie das Metrum über das gesamte Gedicht gleichbleibend, in allen drei Strophen reimen sich jeweils die Verse zwei und vier, sechs und acht, sowie die Verse zehn und zwölf. Diese strenge und sich wiederholende Struktur erlaubt es, dieses Gedicht als klassisches Strophenlied zu komponieren. Eine solche Stro-

S. 7). Kunzen hat unter dem Titel *Hymne an die Harmonie* außerdem auch Gerstenbergs »Harmonie« (PW, S. 250–252) vertont (Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen: *Hymne auf die Harmonie. Poesie von Gerstenberg Musik von Kunzen*, Zürich 1805). Das Jahr der Veröffentlichung fehlt zwar der Titelei, kann jedoch durch einen anderweitigen Hinweis auf 1805 – also vor Gerstenbergs Edition der *Vermischten Schriften II* im Jahr 1815 – datiert werden. Dieser Hinweis findet sich hier: Reichardt, C. F. (Hg.): *Intelligenzblatt No.1*. Als Beilage zu der Berlinischen musikalischen Zeitung, Berlin 1805, S. IV. Es handelt sich um eine Preisliste von Neuerscheinungen aus dem Jahr 1805, unter denen Kunzens *Hymne an die Harmonie* für 16 Groschen mit aufgeführt ist. C. P. E. Bach vertont in seinem *Musikalischen Vielerley* aus dem Jahr 1770 »Bacchus und Venus« nach Gleim (Carl Philipp Emanuel Bach: *Musikalisches Vielerley* [1770], Hamburg 1770, Wq 202/D, bei Gerstenberg PW, S. 218–220) und das »Schnitterlied« nach Gessner (Bach: *Vielerley*, Wq 202/C/12, bei Gerstenberg PW, S. 221–222). Beide sind mit Notentext zu finden in: Carl Philipp Emanuel Bach: *The Complete Works*. Hg. von Paul E. Corneilson, Los Altos 2013 (zitiert nach <http://www.cpebach.org>, zuletzt geprüft am: 25.05.2017). Das »Lied eines Mohren« – bereits 1759 in der Erstausgabe von Gerstenbergs *Tändeleien* erschienen (vgl. T¹, S. 20–21–13, später in PW, S. 136–137) – wurde 1776 von Johann Christoph Friedrich Bach unter dem Titel *Die Amerikanerin* vertont (Johann Christoph Friedrich Bach: *Die Amerikanerin. Ein lyrisches Gemälde*, Riga 1776).

106 Vgl. dazu die vorangehende Anmerkung 105.

phenlied-Komposition hat jedoch das Problem, dass die Melodie, die für die erste Strophe auf den ersten Vers passt, nicht zwangsläufig auch auf den ersten Vers der zweiten Strophe passt, da diese sich thematisch unterscheiden können. Der natürliche Empfindungsausdruck, der laut Gerstenberg den natürlichen Gesang ergibt (vgl. M20, S. 375), sähe folglich bei unterschiedlicher Thematik in den verschiedenen Strophen auch unterschiedlich aus und entzöge sich so einer strophisch angelegten Komposition. Um trotzdem dem Kriterium der inneren Sangbarkeit nach Gerstenberg zu genügen, müsste das Gedicht für diese Strophenkomposition so gestaltet sein, dass diese musikalische Umsetzung jederzeit, in jeder Strophe natürlicher Empfindungsausdruck sein kann, wie auch Sulzer formuliert:

[J]eder Vers des Liedes, müßte einen Einschnitt in dem Sinn, und jede Strophe eine einzige Periode ausmachen, oder noch besser würde jede Strophe in zwey Perioden eingetheilt werden [...] Ferner müßte in dem Liede die erste Strophe in den Einschnitten, Abschnitten, und Schlußten der Perioden, allen übrigen zum Muster dienen. [...]

Mit diesem äußerlichen Charakter des Liedes müßte denn auch der innere genau übereinstimmen, und in Absicht der Gedanken und Aueßerung der Empfindungen würde eben die Gleichförmigkeit und Einfalt zu beobachten seyn. Alles müßte durchaus in einem Ton des Affekts gesagt werden; weil durchaus dieselbe Melodie wiederholt wird.¹⁰⁷

Und tatsächlich ist das Gedicht in einer periodischen Struktur angeordnet und es geht um eine Empfindung: die Liebe von Bacchus und Venus. Das Lied besingt die Macht des Amor und drückt die Bewunderung des lyrischen Subjektes für den Gott der Liebe aus. Die Strophen sind dabei nicht in zwei, sondern in drei Perioden à vier Versen eingeteilt. Die Bewunderung für Amors Macht kehrt refrainartig in den letzten vier Versen der Strophe wieder (siehe *Tabelle 5*) und schließt wie ein Fazit jede Strophe. Dieses Fazit setzt sich ab dem viertletzten Vers der Strophe von der restlichen Strophe ab. Mit dem Vers »Amor ist mein Lied!« wird nicht nur das Fazit der letzten Strophe eingeleitet, sondern auch das gesamte Lied, das ebenfalls mit diesem Vers eröffnet wird. »Bacchus und Venus« ist ein Lied auf Amor, seine Macht wird durchweg beschrieben und bewundert, um ihr dann in den immer wiederkehrenden Versen »War in aller Welt/ Je ein Kind, wie er?« eine spielerisch-kindliche Unschuld zu geben. Teilt man

107 Johann Georg Sulzer: »Lied (Dichtkunst)«, in: Johann Georg Sulzer (Hg.): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 2: K–Z, Leipzig 1774, S. 713–718, hier: S. 713.

die zwölfversigen Strophen in vierversige Sinnabschnitte, so ist nicht nur an den Strophenenden die zyklische Struktur erkennbar. Diese Einteilung der Strophen in jeweils drei Sinnabschnitte wird auch durch das Reimschema nahegelegt, das jede Strophe durch drei Reimpaare strukturiert.

| | Strophe 1 | | Strophe 2 | | Strophe 3 |
|----|--|----|---|----|--|
| 1a | V1 Amor ist mein Lied! V2 Schön ist er bekränzt! V3 Wie sein Auge lacht! V4 Seine Wange glänzt! | 1b | V13 Aber Bacchus schleicht, V14 Traurig und entlaubt, V15 Durch die Reben hin, V16 Senkt sein schönes Haupt. | 1c | V25 Aber Paphia V26 Schleicht in Bacchus Hain V27 Klagt ihr tiefes Weh, V28 Trinkt Cyperwein, |
| 2a | V5 Seht, wie stolz er da V6 Seinen Bogen trägt V7 Ganz gewiß hat er V8 Einen Held erlegt! | 2b | V17 Bacchus trinkt nicht mehr, V18 Seufzt nur: Paphia! V19 Ganz gewiß liebt er V20 Venus Cypria! | 2c | V29 Seufzt nur: Bromius! V30 Seufzt: Idalia! V31 Ganz gewiß liebt ihn, V32 Venus Cypria! |
| 3a | V9 Seinen Wagen ziehn V10 Bacchus Tieger her: V11 War in aller Welt V12 Je ein Kind, wie er? | 3b | V21 Amor lacht und fährt V22 Im Triumph daher: V23 War in aller Welt V24 Je ein Kind, wie er? | 3c | V33 Amor ist mein Lied! V34 Keinen sing' ich mehr! V35 War in aller Welt V36 Je ein Kind, wie er? |

Tabelle 5: Gerstenbergs »Bacchus und Venus« nach Gleim

Deutlich erkennbar ist, wie sich die erste Strophe in den beiden ersten Strophenabschnitten (1a-1b) antithetisch zu den beiden anderen Strophen (2a-2b, 3a-3b) verhält. Gerade in dieser Antithetik wird aber das facettenreiche Gesicht des Amor beschrieben, die Strophenabschnitte sind unbedingt aufeinander zu beziehen. Der Stolz des Amor, in Vers fünf bis acht besungen (1b), geht auf Kosten des »erlegten Helden« Bacchus, der nicht mehr trinkt (2b), und auch Paphias Niedergeschlagenheit (3b) ist direkt damit verbunden. Dieser Zusammenhang wird sehr deutlich herausgestellt im direkten Vergleich der Verse V7–8, V19–20 und V31–32: Die formelhaft verwendete Wendung »Ganz gewiß« (V7,19,31)¹⁰⁸ leitet die Beschreibung des Zusammenhangs ein: Amor hat einen Helden erlegt (V7–8), Bacchus liebt Venus (V19–20), Venus liebt Bacchus (V31–32). Die parallel geführten Verse (V7,19,31) verketteten die Liebenden miteinander. Hierin liegt soweit eigentlich keinerlei Antithetik.

Nichtsdestotrotz zeigen die Strophenabschnitte 2a-2b und 3a-3b (in Tabelle 5 farblich abgesetzt) eine andere Stimmung als liebestrunkene

108 Die Wortwahl »gewiss« spielt dabei auf die epistemologische Kategorie *distincta* – der Gewissheit, Bestimmtheit – an. Insofern wird in diesen Versen nebenbei auch das Verhältnis von Epistemologie und Empfindung thematisiert und das Gedicht so ästhetisch aufgeladen.

Euphorie. Offensichtlich sind die Liebenden nicht vereint und erfüllt von quälender Sehnsucht nacheinander. Der Liebeshain, in dem beide alleine herumirren, ist nur noch die Kulisse *locus amoenus*. Innerhalb dieses oberflächlich-lieulich gestalteten Schauplatzes aber tut sich ein *locus terribilis* auf, in dem nicht nur die Liebenden voneinander getrennt sind, sondern sich zudem von sich selbst entfernen (»Bacchus trinkt nicht mehr« V17; Venus dafür »[t]rinket Cyperwein« V28; beide werden mit ihren Beinamen, Paphis bzw. Bromelius, genannt). In diesen vier Strophenabschnitten wird eine Kehrseite der Liebe gezeigt.

Dadurch, dass auch in diesen vier Abschnitten das gleichbleibende Metrum beibehalten wird, bleibt auch der Grundton erhalten; auch das Metrum erhält die Kulisse der Liebestrunkenheit, bleibt strukturell in der Versanalage des anakreontisch-idyllischen Schemas. Im beibehaltenen Rhythmus wird »Bacchus Hain« (V26) mit seinen »Reben« (V15) abgebildet, auch wenn dieser Hain kein Ort der Liebeserfüllung, sondern der Sehnsucht ist. Gleichzeitig bildet dieses Metrum den heftigen Herzschlag der Liebenden ab, in immerhin drei Hebungen auf nur fünf Silben, und zwar durchwegs. Eine Gewichtung dessen, wie Amor besungen wird – nämlich durchaus positiv enthusiastisch (»Amor ist mein Lied!« V1, V33), erfolgt nicht nur in der quantitativen Auswertung (Strophenabschnitte 1a-1c, 2c, 3c vs. 2a-2b, 3a-3b, siehe Farbgebung in *Tabelle 5*), sondern auch darin, dass den Strophenabschnitten der Sehnsucht (2b-2c, 3b-3c) der gleiche Anstrich gegeben wird, auch sie im Rahmen des *locus amoenus* situiert sind.

Der Glanz des Amor, die Liebe zwischen Bacchus und Venus überstrahlt im gleichbleibenden Rhythmus das gesamte Gedicht. Und so bleibt der besungene Gegenstand wie in Sulzers Beschreibung des »Liedes (Dichtkunst)« immer derselbe, »damit das Gemüth dieselbe Empfindung lange genug behalte, um völlig davon durchdrungen zu werden, und damit der Gegenstand der Empfindung von mehreren, aber immer dasselbe wirkenden Seiten, betrachtet werden«¹⁰⁹ kann.

Innere Sangbarkeit und die regelmäßige Form schließen sich hier nicht zwangsläufig aus, das Gedicht besingt eine Hauptempfindung und trotz antithetischer Darstellung ist eine Bedeutungsvariante, die spielerische Verliebtheit, die Macht ihrer Anziehungskraft, der Stolz des Amor, stets präsent. Trotzdem ist es hauptsächlich die sprachliche Verfasstheit, die das

109 Sulzer: »Lied (Dichtkunst)«, hier: S. 713.

Gedicht in ganz klassischem Sinn musikalisiert: »Das Reden in Versen [...] entfaltet, qua Metrum [...], Rhythmus und [...] gereimten Versen, auch Klang; es impliziert die Akzentuierung der musikalischen Seite der Sprache.«¹¹⁰ Auch bei der stillen Lektüre dominiert der gleichmäßige Rhythmus der lautlichen Realisierung. Die durch das Sprachmaterial geprägten Klangeigenschaften des Gedichts treten viel stärker hervor als eine innere Form der Sangbarkeit. Und so dominiert die Sprachstruktur auch die musikalische Übertragung, im Notentext von C. P. E. Bachs Vertonung (siehe Abbildung 7) fällt genau das auf: Bach übernimmt im Dreivierteltakt die Taktung von Gerstenbergs dreihebigen Vers. Zwölf Takte entsprechen den zwölf Versen, nur durch die Wiederholung des letzten Verses verlängert sich die Komposition Bachs auf 14 Takte. Zwar ist auch die Empfindung umgesetzt – der Stolz des Amor findet sich in Bachs Spielanweisung »Stolz und nicht geschwind«¹¹¹ wieder, die Verspieltheit in einigen, wohlplatzierten Verzierungen, seine Macht wird kunstvoll im Klavierpart demonstriert –; trotzdem überstrahlt die strukturelle Anlage die Gesamtkomposition. Dabei bricht Bach – im Gegensatz zu Gerstenberg – an zwei Stellen sogar die strenge Rhythmik auf, indem er in Takt 6 und 8 den betonten Versanfang nicht auf die volle erste – und damit betonte – Zählzeit der Takte legt, sondern um eine Achtelnote in den vorangehenden Takt vorzieht. Er verschiebt so eine Betonung und macht zugleich aus der im Gedicht vorangehenden betonten Kadenz des vorangehenden Verses eine Senkung. Mit der Verschiebung der Betonung ändert sich die Rhythmik merklich, macht durch diese Ausnahmen aber umso mehr auf sich aufmerksam. Die Silben, »da« (V5) und »er« (V7), werden durch die Verschiebung der Folgesilbe auf eine halbe Zählzeit verkürzt und verlieren ihre Betonung, die sie in Gerstenbergs Gedicht haben. Die Kadenzen aller anderen Verse haben eine volle Zählzeit und bleiben auf diese Weise – der Textvorlage Gerstenbergs gemäß – betont. Bach lenkt durch diese veränderte Rhythmik die Aufmerksamkeit auf eben diese mittleren Abschnitte der Strophen (1b, 2b und 3b), die ja auch das zentrale Moment des inneren Zusammenhangs der Strophen enthalten; formuliert nach obiger Lesart: Bach lässt durch die veränderte Rhythmik das Herz des Liebenden Bacchus genau an den Stellen, in denen es in

110 Winfried Eckel: »Lyrik und Musik«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 180–192, hier: S. 181.

111 Bach: *Vielerley*, Wq 202/D.

allen Strophen um die Liebe zwischen Bacchus und Venus geht, etwas schneller schlagen.

Wq 202/D⁸

Stolz und nicht geschwind

61. A - mor ist mein Lied! Schön ist er be - kränzt. Wie sein Au - ge lacht, sei - ne Wan - ge glänzt!

5 Seht, wie stolz er da sei - nen Bo - gen trägt! Ganz ge - wiss hat er ei -

8 - nen Held er - legt. Sei - nen Wa - gen ziehn Bac - chus' Ti - ger her.

11 War in al - ler Welt je ein Kind wie er? War je ein Kind wie er?

Abb. 7: Bach, Carl Philipp Emanuel: »Bacchus und Venus« (Wq 202/D)¹¹²

Sowohl in Gerstenbergs Gedicht nach Gleim als auch in Bachs Vertonung ist die Gemachtheit der poetischen Sprache durch Versifikation und ihre Taktung stets präsent. Die Aufmerksamkeit wird in starkem Maße auf die Zeichen selbst gelenkt statt auf die Empfindung, die durch sie ausgedrückt werden soll. Die strenge Klangform überdeckt Momente der inneren Sangbarkeit.

112 Abbildung aus Bach: *Complete Works*, S. 111, (zitiert nach <http://www.cpebach.org>, zuletzt geprüft am: 25.05.2017). Carl Philipp Emanuel Bach, Bacchus und Venus (Wq 202/D). In: Carl Philipp Emanuel Bach: *The Complete Works*, Bd. VI/3, Miscellaneous Songs. Hg. von Christoph Wolff. Los Altos: The Packard Humanities Institute, 2013.

2.2.2.2 Tändeleyen mit Prosa

Gerstenbergs *Tändeleyen* sind unter den anakreontischen Dichtungen des 18. Jahrhunderts schon deswegen eine Besonderheit, weil sie sich innerhalb einer lyrischen Gattung, die sich über das Nachahmungsprinzip definiert, von dieser löst und dem Empfindungsausdruck annähert, dabei aber bemerkenswerterweise auch das Gewand der Anakreontik anbehält, v. a. in Form der zärtlichen Liebesthematik mitsamt ihres Vokabulars.

Für die Untersuchung bezüglich der Sangbarkeit, wie Gerstenberg sie definiert – nämlich aus ihrer inneren Anlage heraus selbst singend, unabhängig von oberflächlich sangbaren Strukturen wie Rhythmus, Reim und Vers – sind v. a. die strukturellen Eigenschaften von Gerstenbergs *Tändeleyen* interessant. Obwohl und gerade dadurch, dass diese vielen Gedichte der Sammlung sich strukturell der so streng reglementierten lyrischen Gattung und damit der oberflächlichen Sangbarkeit entziehen,¹¹³ gewinnen sie ausdrucksästhetisch an Tiefe, die sie für Gerstenbergs Konzept von Sangbarkeit theoretisch prädestinieren.

Gerstenbergs *Tändeleyen* zeichnen sich durch eine strukturelle Besonderheit aus, die sie von anderer anakreontischer Dichtung unterscheidet: ihre heterogene Textanlage. Ihr schreibt August Gottlieb Meißner (1753–1807) den durchschlagenden Erfolg dieser Gedichtsammlung zu: »Durch 3 Bogen ist noch kein Dichter so berühmt geworden/ als Gerstenberg durch seine Tändeleyen. Er war der erste der's versuchte halb Prosa halb Versifikation zu schreiben [...]«¹¹⁴ Diese strukturelle Besonderheit, das sei noch einmal hervorgehoben, betrifft nicht alle Gedichte der Sammlung. Aber doch so viele, dass es ein hervorstechendes Alleinstellungsmerkmal ist, das sich bereits optisch geradezu aufdrängt, wie an einem Ausschnitt des Gedichts »Bacchus und Amor« exemplarisch gezeigt sei:

113 Nicht alle, wie der vorangehende Abschnitt zeigt.

114 Josef Jungmann: *Von der comischen Epopée*, Abteilung: rukopinsky – vlastni postnámky [Handschriften – eigene Notizen]: Von der komischen Epopée. Literaturarchiv Strahov Prag/Signatur: 14/F/9, unpag. gez., hier: S. 120f. Es handelt sich hierbei um die Aufzeichnung einer Vorlesung, die Meißner 1794/1795 in Prag gehalten hat. Für den Hinweis bedanke ich mich bei Sarah Seidel, die diese Aufzeichnung transkribiert und mir die Stelle gezeigt hat.

Bacchus und Amor

An jungen mißgerathnen Stöcken,
 Und noch von keiner Traube schwer,
 Geht Bacchus wirthschaflich daher,
 Sucht itzt ein Auge zu verstecken,
 Itzt eins den Strahlen aufzudecken,
 Arbeitet, knickt, zerreißt, und bricht,
 Und keicht, und schont der Hände nicht.

Amor, der ein Mädchen, das selbst seinen Pfeilen zu schnell war, durch Rosengebüsche jagte, sah, indem er dem Mädchen nachlief, den arbeitsamen Bacchus beim Weinstocke schwitzen. Nie hatte Amor den Bacchus so emsig gesehen. Armer Gott, sprach er leise, ich muß dir Muße verschaffen; und gleich flog der Pfeil in des Weingotts Herz, der dem schüchternen Mädchen bestimmt war.

Der kleine Gott, der sonst nur trank,
 Sonst nur vom Rausch zu Boden sank,
 Sinkt itzt vor Amors Pfeil zu Boden,
 [...]

(T⁴, S. 43–44)¹¹⁵

Dieser deutlich sichtbare Wechsel von prosaischem und versgebundenem Stil drängt sich bereits optisch und ohne nähere Untersuchung geradezu auf. Er ist zu verstehen als direkter Hinweis auf die Sprache und deren Poetizität. Der sensationelle Effekt liegt darin, dass diese Poetizität dabei gerade nicht – bzw. nicht nur – in den gebundenen Versen liegt, sondern gerade im Bruch damit. Die prosaischen Einschübe brechen dabei nicht nur mit der metrischen Gedichtform, indem sie sich zwischen die gebundenen Strophen schieben, sondern auch innerhalb der (Prosa-)Strophen. In den Prosa-Episoden gibt es – der Definition von Prosa gemäß – keine Reime und keine Metrik, sie bewegen sich außerhalb eines Taktschemas. Diese Rhythmik ohne sichtbare Taktung erinnert an Bachs Konzeption der »freyen Fantasie«, über die er 1762 im zweiten Teil seines *Versuchs über die wahre Art das Clavier zu spielen* schreibt: Die Freiheit der Fantasie liege

115 Hier wurde die Version aus den *Vermischten Schriften II* von 1815 zitiert. Die erste Version von 1759 unterscheidet sich aber kaum: Der »Cyper-Most« ist in der Erstausgabe »Champagner-Most« (T¹, S. 47), in der zweiten »Burgunder-Most« (T², S. 53), die dritte unterscheidet sich von der zweiten Fassung nur doch ein orthografisches Detail (statt »Burgunder-Most« steht hier »Burgundermost«, T³, S. 41). Die in der letzten Strophe angesprochene Geliebte, die in der hier zitierten Version »Chloris« heißt, heißt in der ersten, zweiten und dritten Fassung »Phillis« (T¹, S. 47; T², S. 53, T³, S. 41).

im Moment der Befreiung von Taktstrichen, wie gleich im ersten Satz dazu zu lesen ist: »Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält«¹¹⁶. Da die Veröffentlichung des zweiten Teils von Bachs *Versuch* drei Jahre nach die Erstveröffentlichung von Gerstenbergs *Tändeleyen* fällt, kann die Anlage derselben zwar nicht Bezug auf Bach nehmen, trotzdem fällt auf, dass und wie sich die Lösung vom Takt musikalisch und poetisch gleicht. Außerdem unterstreicht Bachs Definition der »freyen Fantasie« Gerstenbergs These, dass Musikalität respektive Lyrizität eines Liedes eben nicht in Form von Takt, Metrum und Vers gebunden sein muss. Die »freye Fantasie« Bachs ist insofern das musikalische Gegenstück zu Gerstenbergs *Prosaischen Gedichten* von 1759, die letztlich konsequent komplett ohne Versifikation auskommen.

Der Charakter der Zeichenhaftigkeit des poetischen Mediums wird in prosaischer Lyrik reduziert. Die Gebundenheit der poetischen Sprache, die auf eben diese Zeichenhaftigkeit und damit auch auf die künstliche Gemachtheit von Poesie hinweist, wird aufgelöst, indem man sie von Vers, Metrum und Reim entbindet. Was dann als Prosaform erscheint, ist wie versifizierte Strophen, die Gerstenberg in den *Tändeleyen* direkt neben diese prosaische Poesie setzt, eben auch Poesie, geformte Sprache. Wie Kästner schon betonte: »man sieht ihm [dem anakreontischen Gedicht, Anm. UK] die Mühe nicht an, die es gekostet hat«¹¹⁷.

Mit der Wechselstruktur der *Tändeleyen* exponiert Gerstenberg beide Strukturen, stellt sie als poetisch-lyrische Strukturen aus und weist damit auf die dichterische Überformung der Sprache hin. Gerstenbergs Anlage der *Tändeleyen* reflektiert den Zusammenhang von Sprache und Literatur, über den Oschmann schreibt: »Die Literatur [...] zeigt [...] immer nur eines: die Sprache, deren Reichtum und Möglichkeiten sie zwar nicht notwendig als Intention auf die Sprache, wohl aber *im Vollzug der Darstellung* unablässig vorführt.«¹¹⁸ Die Medialität der poetischen Sprache wird in den *Tändeleyen* auf kluge Weise ins Zentrum gestellt. Die Struktur thema-

116 Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* [Berlin 1762], Kassel 2008, S. 325. Genaue zur Gattung der Fantasie bzw. der »freyen Fantasie« bei C. P. E. Bach siehe das Kapitel IV.3 »Freye Fantasie« in Laurenz Lütken: *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Berlin 1998, S. 413–438.

117 Kästner: »Für ein Frauenzimmer«, hier: S. 282–283.

118 Dirk Oschmann: »Die Sprachlichkeit der Literatur«, in: Alexander Löck/Jan Urbich/Andreas Grimm (Hg.): *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven*, Berlin 2010, S. 409–426, hier: S. 412, Herv. i. O.

tisiert die literaturtheoretischen Fragen: Wie muss die Sprache der Lyrik geformt sein, um den Ansprüchen von Natürlichkeit und Sangbarkeit zugleich gerecht zu werden? Wie kann lyrische Sprache, die seit alters her sich als Gesang zur Lyra über ihre Gemachtheit definiert, zugleich ihre Gemachtheit verleugnen und sich als natürlicher Empfindungs Ausdruck gebärden?

Die prosaischen Abschnitte der *Tändeleyen* sind meist erzählende Sequenzen, bei denen sich die Frage danach, inwiefern sie Empfindungsdruck und deswegen sangbar – bzw. oberflächlich sangbar – sind, gänzlich neu stellt. Metrische Vorlagen zu gängigen Vertonungspraktiken jedenfalls bietet diese (taktlose) Textstruktur nicht an. Das Attestieren intrinsischer Sangbarkeit würde voraussetzen, dass es sich bei den prosaischen Stücken um tatsächlichen Empfindungsdruck handelt. Möglicherweise ist das auch die Intention, wegen der Gerstenberg sich von den Taktstrichen und der versgebundenen Form löst, diese Annahme legt zumindest sein Konzept der lyrischen Poesie nahe.¹¹⁹ Was er zwischen die versifizierten Strophen setzt, ist allerdings kein freier Empfindungsstrom, die prosaischen Einschübe folgen wenn auch nicht metrischen Regeln, so doch syntaktischen. Die satzbautechnisch intakten Zwischenstücke sind Erzählsequenzen, die den Gedichten eine Zeitstruktur geben, den Ablauf verschiedener besungener Empfindungen ermöglichen und selbige verbinden. Zweifelsohne wäre auch das einer gesonderten Untersuchung wert, es weist den *Tändeleyen* innerhalb der Gattungslandschaft eine besondere Position zu. Die von Gerstenberg gewählte Form ist damit auch nicht – weder in den *Tändeleyen*, noch in den *Prosaischen Gedichten* – eine Form, die sich für intrinsische Sangbarkeit verbürgt. Nur, weil sie sich von der metrischen Form löst oder ganz verabschiedet hat, kann noch nicht von »Empfindungen« die Rede sein, die »sich in Töne auf[lösen], und der simple und einfache Gesang der Natur« (M20, S. 375) werden. Damit prädestiniert sich das Gedicht durch seine Anlage auch nicht zwangsläufig zur Medienkombination, zumindest nicht im strengen Sinne nach Gerstenbergs eigenem Anspruch. Denkbar ist eine Sangbarkeit dieser Prosastücke nicht in diesem Sinne, sondern eher als kommentierender Sprechgesang. Die Einschübe haben eher – nach gängiger zeitgenössischer Praxis – rezitativischen Charakter.

119 Vgl. hierzu Kap. 2.1.

Gleichzeitig bleiben die versifizierte Strophen, zwischen denen die prosaischen Einschübe platziert sind, erhalten und sind ein Hinweis auf die Sangbarkeit von Lyrik in klassischer Liedform. Nicht zuletzt befragt das Gedicht auf diese Weise sein poetisches Medium nach dessen Sang- und Vertonbarkeit, indem es verschiedene Strukturen samt seiner (Un-)Möglichkeiten zur literarisch-musikalischen Medienkombination ausstellt.

Mit der tatsächlichen Musikalisierung dieser halb versifizierten, halb prosaischen Gedichte der *Tändeleyen* haben sich zeitgenössische Komponisten indes schwer getan. Für nur ein einziges dieser Gedichte – »Die Grazien«, die selbst eine Sonderstellung in der Sammlung einnehmen – konnte eine vertonte Version ausfindig gemacht werden, dem rezitativischen Charakter der prosaischen Einschübe gemäß eine Kantate.¹²⁰ Die *Tändeleyen* haben für das Thema Musik und Poesie bei Gerstenberg so mehr medienreflexive poetologische Relevanz als in literatur- und musikpraktischer Hinsicht. An den durchweg versifizierten Gedichten kann gezeigt werden, dass insbesondere diese Form durch ihre Sprachanordnung Klangstrukturen und Musikalität erzeugt und so zur Kombination mit Instrumentalbegleitung einlädt. Demgegenüber sperren sich gerade die sprachlich ungebundeneren Dichtungen einer Vertonung, die Gerstenberg für intrinsisch sangbar hält, was die spärliche praktische Umsetzung zeigt. In den wechselstrukturierten Gedichten werden verschiedene lyrische Konzepte direkt gegenübergestellt: einerseits die durch Überstrukturierung implizite sprachliche Klangstruktur, die zwar zur Vertonung einlädt, aber als unnatürliches, artifizielles und medial geformtes Schema eingestuft wird; und andererseits das Konzept der intrinsischen Sangbarkeit, die sich auch nicht in Prosa ausdrückt, und die tatsächliche Vertonung offensichtlich zusätzlich erschwert. Diese Gegenüberstellung macht die Frage nach dem richtigen poetischen Medium und der Kombinationsmöglichkeit mit dem Medium Musik umso deutlicher, die Wechselstruktur bildet poetologisch das Dilemma der Unmöglichkeit eines adäquaten Zeichens ab. Ob man bei Gedichten, die poetologische Lesarten anbieten, allerdings von einem Topos und einem Abstraktionslevel sprechen kann, das die *Tändeleyen* zu Gedichten macht, die sich Gerstenbergs Anspruch an lyrische Poesie entgegenstellt, die nur Empfindungen zum Gegenstand

120 »Die Grazien« (T¹, S. 50–53), vgl. Carl Philipp Emanuel Bach: »Die Grazien. Kantate«, in: Paul E. Corneilson (Hg.): *The Complete Works*, Los Altos 2013, S. 66–75. Mehr zur Kantatenform in Kap. 3.2.

haben sollte, die von selbst singen, sei dahingestellt. Die Entfernung vom Gegenstand typischer Anakreontik jedenfalls macht Gerstenbergs Sammlung besonders. Insofern behält Gerstenberg Recht mit seinem Motto: »La negligence suit ses traces;/Ses tendres erreurs sont ses graces,/Et roses sont ses lauriers.« (T¹, S. 7) Die »negligence« und »erreurs«, wie man die prosaischen Einschübe im Vergleich zu versgebundenen Liedern auch nennen könnte, sind die Blüten und Lorbeeren der *Tändeleyen*.

2.3 Lyrische Dichtkunst in Gerstenbergs Umfeld

Nach Gerstenbergs lyrischem Erstlingswerk, den *Tändeleyen*, verändert sich seine Aktivität bezüglich lyrischer Poesie; er wendet sich von der anakreontisch-idyllischen Lyrik ab und schreibt eher patriotisch-lyrische Texte¹²¹, insgesamt aber trotzdem nur wenige Gedichte, und beschäftigt sich zunehmend v. a. mit der zeitgenössischen Poesie seines Umfeldes. Gerstenberg wurde durch das Zusammentreffen mit Klopstock ein »kritischer Apostel des Neuen«, so Wagner, »aber nicht lyrischer«¹²². Dafür beteiligt er sich rege an der theoretischen Debatte zur lyrischen Poesie, der »Zwanzigste Brief der Merkwürdigkeiten« aus dem Jahr 1767 ist das bekannteste Zeugnis davon.¹²³ Dieses Kapitel bietet vor allem eine Kontextualisierung hinsichtlich Gerstenbergs Gedanken zur lyrischen Poesie und der Kombination derselben mit Musik.

Es ist bemerkenswert, dass im 18. Jahrhundert beides zusammenfällt: Die Etablierung der Lyrik als Hauptgattung neben Epik und Dramatik einerseits, und – wie auch an Gerstenbergs lyrischen Texten gezeigt wurde¹²⁴ – Tendenzen, die das bis dato zentrale lyrische Kriterium schlechthin, die Versgebundenheit, infrage stellen. Franz Penzenstadler hebt für die deutschsprachige Lyrik des 18. Jahrhunderts drei Besonderheiten besonders hervor: »1. die Rezeption der englischen Aufklärung und der in diesem Kontext entstandenen Dichtung, 2. eine religiös motivierte Innerlichkeit und 3. die um die Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzen-

121 Gemeint sind hiermit v. a. Gerstenbergs *Kriegslieder eines Königlich Dänischen Grenadiers* und *Der Skalde*. Mehr zu beidem siehe Kap. 3.1.

122 Albert Malte Wagner: *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und der Sturm und Drang. Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, Heidelberg 1924, S. 249.

123 Siehe hierzu ausführlich Kap. 2.1.

124 Vgl. Kap. 2.2.

de Suche nach nationaler Identität.«¹²⁵ Vertreter der entsprechenden lyrischen Ausformungen oder ihrer Theorien treten zuhauf in Gerstenbergs Umfeld oder in Gerstenbergs eigener Person auf. V. a. *Die Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur* beweisen, dass er selbst zur Gemeinde der Rezipienten englischsprachiger Literatur und Lyrik gehört.¹²⁶ Auch religiös motivierte lyrische Texte schätzt Gerstenberg, besonders sind hier die Arbeiten von Klopstock und Cramer hervorzuheben. Bei Klopstock stößt man außerdem auf die Suche nach nationaler Identität, wie auch bei Herder und seiner Volksliedsammlung¹²⁷. Vor diesen verschiedenen thematischen Hintergründen und ästhetischen Ansprüchen generiert sich die Gattung Lyrik nicht in einer festen Form, sondern zunächst in einer Vielzahl formaler Ausprägungen. Bezeichnend ist dabei, dass in dieser Zeit in Titeln sowohl theoriebildender Texte als auch lyrischer Sammelwerke, die Vokabel »Versuch« gehäuft auftritt; exemplarisch sei hier auf Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* und Gleims *Versuch in scherzhaften Liedern* verwiesen. Die Kennzeichnung dieser Werke als »Versuche« stellt das literarisch neue Terrain als solches aus und zeigt, dass gattungstopologisch noch keine konkrete Ordnung gefunden ist, in die man diese Werke einsortieren könnte. Letztendlich konstituiert sich der Gattungszusammenhang bei den verschiedenen einzelnen lyrischen Formen nicht nur »durch die sprachliche Form der gebundenen, also metrisch regulierten Rede«, sondern »vor allem durch ihre enge Verbindung mit der Musik«¹²⁸. Diese Arbeit schließt genau hier an, denn diese Verbindung versucht das 18. Jahrhundert im Allgemeinen und Gerstenberg im Speziellen in Form intermedialer Literaturkonzeptionen zu aktualisieren. Denn »[g]erade die historisch vollzogene Ausdifferenzierung von Lyrik und Musik hat seit dem 18. Jahrhundert eine Fülle neuartiger »Medienkombinationen« [...] möglich gemacht«¹²⁹. Wie nahe die ausdifferenzierten lyrischen und musikalischen Gattungen bei- oder auseinander-

125 Franz Penzenstadler: »Geschichte der Lyrik. Frühe Neuzeit«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 335–365, hier: S. 358.

126 V. a. in den *Merkwürdigkeiten* zieht Gerstenberg immer wieder die englischsprachigen Dichter Milton und Shakespeare als Beispiele für Originalgenies heran (vgl. hierzu die Briefe 12, 14–18 und 25).

127 Zur nationalsprachlichen Lyrik ausführlich in Kap. 3.1.1.

128 Rüdiger Zymner: »Theorien der Lyrik seit dem 18. Jahrhundert«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 22–34, hier: S. 23.

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

liegen, deren Verbindung durch Medienkombination aktualisiert werden muss, soll im Folgenden gezeigt werden. Hierzu werden in aller Kürze lyrisch-musikalische Gattungen des 18. Jahrhunderts – Lied, Psalm, Ode und Hymne – dargestellt und mit Beispielen aus Gerstenbergs direktem Schaffensumfeld unterfüttert; es soll außerdem gezeigt werden, wie Gerstenberg mit diesem Umfeld umgeht und inwiefern es Einfluss auf sein Verständnis von lyrischer Poesie nimmt.

2.3.1 Lieder – Berliner Liederschulen

Terminologisch ist der Begriff ›Lied‹ sehr umfassend¹³⁰, was in seiner intermedialen Genealogie begründet liegen mag. Das Lied gilt als »ursprünglich literarisch-musikalische, Text und Melodie kombinierende Gattung«¹³¹. Die medialen Ausdifferenzierungen, die sowohl rein instrumentale sowie rein literarische Liedformen möglich machen,¹³² machen die Gattung Lied dabei als solche nur schwierig fass- und zuordenbar. »Das Problem, ob das Lied eine musikalische Gattung darstellt oder als Oberbegriff ein weit gefasstes Gattungsfeld mit zum Teil heterogenen Phänomenen bezeichnet, konnte bisher noch nicht auf allgemein akzeptierte Weise gelöst werden«¹³³. Um die Bezeichnung ›Lied‹, die im 18. Jahrhundert und auch bei Gerstenberg immer wieder begegnet, trotzdem fassbar zu machen, eignet sich Andreas Meiers »Gebrauchsdefinition« für das lyrische Genre der Neuzeit:

Auf (1a) gesanglichen Vortrag zielendes oder (1b) diesen fingierendes Gedicht in normalerweise (2) metrisch gebundener Form mit in der Regel (3) gleichgebauten, durch (4) Reimschemata erzeugten Strophen.¹³⁴

130 Das bezeugt bereits der Umstand, dass das *Reallexikon der Deutschen Literaturwissenschaft* drei Einträge für Lied verzeichnet: Julia Cloot: »Kunstlied«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2: H–O, Berlin, Boston 2007, S. 363–366; Horst Brunner: »Lied²«, (ebd., S. 420–423); Andreas Meier: »Lied³«, (ebd., S. 423–426). Der Eintrag »Lied³« unterscheidet dann noch einmal fünf terminologische Ebenen (vgl. ebd., S. 423).

131 Meier: »Lied³«, hier: S. 423.

132 Vgl. Peter Jost: »Lied«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil 5: Kas–Mein, Kassel, Stuttgart, Weimar 1996, S. 1259–1328, hier: S. 1259–1260.

133 Jost: »Lied«, hier: S. 1261.

134 Meier: »Lied³«, hier: S. 423.

Mögliche Abweichungen sind in dieser Definition bereits durch die Relativierungen »normalerweise« und »in der Regel« mitgedacht. Diese vorwiegend literaturwissenschaftlich gewichtete Gebrauchsdefinition, die das Lied in enger Verwandtschaft mit dem Gedicht beschreibt, sollte für den Kontext um Gerstenberg außerdem ergänzt werden um eine weitere Definition – die des Kunstliedes: Das Kunstlied hat seine Wurzeln im Klavierlied des späten 18. Jahrhunderts und nimmt bereits in seiner Gattungsanlage die Medienkombination in den Blick. Es ist eine »[l]yrisch-musikalische Gattung, in der Regel bestehend aus einer Sing- und einer Klavierstimme«¹³⁵, also eine »[m]usikalische Komposition, der ein bereits selbstständig vorhandener Text (fast ausnahmslos ein lyrisches oder balladenhaftes Gedicht) zugrunde liegt, in enger Verbindung von Wort und Ton (Vertonung).«¹³⁶ Die in solchen Definitionsversuchen immer wiederkehrenden Begrifflichkeiten ›Gedicht‹, ›lyrisches Gedicht‹, ›Lied‹ und ›Lyrik‹ werden hierbei selten trennscharf voneinander abgegrenzt, was ihren inneren Zusammenhang vergegenwärtigt. Die »primäre Präsentations- und Rezeptionsform von Lyrik« ist, so Winfried Eckel, »das Lied oder der Gesang vor Publikum gewesen.«¹³⁷ Oder bei Gottsched umgekehrt formuliert: »Die Gesänge sind dergestalt die älteste Gattung der Gedichte, und die ersten Poeten sind Liederdichter gewesen [...]«¹³⁸ In Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* wird dann die mediale Ausdifferenzierung der Gattung sichtbar, hier finden sich unter dem Stichwort ›Lied

135 Cloot: »Kunstlied«, hier: S. 363.

136 Ebd. Dabei ist zu beachten, dass die Begrifflichkeit ›Kunstlied‹ erst seit den 1920ern gebräuchlich ist (vgl. ebd.).

137 Eckel: »Lyrik und Musik«, hier: S. 180.

138 Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer critischen Dichtkunst, durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert*, Leipzig 1751, S. 69. Dieter Lamping empfiehlt, die Begriffe ›Lied‹ und ›Gedicht‹ schärfer voneinander abzutrennen als in diesem Zitat von Gottsched. Das Gedicht beansprucht laut seines gleichnamigen Eintrags im *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft* nur Versgebundenheit und keinerlei Musikalität für sich, zumindest ist in Lampings Definition an keiner Stelle die Rede davon. Gedichte, so Lamping, müssten »nicht notwendig (wenngleich häufig) *lyrisch*, sie können z. B. auch *dramatisch* oder *episch* strukturiert sein.« (Dieter Lamping: »Gedicht«, in: *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft Literaturgeschichte*, Bd. 1: A–G, Berlin [etc.] 2007, S. 669–671, Herv. i. O.) Lampings Verständnis von ›lyrisch‹ zeichnet sich dabei nicht durch Musikalität oder Sangbarkeit aus, sondern schlicht in Abgrenzung zu ›episch‹ und ›dramatisch‹ (vgl. Dieter Burdorf: »Lyrisch«, in: *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2: H–O, Berlin, Boston 2007, S. 505–509).

zwei Einträge: »Lied (Dichtkunst)« und »Lied (Musik)«¹³⁹. Vor allem in ersterem Eintrag beschreibt Sulzer, was in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter einem Lied verstanden wird: »Lied«, so Sulzer, sei die Bezeichnung für »mancherley lyrisch[e] Gedicht[e]«¹⁴⁰. Als formales Kriterium und vor allem zur Unterscheidung von »verwandten Gedichten« gibt er an, »daß das Lied allezeit müßte zum Singen, und so eingerichtet seyn, daß die Melodie einer Strophe, sich auch auf alle übrigen schikte.«¹⁴¹ Sulzer definiert das Lied als Strophenlied: gleichmäßig strophisch geformt, wobei die Strophen sowohl in ihrem Rhythmus als auch in ihrem besungenen Gegenstand gleichbleibend und regelmäßig seien. In einem Lied könne nach Sulzer nur *eine* Empfindung besungen werden und auch die nur in gleichbleibendem Maß, diese Empfindung kann sich nicht von einer zur anderen Strophe verstärken oder schwächer werden.

Gerstenberg und die Berliner Liederschule

Bedeutende und gattungsprägende Wirkung entfaltete im 18. Jahrhundert die sog. »Berliner Liederschule«. Der Begriff, 1909 von Engelke geprägt,¹⁴² beschreibt Wesen und Ästhetik von Liedsammlungen, die in Berlin entstanden und herausgegeben wurden und sich in drei Phasen einteilen lassen, wobei im Rahmen dieser Arbeit vor allem die erste und zweite Phase interessieren.¹⁴³

139 Siehe Johann Georg Sulzer: »Lied (Dichtkunst)«, in: Johann Georg Sulzer (Hg.): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 2: K–Z, Leipzig 1774, S. 713–718; Johann Georg Sulzer: »Lied (Musik)«, in: Johann Georg Sulzer (Hg.): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 2: K–Z, Leipzig 1774, S. 718–719.

140 Sulzer: »Lied (Dichtkunst)«, hier: S. 713.

141 Ebd.

142 Vgl. Hans-Günter Ottenberg: »Berliner Liederschule«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil 1: A–Bog, Kassel [etc.], Stuttgart, Weimar 1994, S. 1486–1490, hier: S. 1486. Ottenberg bezieht sich dabei auf folgenden Aufsatz: Bernhard Engelke: »Neues zur Geschichte der Berliner Liederschule«, in: Carl Mennicke (Hg.): *Riemann-Festschrift*. Gesammelte Studien; Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstag überreicht von Freunden und Schülern, Leipzig 1965, S. 456–472.

143 Der Vollständigkeit halber sei die dritte Phase zumindest im Anmerkungsapparat kurz erwähnt: Unter der dritten Berliner Liederschule werden gemeinhin die Arbeiten im Zeitrahmen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verstanden, die v. a. von »Mendelssohn Bartholdy, Bernhard Klein, Ludwig Berger u. a.« (Elisabeth Schmierer: *Gattungen der Musik. Geschichte des Kunstliedes. Eine Einführung*, 14 Bde., Laaber 2017, S. 75) geprägt ist.

Die Phase zwischen 1753 und 1768 wird die Erste Berliner Liederschule genannt. Die Datierung geht zurück auf die 1753 von Christian Gottfried Krause und Karl Wilhelm Ramler herausgegebene Sammlung *Oden mit Melodien*, die den Anfangspunkt markiert, und den von ebendiesen herausgegebenen vierten Band der *Lieder der Deutschen* im Jahr 1768.¹⁴⁴ Zweck der in diesem Zeitraum über 30 herausgegebenen Sammlungen war eine »pädagogisch-philantropische Doppelfunktion«¹⁴⁵: Einerseits sollte ein Repertoire für fröhlich-gesellige Musikausübung bereitgestellt werden, und dabei andererseits das anvisierte Publikum, »Zirke[1] und Salons der Aristokratie und des Bürgertums«, »Musikliebhaber und Kenner«¹⁴⁶, zu einem bestimmten Geschmack erzogen werden. Die gesammelten Texte, angelehnt an Krauses Textsammlung in den *Oden mit Melodien*, sind meist anakreontische Dichtungen. Häufig wiederkehrende Dichter der Sammlung waren demnach die Anakreontiker des 18. Jahrhunderts: F. v. Hagedorn, J. W. L. Gleim, J. N. Götz, J. P. Uz, Ch. E. v. Kleist, aber auch Ch. F. Gellert, durch den auch religiöse Themen Eingang in die Sammlung fanden.¹⁴⁷ Die Zusammenstellung der Melodien besorgt in gemeinsamer Herausgeberschaft mit Krause K. W. Ramler, der auf Vertonungen verschiedener Komponisten zurückgreift, die sich in Berlin versammeln: J. J. Quantz, Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun, F. Benda, C. P. E. Bach, J. F. Agricola u. a.¹⁴⁸

Viele Titel der Sammlungen der ersten Berliner Liederschule tragen die Gattungsbezeichnung »Ode«. Dabei ist eine Ode in der ersten Berliner Liederschule genau das, was Sulzer als Lied beschreibt; Krause stellt mit seiner Abhandlung von 1752 *Von der musikalischen Poesie* eine Beschreibung des ästhetischen Ideals seinen Sammlungen voran. Darin setzte er sich

[f]ür eine zwar rational begründete, aber natürliche Musik ein, welche die Zuhörer rühren sollte; sein Liedideal war das schlichte, »von jedem ohne Mühe zu singende und gefällige Lied in strophischer Form, in dem ein Grundaffekt vorherrschte und ein Text zugrunde lag, der speziell zum Zweck des Singens verfertigt sein sollte.¹⁴⁹

144 Vgl. Ottenberg: »Berliner Liederschule«, hier: S. 1486.

145 Jost: »Lied«, hier: S. 1287.

146 Ottenberg: »Berliner Liederschule«, hier: S. 1487.

147 Vgl. ebd., S. 1486.

148 Vgl. ebd., S. 1486; Schmierer: *Geschichte des Kunstliedes*, S. 76.

149 Ebd., S. 75.

Gerstenberg schreibt 1767 in seinem »Zwanzigsten Brief der Merkwürdigkeiten« über die Berliner Liederschule, v. a. über Ramlers *Lieder der Deutschen*. Konstatiert er zunächst noch:

Ich bin zweifelhaft, [...] was ich mit diesen *Liedern der Deutschen* anfangen soll. Es sind mir deren einige so reizende und vorher noch nicht bekannte in die Augen gefallen [...] daß ich nicht satt werden konnte, dieses feine Gebund der Kritik, wofern ich einen Schweizerischen Ausdruck hier anwenden darf, zu lesen und zu bewundern, (M20, S. 351)

so setzt er den Satz doch kritisch fort: »wenn ich nicht zum Unglück einige andre Seiten bemerkt hätte, von denen mir die ganze Sammlung in einem weit höhern Grade misfällt, als sie mir von jener angenehm gewesen ist.« (M20, S. 351–352) Gerstenbergs Kritik an der Berliner Liederschule umfasst zwei Aspekte: Der erste Aspekt betrifft v. a. den Schutz der Urhebererschaft von lyrischen Texten. Gerstenberg kritisiert, dass die Herausgeber der Liedersammlungen in Berlin sich die lyrischen Texte oft aneigneten und veränderten, um sie in den entsprechenden Sammlungen zu platzieren.¹⁵⁰ Diese berechtigte Kritik führt aber weg vom Anliegen dieser Arbeit, die sich v. a. mit musikalischen Aspekten auseinandersetzt und sei deshalb hier ausgespart.¹⁵¹ Der zweite, gewichtigere, betrifft das Kriterium der Sangbarkeit der Texte. Er bildet den Aufhänger für Gerstenbergs Lyriktheorie und seine Einengung des Begriffes ›Lied‹. Die erste Berliner Liederschule spielt eine zentrale Rolle für Gerstenbergs kritische Auseinandersetzung mit lyrischer Poesie, sie bildet den Ausgangspunkt von Gerstenbergs Lyriktheorie, die an anderer Stelle dieser Arbeit ausführlich besprochen wird.¹⁵²

Gerstenbergs Kritik am Verständnis von ›Liedern‹, 1767 verfasst, steht bereits am Ende der ersten Phase der Berliner Liederschule, die sich in den Folgejahren entscheidend weiterentwickelt und unter anderem auch Lied- und Odenbegriff allmählich voneinander differenziert. Erste Veränderungen sind bereits bemerkbar in den Kompositionen C. P. E. Bachs, die von anderen Kompositionen der ersten Berliner Liederschule abweichen. *Gellerts Geistliche Oden mit Melodien*, die Bach bereits 1758 herausgibt,

150 Gerstenberg exemplifiziert das ausführlich an einem Gedicht von Hagedorn. Die Praxis ist im Grunde die gleiche, die Gerstenberg selbst im privaten Umfeld praktiziert (vgl. Kap. 2.2.2.1, S. 279), er verzichtet aber auf die Herausgabe dieser Arbeiten, siehe hierzu abermals die Anmerkung im »Poetischen Wäldchen«, S. 218, zitiert auf S. 278f. dieser Arbeit.

151 Nachzulesen ist diese Kritik im »Zwanzigsten Brief« hier: M20, S. 351–371.

152 Vgl. Kap. 2.1.

haben eine ausgearbeitete Begleitung, die bereits als »eigenständiges Element der Textausdeutung«¹⁵³ zu betrachten sind. Diese Technik setzte sich kompositionspraktisch durch, und so wurde das Generalbasslied mehr und mehr abgelöst durch das Klavierlied: »Der Klavierpart wird so zum substantiellen Bestandteil der Liedkomposition«¹⁵⁴; insofern wird das Lied hier bereits in Richtung seiner Ausprägung als Kunstlied entwickelt. Diese Entwicklung markiert den Übergang zur Zweiten Berliner Liederschule, deren Beginn man auf 1780 datiert.¹⁵⁵ Die Zweite Berliner Liederschule wendet sich ab von der Anacreontik als Vorbild und setzt an deren Stelle empfindsame Lyrik, namentlich vor allem von Klopstock, Dichtern des Göttinger Hains und Claudius, in späteren Phasen auch Goethe und Schiller. Diese Dichter »gestalten ›Natürlichkeit im Sinn einer Formung, die dem echten Empfinden gemäß ist [...]; als ›natürliches Erlebnislied‹ und ›Seelenausdrucklied‹ [...] affiziert diese Lyrik eine empfindsame, subjektiv gefühlsbetonte Tonsprache«¹⁵⁶. Das ist deutlich näher an Gerstenbergs Ideal der lyrischen Poesie. Die am häufigsten vertretenen Komponisten der zweiten Phase sind Johann Friedrich Reichardt, Johann Abraham Peter Schulz und Carl Friedrich Zelter, wobei Schulzes Sammlung *Lieder im Volkstone, bey dem Claviere zu singen* (drei Bände, Berlin 1782–1790) als wichtigstes Werk der Zweiten Berliner Liederschule gilt.¹⁵⁷ Ebenfalls von Schulz stammt das bis heute noch bekannte Lied *Der Mond ist aufgegangen*, dessen Text Matthias Claudius verfasst hat.

Das Klavierlied der Zweiten Berliner Liederschule schließt in der pianistischen Instrumentalbegleitung »das Gedicht in einer Weise [auf], wie es das Gedicht von sich aus nicht vermag«¹⁵⁸, und darüber hinaus bietet es Deutungsvarianten an, »die das Gedicht dem Verstehen durch Kunst zwar anbietet oder ermöglicht, selbst aber offen läßt, nicht ausspricht oder nicht aussprechen kann«¹⁵⁹. Die Zweite Berliner Liederschule überwindet den Liedbegriff, den Gerstenberg an der Ersten Berliner Liederschule noch scharf kritisiert hat, indem Ode und Lied mehr und mehr voneinan-

153 Jost: »Lied«, hier: S. 1288.

154 Schmierer: *Geschichte des Kunstliedes*, S. 77.

155 Vgl. ebd., S. 75.

156 Ottenberg: »Berliner Liederschule«, hier: S. 1488.

157 Vgl. ebd.

158 Hans Heinrich Eggebrecht: »Vertontes Gedicht. Über das Verstehen von Kunst durch Kunst«, in: Günter Schnitzler (Hg.): *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*, Stuttgart 1979, S. 36–69, hier: S. 38.

159 Eggebrecht: »Vertontes Gedicht«, hier: S. 38.

der unterschieden werden. Die Ode wird vor allem von Klopstock weiterentwickelt, die Berliner hingegen etablieren einen Lied-Begriff, der sich in der Romantik vollständig ausprägt zum Kunstlied.¹⁶⁰ Das Volkslied, das zu den ästhetischen Idealen der zweiten Phase der Berliner Liederschule entscheidend beigetragen hat, erfährt v. a. durch Herder eigene Würdigung. Äußerungen Gerstenbergs zu der Zweiten Berliner Liederschule findet man zwar nicht, aber die Entwicklungen der ästhetischen Ideale werden geprägt von Größen aus Gerstenbergs direktem Umfeld, die auch sein Lyrikverständnis prägen, wie z. B. Klopstocks Oden.¹⁶¹

2.3.2 Psalmen – Cramer

Dir wagt sich keiner nachzuschwingen,
 Der du von Gott begeistert bist!
 So können keine Christen singen,
 Kein Pindar, wär er auch ein Christ.
 Schallt, schallet seine Psalmen wieder!
 Stimmt seine Harmonien an!
 Hoch, wie der Himmel, sind die Lieder
 Und tiefer, als der Ocean!
 (J. A. Cramer: David)¹⁶²

Die musikalisch-literarische Medienkombination spielt Gerstenberg gedanklich auch an Psalmen durch. Dabei setzt er sich namentlich v. a. mit Cramers Psalm-Bearbeitungen auseinander.

Psalmen begegnen in geistlichem und liturgischem Rahmen seit jeher in verschiedenen musikalischen und literarischen Gattungsausprägungen: als Lob-, Dank- und Klagegesänge, als Preisungen, als Hymnen.¹⁶³ »Der hebräische Name des Psalters [...] lautet [...] *tehillim*, griech. mit ὕμνος [hýmnoi] wiederzugeben«¹⁶⁴, das griechische Wort ψαλμός »meint ein zum Saitenspiel vorgetragenes Lied«¹⁶⁵. Diese Anlage zum Singen zu

160 Der Begriff Kunstlied ist dabei jedoch erst seit 1920 gebräuchlich (vgl. Clout: »Kunstlied«, hier: S. 363).

161 Siehe hierzu Kap. 2.3.3.

162 Johann Andreas Cramer: *Poetische Übersetzung der Psalmen mit Abhandlungen über dieselben. Erster Theil*, Leipzig 1763, S. 3–8.

163 Vgl. Helmut Galle: »Psalm«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3: P–Z, Berlin [etc.] 2007, S. 185–188. Genaueres zur Hymne siehe den folgenden Abschnitt Kap. 2.3.3.

164 Galle: »Psalm«, hier: S. 186.

165 Ebd.

einem Instrument ist im Psalmtext selbst – teils sogar mit Angabe des Instruments – oder in Psalm-Überschriften mitüberliefert.¹⁶⁶ Psalmen gelten darüber hinaus aber auch seit ihrer Entstehung als poetische Texte in regelmäßiger Form.¹⁶⁷ Bearbeitungen von Psalmen in ein- und vierstimmiger Liedform entstehen im 16. Jahrhundert während der Reformation durch das Interesse einiger Theologen, »dem Laien die Botschaft der Psalmen in der Volkssprache und in leicht faßlicher und prägnanter Form nahezubringen und die Gemeinde am Psalm-Gesang als einem der Kernstücke des Gottesdienstes aktiv zu beteiligen«¹⁶⁸. Für den deutschsprachigen Raum sind v. a. Luthers geistliche Lieder von Bedeutung.¹⁶⁹

Im 18. Jahrhundert, im Zuge des musiko-literarischen Diskurses, gerät auch der Psalm als musikalisch-poetische Form in den Fokus des Interesses und nimmt eigene, auch weltliche Ausformungen an. Gerade der Psalm verarbeitet seinen Gegenstand – hohe religiöse Empfindungen – seit seiner Entstehung literarisch-musikalisch. Die Sprache der Psalmen, so Seidel

bietet [...] keine Protokolle von Vorgängen des Lebens wie Krankheit und Sterben, Arbeit und Feier, sondern vermittelt Eindrücke und Emotionen einer Erlebniswelt [...] Allen Versuchen, aus einem Psalmtext einen liturgischen [...], medizinischen [...] oder rechtlichen [...] Vorgang abzulesen und zu rekonstruieren, sind Grenzen durch die poetische Sprache gesetzt.¹⁷⁰

Diese poetische Sprache musste empfindsame Lyriker des 18. Jahrhunderts auf Psalmen als lyrisch-musikalische Gattung aufmerksam werden

166 Vgl. Hans Seidel/Joseph Dyer/Ludwig Finscher: »Psalm«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil 7: Mut-Que, Kassel, Basel 1997, S. 1853–1900, hier: S. 1857–1861.

167 So zu lesen hier: »Die Psalmen des AT gehören in den Rahmen der altorientalischen Poesie. Sie zeigen die gleichen Formen und enthalten eine Fülle von gemeinsamen Motiven.« (Seidel/Dyer/Finscher: »Psalm«, hier: S. 1854) Die Grundform bleibt immer gleich: »1. Verse bestehen aus zwei oder drei Versgliedern (Versglied = στίχος = colon), die 2. Parallel gebaut sind (Parallelismus membrorum in seinen verschiedenen Formen). Die Psalmodie nutzt diesen Aufbau. [...] Ob es Strophen in den Psalmen gegeben hat, ist umstritten.« (Ebd., S. 1856) Die Beforschung der Psalmen als literarische Gattung setzt erst 1933 mit der Monografie von Hermann Gunkel ein: Hermann Gunkel/Joachim Begrich: *Einleitung in die Psalmen. Die Gattungen der religiösen Lyrik Israels* [1933], Göttingen 1985.

168 Seidel/Dyer/Finscher: »Psalm«, hier: S. 1890.

169 Vgl. Enrico Fubini/Sabina Kienlechner: *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2008, S. 106–109; außerdem Seidel/Dyer/Finscher: »Psalm«, hier: S. 1892.

170 Seidel/Dyer/Finscher: »Psalm«, hier: S. 1857.

lassen. Auch Gerstenberg befasst sich eigens mit genau dieser Thematik. Im Briefentwurf an C. P. E. Bach schreibt er:

[W]as die biblischen Sprüche anbetrifft, so wollte es mir nicht einleuchten, daß ein ~~Sonate~~ Clavier-Solo [...] dadurch etwas verlieren könnte, daß es sich mit Empfindungen eins zu Gott aufgehobenen Herzens beschäftigte: vielmehr bedünkte mich, daß Empfindungen dieser Art gerade die wären, welche die Musik sich vor allen andern zueignete.¹⁷¹

Der konkrete Anlass für diese Überlegung ist laut der Schilderung Gerstenbergs eine Abendgesellschaft, in der darüber gelacht wurde, dass die Konzerte, die ein gewisser »Tischer«¹⁷² komponiert hat, »auf biblische Sprüche gesetzt«¹⁷³ waren. »Dagegen aber schien mir [d. i. Gerstenberg, Anm. UK] ein jeder Versuch, dem ~~Ausdruck~~ des Claviers Ausdruck und Bedeutung zu geben, auch ~~dann~~ wenn er mislänge, aller Ehren werth zu seyn.«¹⁷⁴

Gerstenbergs sich daran anschließende Ausführungen sind nicht nur ein entschiedenes Plädoyer für die Idee, Psalmen als Instrumentalstücke zu vertonen, sie sind zugleich implizit auch eine Würdigung von Psalmen als lyrische Texte, die ihre Empfindung von selbst singen, wie Gerstenberg sagen würde:¹⁷⁵

Welch ein schönes ~~Affettuoso~~ Adagio mesto würde nicht die Stelle im sechsten Ps. geben: Ich schwemme mein Bett die ganze Nacht, und netze mit meinen

171 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. 322.

172 Gerstenberg: »Briefentwurf an C. P. E. Bach«, hier: S. 322.

173 Ebd.

174 Ebd.

175 Zu diesem Lyrizitäts-Kriterium ausführlich in Kap. 2.1. Darüber hinaus und unabhängig von Gerstenbergs Auffassung von Lyrizität erfahren gerade die Psalmen aber bereits seit der Antike Anerkennung als poetische Texte (vgl. hierzu Dietmar Till: »Die Psalmen als Modell poetischer Rede. Umriss eines Diskurses, ca. 1650–1850«, in: Philipp Theisohn/Georg Braungart (Hg.): *Philosemitismus. Rhetorik, Poetik, Diskursgeschichte*, Paderborn 2017, S. 83–98, hier: S. 83). Gerade im 18. Jahrhundert aber »bildet sich ein poetologisches Paradigma heraus, welches [...] die Psalmen als vorbildhafte Modelle poetischer Rede auffasst.« (Ebd.) Auch im theologischen Lexikon *Religion in Geschichte und Gegenwart* wird explizit auf die Poetizität der Psalmen verwiesen, wie bereits aus dem ersten Satz des Eintrages zu »Psalmen« hervorgeht: »Das Buch der Pss ist eine einzigartige Zusammenstellung von 150 poetischen Texten zu einem Werk sui generis.« (Friedhelm Hartenstein/Bernd Janowski/Peter Plank/Angelus A. Häußling/Alexander Völker/Hans-Jürg Stefan/Ingo Baldermann/Konrad Klek: »Psalmen/Psalter«, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, Bd. 6: N–Q, Tübingen 2008, S. 1761–1785, hier: S. 1761.)

Thränen mein Lager. Meine Gestalt ist verfallen für Trauern und ist alt worden: denn ich allenthalben gängstigt werde. – Welch ein ausdrucksvolles Andante patetico würde nicht darauf folgen: Weicht von mir, alle Übelthäter, denn der Herr hört mein Weinen u.s.w. Und wie gut würde sich die Sonate nicht mit diesem Allegro schließen: Es müssen alle meine Feinde zu Schanden werden, und sehr erschrecken, sich zurückkehren, und zu Schanden werden plötzlich. – Der neunte Ps. Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen, u. erzähle alle deine Wunder. Ich freue mich und bin fröhlich in dir, und lobe deinen Namen, du Allerhöchster – Der zehnte: Herr warum trittst du ferne? verbirgst dich zur Zeit der Noth? – Der eilfte: Ich traue auf den Herrn. Wie sagt ihr denn zu meiner Seele, sie soll fliegen, wie ein Vogel auf eure Berge? – p sollte das nicht ein würdiger Inhalt für ein Allegro p seyn? Mein ganzes Gefühl müßte mich betrügen, wenn das dem Charakter einer Sonate nachtheilig seyn könnte, was in jedem Leben als so sehr mit so rührenden und so erhabenen Zügen ans Herz dringt.¹⁷⁶

Anhand der exemplarisch vorgeführten Psalmen wird klar, dass Gerstenberg vor allem von solchen Psalmen spricht, die religiöse Empfindungen zum Gegenstand haben, er spricht von »einige[n] der rührendsten Psalmen«¹⁷⁷. Dass hier – so die Lesart Gerstenbergs – die Empfindung selbst zum Ausdruck kommt, »sich in Töne auf[löst]« (M20, S. 375), ist die Erfüllung der Voraussetzung für beide Genres: für die sentimentale Erlebnislyrik in gleichem Maß wie für die instrumentale Bearbeitung. Beide Künste verstehen sich als Empfindungsausdruck. Gerstenberg macht dies ein weiteres Mal deutlich, wenn er mit dem Hohen Lied und der Passion Christi zwei der außerordentlichsten Empfindungen anführt, die in der Bibel geschildert sind und die er für geeignet zur Vertonung hält – ganz in der Tradition der Odendichtung, die auch gerade solche außerordentlichen Empfindungszustände als Gegenstand und als optimale Voraussetzung für den Akt des Dichtens selbst beschreibt:¹⁷⁸

Ich stelle mir eine Pastorale über Stellen des Hohen-Liedes vor – [...] ein Oratorio über die Leidens-Geschichte aus bibl. Stellen [...] Welche Musik im bloßen Ideal schon! Und welche Präcision des Ausdrucks, die sonst so schwer zu erreichen ist!¹⁷⁹

176 Gerstenberg: »Briefentwurf an C. P. E. Bach«, hier: S. 323. Die Psalmen, die Gerstenberg hier anzitiert, sind beinahe wörtlich aus der Lutherbibel übernommen (vgl. Martin Luther (Hg.): *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers; Mit Apokryphen*, Stuttgart 1985, S. 555–557).

177 Gerstenberg: »Briefentwurf an C. P. E. Bach«, hier: S. 323.

178 Zur Ode vgl. den folgenden Abschnitt, Kap. 2.3.3.

179 Gerstenberg: »Briefentwurf an C. P. E. Bach«, hier: S. 323–324.

Den odischen Charakter der Psalmen bemerkte übrigens bereits Hieronymus im 5. Jahrhundert, indem er »die Psalmen mit dem [sic] Dichtungen Pindars und Horazens verglich«¹⁸⁰.

Dass Musik und Poesie von der gleichen Voraussetzung ausgehen und sich den Ausdruck von Empfindungen zum Ziel machen, macht ihre Produkte für sich genommen bereits zu wirksamen, rührenden Kunstwerken; letztendlich macht gerade dieses gleiche Verständnis, das gleiche Voraussetzungen propagiert, auch die Medienkombination so wirksam. Auch Psalmen sind eine Gattung, die ursprünglich Text und Musik kombiniert. Hierzu sei noch einmal an die Etymologie des Wortes ›Psalm‹ erinnert, der zufolge Psalmen Gesänge sind, die zum Spiel eines Saiteninstrumentes vorgetragen werden.¹⁸¹

Dass Gerstenberg im Zusammenhang mit einer Musikalisierung explizit auf die Psalmen sechs, neun und elf hinweist, ist eigentlich naheliegend. Bei den besagten Psalmen handelt es sich um sog. Davidpsalmen, auf deren Poetizität und Musikalität eingangs explizit hingewiesen wird, indem sowohl die Aufforderung zum Singen des Psalms erfolgt, als auch auf die Verfasserschaft in der Gestalt Davids¹⁸² und damit zugleich auf die Verfasstheit des Textes verwiesen wird:

180 Till: »Psalmen als Modell poetischer Rede«, hier: S. 88.

181 »Psalm [...] Entlehnt aus l. *psalmus m.*, dieses aus gr. *psalmós m.*, auch: ›Lied, Gesang, Harfenspiel‹, eigentlich ›das Zupfen an den Saiten des Instruments‹, zu gr. *psálllein* ›zupfen, die Saiten der Lyra schlagen, ein Harfeninstrument spielen‹« (Friedrich Kluge/Elmar Seebold (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlin 2002, S. 729).

182 Die Zuschreibung der Verfasserschaft Davids, der als weiser Schriftsteller charakterisiert wird, ist seit dem 1. Jh. n. Chr. belegt (vgl. Hartenstein/Janowski/Plank/Häußling/Völker/Stefan/Baldermann/Klek: »Psalmen/Psalter«, hier: S. 1761). Unter den Psalmen explizit als Davidsammlung ausgewiesen werden die Psalmen 3–41, 51–72 und 138–144, 145 (vgl. ebd., S. 1770). Die tatsächliche Verfasserschaft der Psalmen ist indes eine offene Frage; Klaus Seybold bemerkt zur Verfasserschaft Davids: »Die Destruktion des Dogmas von einer Verfasserschaft der biblischen Psalmen durch den historischen *David Ben Isai* ist vorauszusetzen. Die Bedeutung Davids als Dichter und Sänger steht auf einem anderen Blatt, nämlich als Symbolfigur und Titelbild einer kanonischen Edition des Psalters.« (Klaus Seybold: *Poetik der Psalmen*, Stuttgart 2003, S. 37, Herv. i. O.) Die Vorstellung, dass der gesamte Psalter auf David zurückzuführen ist, beschreibt Seybold als Prozess, der *Davidisierung* genannt wird; diese Vorstellung sei aber eine Fiktion (vgl. ebd., S. 362). Dahingegen nimmt Seybold an, »dass die meisten dieser Psalmen letztlich auf individuelle Personen zurückzuführen sind« (ebd., S. 38), wobei das »plakative Bild vom königlichen Psalmisten David« (ebd., S. 39) individuelle Feinheiten überdecke. Insofern passen gerade die Davidpsalmen, die »zum individuellen Gebrauch« (ebd., S. 360) angelegt seien, auch besonders gut in das Zeitalter der Aufklärung und Empfindsamkeit als dem Zeitalter eines erstarkenden Individualismus.

2.3 Lyrische Dichtkunst in Gerstenbergs Umfeld

Psalm 6: »Ein Psalm Davids, vorzusingen, beim Saitenspiel auf acht Saiten.«¹⁸³

Psalm 9: »Ein Psalm Davids, vorzusingen, nach der Weise ›Schöne Jugend‹.«¹⁸⁴

Psalm 11: »Von David, vorzusingen.«¹⁸⁵

Die Darstellung des Königs David, singend mit einer Harfe in der Hand, ist ein Topos. So kann David als die Ursänger-Figur der jüdisch-christlich geprägten Kultur gelten, die im 18. Jahrhundert in dieser Rolle mit der antiken Figur des Orpheus in Konkurrenz tritt. Davids Psalmen werden von dem Benediktiner Augustin Calmet (1672–1757) in seinen *Biblischen Untersuchungen* (1738) als Ausdrucksliryk eingeordnet, bereits ganz den Paradigmen natürlicher Empfindungsliryk und der Vorstellung der Oden-dichtung gemäß, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts populär werden sollten¹⁸⁶:

David hat einen Theil seiner Psalmen mitten in der größten Gefahr, in der größten Verwirrung, und in solchen Umständen gemacht, worinnen es ihm würde schwer gefallen seyn, die Achtsamkeit zu erhalten, die da seyn muß, wenn man die Regeln der künstlichen Dichtkunst beobachten will.¹⁸⁷

Mit einem dergestalt zum Odendichter stilisierten David ist es nicht verwunderlich, dass Psalmen¹⁸⁸ – und gerade auch Davidpsalmen – sich Dichtern und Musikern im 18. Jahrhundert zur Bearbeitung anbieten. Solche Bearbeitungen finden sich im direkten Umkreis von Gerstenberg, namentlich bei J. A. Cramer und C. P. E. Bach.

183 Luther: *Bibel*, S. 554.

184 Ebd., S. 555.

185 Ebd., S. 557.

186 Zum Verständnis von Psalmen – insbesondere Davidpsalmen – als expressiver Lyrik siehe ausführlich hier: Till: »Psalmen als Modell poetischer Rede«, hier: S. 91–94.

187 Augustin Calmet: *Biblische Untersuchungen. oder Abhandlungen verschiedener wichtiger Stücke, die zum Verstande der heiligen Schrift dienen*, Bremen 1739, S. 136.

188 Nicht nur die Davidpsalmen, sondern »die meisten dieser Lieder sind in der Geschwindigkeit gemacht, und in einer göttlichen und übernatürlichen Entzückung ausgesprochen und geschrieben worden«, so Calmet schon ganz im Sinne der späteren Genieästhetik, und »die göttliche Eingebung oder Entzückung verstattet keine Zeit, auf die Regeln der Kunst zu denken« (Calmet: *Biblische Untersuchungen*, S. 136). Bezeichnenderweise werden die Psalmen hier sogar »Lieder der Schrift« (ebd., S. 135) genannt. Zur *beau desordre*, der lyrischen Unordnung der Ode, siehe auch Kap. 2.3.3.

Cramers Psalmen

Der Theologe und Dichter Johann Andreas Cramer (1723–1788) war seit 1754 in Kopenhagen als Hofprediger angestellt, wohin er auf Klopstocks Einladung hin berufen wurde.¹⁸⁹ Er verkehrte im gleichen Dichter- und Musikerkreis wie Gerstenberg.¹⁹⁰ Der Dichter- und Musikerkreis in Kopenhagen umfasste mehr Persönlichkeiten, als ein kurzer Exkurs skizzieren könnte, deswegen sei an dieser Stelle für einen Überblick auf die Abbildung 8, sowie die Abbildungen 5 und 6 in Kapitel 1.5 (S. 214–215) verwiesen.

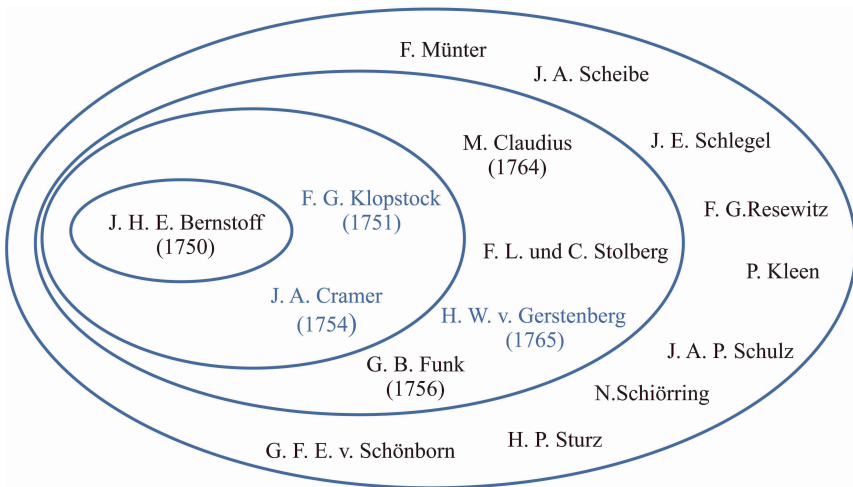


Abb. 8: Der Dichter- und Musikerkreis in Kopenhagen¹⁹¹

189 Vgl. Jürgen Mainka: »Cramer. Familie: Johann Andreas (1), sein Sohn Carl Friedrich (2)«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil 5: Cov–Dz, Kassel 2001, S. 32–36, hier: S. 33.

190 Vgl. hierzu auch Einstimmung, S. 24ff.

191 Eigene Grafik, Quellen zur Grafik in: John Wallace Eaton: *The German Influence in Danish Literature in the Eighteenth Century. The German Circle in Copenhagen 1750–1770*, Cambridge 1929; Paul Döring: *Der nordische Dichterkreis und die Schleswiger Literaturbriefe. Beilage zu dem Programm der höheren Bürgerschule zu Sonderburg 1880*, Anne-Bitt Gerecke: *Transkulturalität als literarisches Programm. Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs Poetik und Poesie*, Göttingen 2002, S. 16–19; Albert Malte Wagner: *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und der Sturm und Drang. Gerstenbergs Leben, Schriften und Persönlichkeit*, Heidelberg 1920, S. 60–98.

Gerstenberg bewegt sich in Kopenhagen also im gleichen Umfeld wie der Theologe und Dichter Cramer, der Psalmen poetisch verarbeitet: Cramer gibt in den Jahren 1755, 1759, 1763 und 1764 in vier Bänden *Poetische Übersetzungen der Psalmen* heraus,¹⁹² und zusätzlich im Jahr 1769 die *Evangelischen Nachahmungen der Psalmen Davids*. Cramers Psalmbearbeitungen sind ebenfalls eine Würdigung der Psalmen als poetische Texte; nach eigener Angabe war die »Bewunderung sowohl des göttlichen Inhalts, als der poetischen Schönheit der Psalmen«¹⁹³ Anlass zu dieser Bearbeitung. Der Theologe Cramer mag seine Inspiration bei Luther gefunden haben, bereits die »Reformation ersetzte die liturgische Psalmrezitation weitgehend durch das Psalmlied und andere Kirchenlieder«¹⁹⁴. Cramer folgt in seinen Psalm-Bearbeitungen theologischen und poetischen Interessen, stellt sich in die Tradition seines Vorbildes Martin Luther.¹⁹⁵ Cramers Vorrede zeichnet dabei nicht nur ein Bild von Psalmen als lyrischen Texten, die »wegen der Schönheit ihrer Poesie die vollkommensten Gesänge«¹⁹⁶ seien. Er skizziert dabei auch das Verständnis von Liedern als ursprünglich intermediale Kombinationsgattung, indem er daran erinnert, »daß die Musik und die Poesie vordem unzertrennliche Gefährtinnen waren«¹⁹⁷. Die Beschreibung des Psalmensängers David, der zum Odensänger stilisiert wurde,¹⁹⁸ beansprucht nicht nur für David, sondern auch für Cramer selbst als

192 In Band 1 ist zwischen Vorrede und den eigentlichen Psalmen zunächst eine Ode auf David (Cramer: *Poetische Übersetzung der Psalmen*, S. 3–8) und danach eine zusätzliche Titelseite eingefügt mit dem Titel »Die Psalmen Davids« (ebd., S. 10). Auch hier erfolgt also der explizite Verweis auf den Psalmensänger David.

193 Cramer: *Poetische Übersetzung der Psalmen*, Vorrede S. *7.

194 Hartenstein/ Janowski/ Plank/ Häußling/ Völker/ Stefan/ Baldermann/ Klek: »Psalmen/ Psalter«, hier: S. 1784.

195 Wie sehr Cramer Luther verehrt, geht daraus hervor, dass er im Jahr 1770 eine Ode auf ihn dichtet (vgl. R, S. 369–373).

196 Cramer: *Poetische Übersetzung der Psalmen*, Vorrede S. *4.

197 Ebd., Vorrede S. *5.

198 So auch in Cramers Vorrede: »Poetische Übersetzungen müssen, wenn man nicht wüßte, daß es Übersetzungen wären, nicht für Arbeiten eins mühsamen Nachsinnens, sondern für Eingebungen der Empfindung gehalten werden können« (ebd., Vorrede S. *5–6. Die Zählung der Vorrede hört auf S. *5 auf und wurde hier nach vorgegebenem Muster eigenständig fortgeführt). Cramer gibt außerdem in seiner Abhandlung »Vom Wesen der biblischen Poesie« einen Überblick über »Poesiedefinitionen seiner Zeit« (Till: »Psalmen als Modell poetischer Rede«, hier: S. 93), wobei er seine Aussagen über die Oden anhand der Poetik von Psalmen legitimiert (vgl. ebd.): »Aber gehört nicht der hundert und dritte Psalm, daß ich aus den Liedern Davids nur eins anführe, unter die erhabensten Werke der Poesie [...] Glücklicher kann man die Poesie nicht beschreiben, als wenn man sie die Sprache der Leidenschaften nennt. Die Begeiste-

Nachbearbeiter Davids einen Dichterstatus, den man poetischen Genies und Originaldichtern zuschreibt, und nimmt damit im Zusammenhang mit Psalmendichtung die Genieästhetik vorweg; David wird sogar wörtlich »lyrisches Genie«¹⁹⁹ zugesprochen:

Er [d. i. der Dichter, der poetische Übersetzungen der Psalmen verfertigen möchte, Anm. UK] muß sich, zum wenigsten in einigem Verstande, das zuzueignen suchen, was außer der göttlichen Eingebung, die Gesänge Davids so schön machte, nämlich sein lyrisches Genie.²⁰⁰

Bei Cramer angelegt ist nicht nur bereits die Genieästhetik, dem fiktiven Dichter-Sänger David Geniestatus zusprechend, sondern auch ein Verständnis von poetischen Texten, das Musik und Dichtung als zusammengehörig begreift. Wenn Gerstenberg über die Musikalisierung von Psalmen und poetischen Texten sinniert, so sind die Arbeiten Cramers an dieser Stelle unbedingt mitzudenken. Gerstenberg rezensiert im Jahr 1769 Cramers *Nachahmungen der Psalmen Davids* (vgl. R, S. 314–317). Er erkennt Cramers Arbeit lobend an und begeistert sich vor allem für die Idee, die Psalmen aus ihrem liturgischen Kontext zu lösen, um so religiöse Empfindungen individuell erfahrbar zu machen. Es sei sonderbar, so Gerstenberg, dass vor Cramer noch niemand auf die Idee gekommen ist,

die davidischen Psalmen, derer Eindruck auf das Herz eines Christen so mächtig ist, für christliche Gemeinen [sic] noch näher dergestalt zu nutzen, daß die Individualbeziehungen, die nur ein historisches Interesse haben, nach christlichen Zwecken geändert würden [...] (R, S. 314–315)

Psalmen »nach christlichen Zwecken« zu ändern bedeutet im Zusammenhang Gerstenbergs bzw. Cramers, sie aus ihrem historischen Kontext zu lösen und sie für die singenden Christ:innen neu zu erschließen. Dass »die reformierten Gemeinen [sic] die Psalmen so singen, wie sie sind« (R, S. 315), ist nicht konform mit der eigentlichen Anlage des Psalmensingens, ein durch religiöse Empfindung jublierendes oder klagendes Singen. Das, so Gerstenberg, hat »mit der Lage einer singenden christlichen Gemeinde [sic] nichts gemein« (R, S. 315).

Aus der individuellen religiösen Empfindung heraus entsteht die Lyrizität der Cramer'schen Psalm-Nachahmung. Der »Dichter ist«, so Gersten-

zung ist der Ursprung und der Endzweck der Poesie« (Johann Andreas Cramer: »Vom Wesen der biblischen Poesie«, in: *Poetische Übersetzung der Psalmen mit Abhandlungen über dieselben. Erster Theil*, Leipzig 1763, S. 257–290, hier: S. 261–262).

199 Cramer: *Poetische Übersetzung der Psalmen*, Vorrede S. *6.

200 Ebd., Vorrede S. *5–6.

berg, »wie Luther, gleich mitten in seiner Materie« (R, S. 316) und singt »aus der Fülle seines eigenen Herzens« (R, S. 317): »Nichts kann lyrischer seyn« (R, S. 317). Gerstenberg schätzt Cramers poetische Psalm-Nachahmungen aber nicht nur, weil sie religiöse Empfindungen außerhalb der Liturgie individuell erfahrbar machen, sondern als poetische Texte zum privaten Vergnügen; und genau zu diesem Zweck – explizit nicht nur zum Lobpreis Gottes – regt er eine Vertonung an:

Wir wünschen nun, daß die Sammler der Gesangbücher allen Gebrauch davon [von Cramers *Poetischen Nachahmungen der Davidpsalmen*, Anm. UK] machen, den sie so vorzüglich verdienen. Ausser diesem Nutzen aber wünschen wir ihnen noch einen andern: gleich den Gellertschen Liedern, mit Melodien unsers unnachahmlichen Bachs, auch die häusliche Erbauung zu befördern. Es thut uns Leid, daß seine *Psalmen* nicht schon längst diesen wichtigen Vortheil gehabt haben. (R, S. 317)

C. P. E. Bach, der hier gemeint sein dürfte, hat diesen Hinweis wohl zunächst geflissentlich ignoriert. Erst im Jahr 1774 – ein Jahr nach Gerstenbergs Brief an ihn persönlich, in dem er über Psalmvertonungen schreibt²⁰¹ – gibt Bach *Herrn Doctor Cramers übersetzte Psalmen mit Melodien zum singen bey dem Claviere* heraus, worin er 42 der von Cramer poetisierten Psalmen vertont. Wenn der direkte Zusammenhang zu diesem Schreiben zwar nicht bewiesen, sondern bestenfalls behauptet werden kann, so ist doch immerhin eine terminliche Korrelation zu Gerstenbergs Schreiben feststellbar.

Neu ist der Gedanke einer Psalmen-Vertonung, den er 1773 im Brief an Bach formuliert, nicht. Neu ist bestenfalls der Gedanke, nicht nur Lieder zum Singen mit Begleitung, sondern reine Instrumentalstücke durch (David-)Psalmen zu inspirieren. In Gerstenbergs Briefentwurf sind en miniature mediale Entwicklungen und Gattungsfragen des 18. Jahrhunderts angelegt: Neben der Frage nach dem poetischen, lyrischen und letztlich auch musikalischen Wert der Psalmen trennt Gerstenberg gedanklich Musik und Dichtung, schreibt über an Psalmen inspirierte Instrumentalstücke, um sie dann wieder zusammenzudenken. Es ist der gleiche Briefentwurf, in dem Gerstenberg – wie in Kapitel 1.5 ausführlich behandelt – die Frage stellt, inwiefern Musik ohne Worte überhaupt denkbar sei und ob man nicht unter Umständen doch Musik mit Sprache kombinieren müsse, um eine entsprechende Wirkung zu erzielen.²⁰² Von der Aktualität

201 Vgl. Gerstenberg: »Briefentwurf an C. P. E. Bach«.

202 Vgl. Kap. 1.5.

sierung der Psalmtexte bei den Zuhörer:innen der an den Psalmen orientierten Klaviersonaten verspricht Gerstenberg sich eine stärkere Wirkung als von der reinen Klavierfassung. Gerstenberg trennt anhand der Psalmen Musik und Dichtung auf und kann ihnen so in ihrer Reinform Eigenwert zumessen – um sie dann gedanklich wieder zu kombinieren und den Mehrwert dieser Kombination zu begreifen. Erst durch die vorherige Trennung der Künste können dieselben in der Rekombination »zu einem höheren Ganzen zusammenwirken«²⁰³.

2.3.3 Oden und Hymnen – Klopstock

Seht, sein volles Herz
In den offenen Mienen!
Hört sein hohes Lied!
Engel singen, wie er.
Nicht du, erhabner Milton,
Sangst wie mein Klopstock! Heil mir!
(H. W. v. Gerstenberg)²⁰⁴

So besingt Gerstenberg im Jahr 1762 in einer Hymne Klopstock, den er auch in den Rezensionen, in denen er über ihn schreibt, stets lobt. Klopstocks Bedeutung für die Lyrik der Empfindsamkeit muss nicht eigens betont werden und ist auch mit Gerstenbergs Verständnis von Lyrik eng verwoben.

Karl Ludwig Schneider, der sich mit Klopstocks Oden intensiv auseinandergesetzt hat, kommt zu dem Urteil, dass Klopstocks Lyrik zwar »vielfach das modern ästhetische Empfinden nicht mehr unmittelbar«²⁰⁵ anspreche; um die Bedeutung des Klopstock'schen lyrischen Œuvres zu erfassen, müsse man ihn aber nicht nur lesen, sondern studieren. Diese Arbeit kann und soll es an dieser Stelle nicht leisten, intensiv Klopstocks Lyrik und dessen Bedeutung aufzuarbeiten. Sie soll jedoch, so knapp wie möglich, diejenigen Besonderheiten von Klopstocks Arbeit an der Gattung der Lyrik und poetischer Sprache darstellen, die sich mit der

203 Norberg Miller: »Das Lied in der Lyrik des 18. Jahrhunderts«, in: Achim Aurnhammer/Hermann Danuser/Siegfried Mauser (Hg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen. Musikalische Lyrik*, Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, Laaber 2004, S. 408–434, hier: S. 409.

204 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: *Gott an Klopstock*. In: PW, S. 110–121, hier S. 120.

205 Karl Ludwig Schneider: »Nachwort«, in: Karl Ludwig Schneider (Hg.): *Oden*, Stuttgart 2012, S. 167–182, hier: S. 168.

Ästhetik und Lyriktheorie Gerstenbergs berühren. Das Augenmerk sei dabei auf klangliche Aspekte der poetischen Sprache gerichtet und auf die Elemente, die diese Lyrik öffnen für Kombinationen mit Musik.²⁰⁶ Zuvorderst ist dabei festzustellen, dass Klopstocks Oden und Hymnen gattungsprägend sind für den neuen Oden-Begriff, der sich in der zweiten Jahrhunderthälfte in Deutschland etabliert und der sich allmählich vom Lied, insbesondere vom Strophenlied, löst.

Ode und Hymne

»Der schwankende Sprachgebrauch von *Ode* und *Lied* hält bis ins ausgehende 18. Jahrhundert an«²⁰⁷. Auch Sulzer konstatiert gleich zu Beginn seines Artikels zum »Lied (Dichtkunst)«, dass die »Ode und das Lied so viel gemeinschaftliches [haben], daß sowol der eine, als der andre dieser beyden Namen, für gewisse Gedichte sich gleich gut zu schicken schein«²⁰⁸. Die Begriffe »Ode« und »Lied« werden tatsächlich lange synonym verwendet,²⁰⁹ erst im »18. Jahrhundert entwickelt sich, zunächst im Rahmen derselben Begriffsverwendung, eine genauere Theorie der Ode«²¹⁰, die dann auch »zur Unterscheidung von Lied, Ode und Hymne«²¹¹ führt. Zu dem Zeitpunkt, zu dem Sulzer seine *Allgemeine Theorie der schönen Künste* schreibt, im Jahr 1774, können bereits formale Unterscheidungen gemacht werden. Sulzer kontrastiert Lied und Ode nicht nur im Artikel »Lied (Dichtkunst)«, sondern macht auch eigens zur »Ode« einen Eintrag. Der Hauptunterschied der Ode zum Lied sei, dass die Ode nicht an eine gleichmäßige Strophenstruktur gebunden ist, »da die Ode entweder bloß zum Lesen dienet, oder, wenn sie soll gesungen werden, für

206 Auch der Dichtungsstoff von Klopstock und Gerstenberg überschneidet sich, vielleicht ist das sogar der Kern der Überschneidungen. Da es sich hierbei v. a. um Bardenlyrik handelt, wird dieser Gesichtspunkt im Kapitel zu Ossian und Bardenlyrik behandelt, siehe Kap. 3.1.

207 Ottenberg: »Berliner Liederschule«, hier: S. 1487, Herv. i. O.

208 Sulzer: »Lied (Dichtkunst)«, hier: S. 713.

209 An diese historische Synonymität erinnert auch noch der Eintrag im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, der der Ode einen gleichmäßigen Strophenbau zuschreibt, der ihn verwechselbar mit dem Lied mache (vgl. Dieter Burdorf: »Ode, Odenstrophe«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2: H–O, Berlin, Boston 2007, S. 735–739).

210 Hans-Henrik Krummacher: *Lyra. Studien zur Theorie und Geschichte der Lyrik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin 2013, S. 77.

211 Krummacher: *Lyra*, S. 77.

jede Strophe einen besondern Gang erfordert«²¹². Diese Änderungen der Voraussetzungen sind bezeichnend und gehen intentional auseinander: Das Etikett »zum Singen gemacht« wird aufgelöst, die Form der Ode sondert sich auf verschiedene Weise von der Form des Liedes ab: Die Ode ist zur stillen Lektüre gemacht und entzieht sich der tatsächlichen Musikalisierung durch strophisches Absingen. Die Ode ist im Gegensatz zum Lied »nicht auf Sangbarkeit angewiesen«²¹³. In der stillen Lektüre realisiert sich die Klanglichkeit nur mittels fingierter Oralität. Da diese Realisierung nur imaginiert ist, folgt sie keiner äußerlichen Festlegung und ist insofern individuell variabel: im individuellen Leseakt und der dabei vorgestellten mündlich-singenden Realisierung, die dann darüber hinaus in jeder Strophe, in jedem Vers neu variiert werden kann. Diese stropfen- und versweise Varianzmöglichkeit wird auch in tatsächlichen Vertonungen (nicht nur stille Lektüre, sondern Vortrag) angewandt und so schöpft die Ode das musikalische Potenzial viel umfassender aus als das Lied, indem Musik und Gedicht sich enger aufeinander beziehen können. Es gibt keine aufgezwungene Regelmäßigkeit, die den lyrischen Text oder die musikalische Ausführung an eine Empfindung und an gleichmäßige Stärke derselben bindet. Auf diese Weise können Empfindungen – nach zeitgenössischer Denkweise – natürlicher ausgedrückt werden, denn gerade Empfindungen zeichnen sich gegenüber Affekten ja als nicht statisch, sondern als fein nuancierbar aus.²¹⁴ Die strophische Varianz erlaubt »mehrere leidenschaftliche Aueßerungen von verschiedener Art«²¹⁵, erlaubt den »hohe[n] und ungleiche[n] Flug der Ode«²¹⁶. Der hohe Ton ist dabei einer der Stileigenschaften der Ode, das erhabene Moment, denn die Ode ist, so Sulzer, »höchst poetisch; ihr Ausdruck, oder ihre Wendung, hat allemal, wenn auch der Inhalt noch so klein, noch so gering ist, etwas Außerordentliches, das den Zuhörer überrascht, mehr oder weniger in Verwunderung setzet, oder doch sehr einnimmt«²¹⁷. Dieser lebhafte Aus-

212 Sulzer: »Lied (Dichtkunst)«, hier: S. 713.

213 Zymner: »Lyrik seit dem 18. Jahrhundert«, hier: S. 25.

214 Vgl. hierzu Kap. 1.1.3. Außerdem: Janine Firges: *Gradation als ästhetische Denkform des 18. Jahrhunderts. Figuren der Steigerung, Minderung und des Crescendo*, Berlin, Boston 2019, S. 37–62.

215 Sulzer: »Lied (Dichtkunst)«, hier: S. 713.

216 Ebd.

217 Johann Georg Sulzer: »Ode (Dichtkunst)«, in: Johann Georg Sulzer (Hg.): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 2: K–Z, Leipzig 1774, S. 830–838, hier: S. 830.

druck ist die »Frucht des höchsten Feuers der Begeisterung«²¹⁸. Die Begeisterungsfähigkeit des Dichters wird in Sulzers Eintrag als Voraussetzung zur Odendichtung beschrieben und ist auch der Grund für die »beau désordre«²¹⁹, der »schönen Unordnung«²²⁰ der Ode, die »sich in einem kühnen, abrupten und tendenziell dunklen Textbeginn, sprunghaften Gedanken- und Themenwechseln und nur implizit motivierten Digressionen realisiert«²²¹. Im Prozess des Oden-Dichtens hat man sich den Zustand des Dichters vorzustellen als Ausnahmezustand, hochemotional und unaufgeräumt, was denn auch der Grund für die »Unordnung« der Ode ist:

Es ist darin [im Gemüt des Dichters, Anm. UK] nicht die nothwendige Ordnung, wie in den Gedanken, den ein zergliedernder, oder zusammensetzender Verstand entwickelt, aber eine den Gesezen der Einbildungskraft, und der Empfindung gemäße, nach welcher der poetische Taumel des Dichters, insgemein sich auf eine unerwartete Weise endiget, und in dem Zuhörer Ueberraschung, oder sanftes Vergnügen zurükläßt.²²²

Bei der Ode »handelt es sich um die sentiments, die der enthusiastisch gestimmte Dichter [...] vor dem und im Akt des Schreibens empfindet bzw. in sich erregt«²²³. Die Ode zeichnet sich insofern viel stärker als das Strophenlied als lyrische Gattung aus, die zum Empfindungsausdruck geeignet ist. Es sei an dieser Stelle noch einmal daran erinnert, dass Sulzer relative Endpunkte einer Entwicklung darstellt, die um die Jahrhundertmitte noch unabgeschlossen ist. Das bedeutet auch, dass für den Zeitraum von Gerstenbergs Hauptschaffensphase eine so trennscharfe Unterscheidung nicht möglich ist und meistens auch gar nicht gemacht wird. Für diese Darstellung ist es trotzdem wichtig zu zeigen, wohin die maßgeblich von Klopstock geprägte Entwicklung geht, um Gerstenbergs lyrisches Arbeiten insofern einordnen zu können.

Neben der Ode prägt Klopstock auch die Gattung der Hymne, die eng mit der der Ode verwandt ist. Laut Penzenstadler ist sie eine Unterart

218 Sulzer: »Ode (Dichtkunst)«, hier: S. 830.

219 Zymner: »Lyrik seit dem 18. Jahrhundert«, hier: S. 24.

220 Die Formulierung »beau désordre« aus Nicolas Boileau-Despréaux *L'art poétique* (1674) »wird in Johann Christoph Gottscheds *Critischer Dichtkunst* (1730) als »schöne Unordnung«, in Moses Mendelssohns *Gedanken vom Wesen der Ode* (1764) als »Ordnung der begeisterten Einbildungskraft« und in Johann Joachim Eschenburgs *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* (1783) als »lyrische Unordnung; bezeichnet« (Zymner: »Lyrik seit dem 18. Jahrhundert«, hier: S. 24).

221 Penzenstadler: »Lyrik der frühen Neuzeit«, hier: S. 354.

222 Sulzer: »Ode (Dichtkunst)«, hier: S. 831.

223 Penzenstadler: »Lyrik der frühen Neuzeit«, hier: S. 354.

der Ode.²²⁴ In Hymnen und literarischen oder musikalischen Psalm-Bearbeitungen kanalisieren sich pietistische Auffassungen und religiöse Empfindungen in lyrische Formen. Die Hymne hat – dieser Genealogie gemäß – stilistische Besonderheiten: Sie hebt sich von der Ode vor allem durch ihre »appellative Struktur«²²⁵ und die »hierarchisch-vertikale Ausrichtung (Götter, Fürsten, Helden, Ideale etc.)«²²⁶ ab. Die Anrufung erfolgt dabei nicht nur in Gebeten, sondern ist, das zeigen v. a. die Psalmen, als ein Anruf aus tiefster religiöser Empfindung zu verstehen. Diese Ästhetik der Innerlichkeit, auf Empfindungen des Subjektes, macht die Hymne auch jenseits religiöser Kontexte für Dichter empfindsamer Lyrik anschlussfähig.²²⁷ Klopstock ruft in seiner Ode »Der Zürchersee« (1750) keinen Gott an, sondern »Mutter Natur«, die »Freude« (gleich mehrfach, auch »Göttin Freude«), den »fröhliche[n] Lenz«, »Liebe« und »fromme Tugend« und zuletzt ferne Freunde.²²⁸ Die ursprünglich liturgische Hymne ist schließlich für die literarische Hymne nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch anschlussfähig; für die deutschsprachige Lyrik werden v. a. Klopstocks freirhythmische Hymnen prägend für die Gattung der Hymnen.²²⁹ Gerade die freien Rhythmen bilden das Merkmal, das Klopstocks Dichtung kennzeichnet, den Duktus seiner poetischen Sprache mitbestimmt²³⁰ und sich als gattungsprägend für Ode und Hymne herausstellt. Diese

224 Vgl. ebd.

225 Andreas Kraß: »Hymne«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2: H–O, Berlin, Boston 2007, S. 105–107.

226 Kraß: »Hymne«, hier: S. 105.

227 Heinz Schlaffer versteht diese Anrufungen – auch die jenseits von Gebeten – als Sprechhandlungen des lyrischen Subjektes in verschiedenartigster Funktion: »Preisen, Grüßen, Segnen, Widmen, Willkommen heißen, Abschied nehmen, Hochleben lassen, Sich weihen, Beten, Glückwünschen, Beschwören, Klagen, Verkündigen, Danken, Gedenken, Mahnen, Verbannen, Verfluchen« (Heinz Schlaffer: *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*, München 2012, S. 17). Schlaffer beschreibt das Anrufen dabei nicht als ein spezifisches Merkmal der Hymne, sondern als allgemeiner der Lyrik bis ca. ins 19. Jahrhundert. Erst durch spezifische Absicht der Anrufung werde ein Gedicht z. B. zur Lobeshymne (vgl. ebd. S. 16–19).

228 Friedrich Gottlieb Klopstock: »Der Zürchersee«, in: Karl Ludwig Schneider (Hg.): *Oden*, Stuttgart 2012, S. 45–47. Vgl. auch Schlaffer: *Geistersprache*, S. 14.

229 Vgl. Frieder von Ammon/Katharina Talkner: »Hymne«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, Stuttgart 2007, S. 741–746.

230 Die freie Rhythmik ist nicht das einzige Kennzeichen der Klopstock'schen poetischen Sprache, die noch einige andere Eigenheiten aufzuweisen hat. Vgl. hierzu ausführlich Winfried Menninghaus: »Klopstocks Poetik der schnellen »Bewegung«, in: Winfried Menninghaus (Hg.): *Klopstock – Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, Frankfurt am Main 1989, S. 259–351.

freie Rhythmik bildet einen Überschneidungspunkt mit Gerstenbergs Lyriktheorie, insofern Gerstenberg gegen allzu starre Formprägungen in Form von Metrik plädiert. Die folgende Untersuchung von Klopstocks Lyrik(-Theorie) sei hier vor allem auf solche Aspekte verknüpft, die für Gerstenbergs Lyrikverständnis relevant sind.

Klopstocks Arbeit am Metrum: Bewegung

Dass Gerstenberg an Klopstocks Gedanken zur lyrischen Sprache und Poesie teilhatte, zeigt alleine die Tatsache, dass er Klopstocks fragmentarische Schrift »Vom Sylbenmaasse« im Jahr 1770 in seiner Fortsetzung der *Merkwürdigkeiten* herausgibt.²³¹ Die Fragmente, zwei unvollständige Gespräche, verstehen sich Gerstenbergs Anmerkung nach als Ergänzungen und Erläuterungen zu Klopstocks Abhandlung »Vom deutschen Hexameter«, ²³² Zwangsläufig kann hier nicht die umfangreiche, als Fragment titulierte Abhandlung »Vom deutschen Hexameter« gemeint sein, die erst 1779 als Erstdruck in *Fragmente über Sprache und Dichtkunst* veröffentlicht wurde.²³³ Gerstenberg bezieht sich auf eine Abhandlung mit dem beinahe gleichlautenden Titel »Vom deutschen Hexameter, aus einer Abhandlung vom Sylbenmaasse«, die 1769 im dritten Band des *Messias* den Gesängen vorangestellt ist.²³⁴ Genau diese Ausgabe rezensiert Gerstenberg auch im Jahr 1769, nicht ohne Verweis auf die vorangestellte Abhandlung »Vom deutschen Hexameter« (vgl. R, S. 224–227).

231 Vgl. Friedrich Gottlieb Klopstock: »Vom Sylbenmaasse. Fragmente«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Der Fortsetzung erstes Stück* [1770], Hildesheim 1971, S. 7–52. Im Folgenden im Text abgekürzt mit K-SM und zugehöriger Seitenzahl. Diese Fragmente sind nicht zu verwechseln mit der Abhandlung »Neue Silbenmaße«, erschienen 1779 in *Fragmente über Sprache und Dichtkunst* (vgl. Friedrich Gottlieb Klopstock: *Klopstock – Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*. Hg. von Winfried Menninghaus, Frankfurt am Main 1989, S. 243).

232 Vgl. Klopstock: »Vom Sylbenmaasse«, hier: S. 7, Anmerkung des Herausgebers (Gerstenberg).

233 Vgl. Klopstock: *Dichtungstheoretische Schriften*, S. 243.

234 Vgl. Friedrich Gottlieb Klopstock: »Vom Deutschen Hexameter, aus einer Abhandlung vom Sylbenmaasse«, in: *Der Messias*, Halle im Magdeburgischen 1769, S. *2–8. Im Folgenden im Text abgekürzt zitiert mit K-DH und zugehöriger Seitenzahl. Die Zählung der Seiten geht nur bis einschließlich Seite *5 und wurde ab Seite *6 nach gleichem Muster selbstständig fortgesetzt.

Es ist sehr naheliegend, dass mit dem Zusammenleben in Lyngby nahe Kopenhagen Gerstenbergs und Klopstocks Thesen über lyrische Poesie und Sprache vom gemeinschaftlichen Austausch geprägt war. Dieser gestaltete sich in den meisten Belangen hierarchisch, Gerstenberg schaute zu Klopstock auf und verehrte ihn. In den folgenden Ausführungen zur freien Rhythmik bei Klopstock werden die Abhandlungen »Vom deutschen Hexameter, aus einer Abhandlung vom Sylbenmaasse« (1769) und »Vom Sylbenmaasse« (1770) zugrunde gelegt, weil für diese Texte Gerstenbergs Textkenntnis belegt ist.

Das »Neue und Bahnbrechende seiner [d. i. Klopstocks, Anm. UK] Dichtungen, der Oden und des Messias«, so Menninghaus, liege »wesentlich in der Dimension von Metrum und Rhythmus«²³⁵. Klopstocks Ausführungen zum deutschen Hexameter sind dabei vor allem ein Versuch, den griechischen Hexameter in die deutsche Sprache und Dichtung übertragbar zu machen, wobei auch Wendungen, Klang und Eigenheiten der eigenen – der deutschen – Sprache Beachtung geschenkt wird. »Nach der Eindeutschung des Hexameters und der Erneuerung der antiken Odenformen ist die Einführung der freirhythmischen Gedichte die dritte große Leistung Klopstocks«²³⁶, so Karl Ludwig Schneider. Klopstock zeigt sich damit als Erneuerer der deutschen Dichtungssprache im 18. Jahrhundert, wie auch Gerstenberg schreibt: »Wenn die sich noch streiten, ob man auch Hexameter im deutschen machen könne, so zeigt uns Klopstock, daß der deutsche Hexameter vor dem griechischen sogar den Vorzug habe« (R, S. 226). Der Vorzug, das führt Klopstock in »Vom deutschen Hexameter, aus einer Abhandlung vom Sylbenmaasse« aus, liegt vor allem in anderen Variationsmöglichkeiten²³⁷ der Versfüße, die sich aus der Sprache selbst ergäben. Denn »der Vers«, so Klopstock, muss »viel öfter aus Wortfüßen, als aus den Füßen der Regel bestehen« (K-DH, S. *2); zumal solche Regeln nur aus der jeweiligen Sprache, in der gedichtet wird, ableitbar sind, wie die fiktive Gesprächsteilnehmerin Minna im ersten Gespräch des Fragments »Vom Sylbenmaasse« deutlich macht:

235 Winfried Menninghaus: »Editorische Notiz«, in: Winfried Menninghaus (Hg.): *Klopstock – Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, Frankfurt am Main 1989, S. 236–238, hier: S. 236.

236 Schneider: »Oden – Nachwort«, hier: S. 176.

237 In den Ausführungen dazu schreibt Klopstock, dass der Spondeus im Deutschen oft durch Trochäen ausgewechselt werde. Durch diesen unterschiedlichen Einsatz werde die »Schnelligkeit des Daktylus« in unterschiedlicher Stärke ausgebremst (vgl. K-DH, S. *2–*3).

Minna. Der griechische Vers wäre also, was er ist, sehr oft durch seinen Gang allein; und der deutsche wäre es zugleich durch die mitgehende Sprache.

Heiners. Damit wir nicht in Gefahr kommen, uns zu sehr in unser eignes Lob auszubreiten, so erlauben Sie mir, Selmer, Sie zu fragen: Haben denn unsre Gedichte die ungriechischen Regeln fest gesetzt, nach welchen wir die Dauer der Sylben messen.

Minna. Ungriechische freylich, auch unchinesische, und dies zwar wegen des kleinen Nebenumstandes, daß wir Deutsche sind, und eine eigne Sprache für uns haben, die *deutsche* nämlich, Heiners. (K-SM, S. 24–25, Herv. i. O.)

Das »wahre Zeitmaaß« (K-SM, S. 25) ist dabei für Klopstock richtungsggebend, Klang und Prosodie jeder einzelnen Sprache sollte laut Klopstock maßgeblich sein für die Fügung auch der entsprechenden Versmetrik, die demzufolge ihren sprachspezifischen Rhythmus bekommt. Bezeichnend ist dabei, dass Klopstock als derjenige, der freie Rhythmen in der deutschen Dichtkunst etablieren sollte, trotz dieser Einsicht metrische Beschreibungen mittels der prosodischen Merkmale ›lange‹ vs. ›kurze‹ Silben macht. Längen und Kürzen sind Merkmale des prosodischen Systems der klassischen, antiken Sprachen.²³⁸ Dahingegen unterscheidet die »Prosodie der neueren deutschen Verskunst [...] schwer[e] und leicht[e] Silben nach Maßgabe ihres *akzentuellen* Gewichts.«²³⁹ Die Versifikation lebte in der deutschen Dichtung lange von Aneignungen anderer Muster, z. B. der Antike. In diesem Zusammenhang ist auch Klopstocks Übertragung des griechischen Hexameters in die deutsche Dichtung zu verstehen, genauso wie seine Rede von ›Längen‹ und ›Kürzen‹ statt betonten und unbetonten bzw. mehr oder weniger gewichteten Silben.²⁴⁰

Für Klopstock liegen Ausdruckspotenzial und Musikalität des Verses mehr im Rhythmus als im Ton.²⁴¹ Das ist mit Blick auf Gerstenbergs

238 Vgl. Christian Wagenknecht: *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*, München 2007, S. 19, 103.

239 Wagenknecht: *Deutsche Metrik*, S. 19, Herv. i. O.

240 Vgl. ebd. Kap. 1.5: Deutsche Metrik als Deutsche Versgeschichte. S. 34–43. Wagenknecht führt an, dass bereits im 17. Jahrhundert Opitz den »prosodischen Grundsatz« (ebd., S. 35) schrieb, demzufolge die Silben nach »accenten vnnnd dem thone« (zitiert nach ebd.) bemessen werden sollten. Dieser Grundsatz setzt sich Ende des 18. Jahrhunderts mit Karl Philipp Moritz *Versuch einer deutschen Prosodie* durch (vgl. ebd.).

241 Boris Previšić teilt Klopstocks poetologische Entwicklung in drei Phasen ein (1750–60, 1770, später). Die hier dargestellte Position ist demnach im Gesamtschaffen Klopstocks einigermaßen punktuell herausgegriffen, aus dem zeitlichen Rahmen, in dem er auch mit Gerstenberg in Kopenhagen zusammengearbeitet hat. Rhythmus und Ton bzw. »Bewegung« und »Wohlklang«, um Klopstocks Terminologie zu verwenden, können zwar verstanden werden als Übertragung der Parameter Melodie und Harmo-

Abhandlung »Schlechte Einrichtung des italenischen Singgedichts« – das übrigens in der gleichen Sammlung²⁴² wie Klopstocks »Vom Sylbenmaas« erscheint – ein deutlicher Unterschied, spricht Gerstenberg dem musikalischen Zeichen doch Raum- und Zeitstruktur zu.²⁴³ Die Figur Selmer, in den Gesprächsfragmenten das führende Sprachrohr Klopstocks, konstatiert:

Ich denke mir die Sache so: Erst der Inhalt, hierauf der Ausdruck, das ist Worte, die dasjenige bestimmt bedeuten, was wir damit sagen wollen, indem sie zu dieser Absicht sorgfältig gewählt und geordnet sind; die denjenigen Wohlklang haben, der zu der vorgestellten Sache gehört und die durch die Bewegung, welche ihre Längen und Kürzen hervorbringen, noch mehr und noch lebhafter dasjenige bedeuten, was sie bedeuten sollen. (K-SM, S. 8–9)

Zur präzisen Wortwahl, die »bestimmte Bedeutungen« bezeichnen, kommen die musikalischen Sprachelemente – von Klopstock selbst als solche eingestuft²⁴⁴ –, mittels derer die Sprache lebendig wird: Wohlklang und

nie aus der Musik auf die Poesie. Previšić zeigt, dass dabei Melodie und Harmonie voneinander abhängen, insofern Melodie immer auch polyphon zu denken ist einerseits und andererseits Harmonie auch in zeitlicher Abfolge von Akkorden (vgl. Boris Previšić: »Klopstocks Harmonie und Melodie. Die Ode ›Fürstenlob‹ im Kontext von Temperierungsdiskursen um 1750«, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 92/1 (2018), S. 1–14, hier: S. 5). Ein poetisch-harmonisches Ordnungssystem ist demnach auch auf Zeit ausgelegt. Die »Spannung zwischen simultaner und sukzessiver Ordnung, zwischen musikalischer Harmonie und Melodie« (ebd., S. 8) beschäftigt Klopstock bereits in den 1750ern. In den hier behandelten Fragmenten und Abhandlungen zeigt sich deutlich die Ausrichtung der »akustischen Wissenordnung« (ebd., S. 5) auf eine Zeitstruktur.

242 Die Sammlung ist die Fortsetzung der *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur: Über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Der Fortsetzung erstes Stück*. Hamburg und Bremen 1770.

243 Siehe hierzu auch Kap. 1.3.2: Gerstenberg versteht Gesang zeichentheoretisch als mehrdimensional, in Raum und Zeit wirksam. Herder wiederum bildet in diesem Punkt den Gegenpart zu Klopstock, er spricht bereits dem einzelnen Ton höchste Wirkungskraft zu (vgl. 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: v. a. S. 336–340), was letztlich auch konsequent zum Resonanzmodell passt, demzufolge die Nerven auf einen äußeren Impuls ansprechen (vgl. Kap. 1.1.2).

244 Siehe hierzu folgende Passage: »Homers Vers ist vielleicht der vollkommenste, der erfunden werden kann. Ich verstehe unter Homers Verse [sic] nicht Einen [sic] Hexameter allein, wiewohl jeder seine eigne Harmonie hat, die das Ohr unterhält, und füllt; ich meine damit das ganze Geheimnis der poetischen Perioden, wie er sich vor das stolze Urtheil eines griechischen Ohrs wagen durfte, den Strom, den Schwung, das Feuer dieser Perioden, dem noch dazu eine Sprache zu Hülfe kam, *die mehr Musik, als Sprache war*. Homer blieb, auch in Betrachtung des Klangs, ein solcher Meister der

Bewegung. Der Terminus ›Bewegung‹ wird dabei von Klopstock für abwechslungsreiche Rhythmen verwendet.²⁴⁵ Auf die Nachfrage »Halten Sie, Selmer, den Wohlklang, oder die Bewegung der Worte, für mitbedeutender?« (K-SM, S. 9), antwortet Selmer entschieden: »Die Bewegung, und zwar in hohem Grade.« (K-SM, S. 9) Diese Bewegung, ausgerichtet an den ›Längen‹ und ›Kürzen‹ der Silben, sollte dabei möglichst abwechslungsreich sein:

Denken Sie sich den schönsten Klang der Sylben, das heißt, einen Klang, der nach dem Inhalte sanft oder stark, ist, und stellen sich zugleich dabey vor, daß Sie dieselben stets auf eine Art, entweder immer lang oder beständig kurz hören; so würde dieser Klang nicht allein seine Annehmlichkeit bald verlieren, sondern er würde Ihnen auch völlig zuwider werden. Ihr Ohr verlangt mehr, als Wohlklang, es will auch Bewegung hören. Und diese entsteht dadurch, daß sich die Aussprache bey einigen Sylben längere Zeit, und bey andern kürzere weilt. (K-SM, S. 19)

Entscheidend bei der Abwechslung der Rhythmen ist, das geht aus der Schrift »Vom Sylbenmaasse« hervor, dreierlei:

- 1.) Die Abwechslung selbst, weil der Rhythmus sonst bewegungslos und dem Ohr »zuwider« würde;
- 2.) Die Orientierung des Rhythmus am Inhalt und
- 3.) die Ausrichtung des Rhythmus am natürlichen Duktus der gesprochenen Rede.

Zu 1.), der Abwechslung selbst, liefert obiges Zitat schon eines der Hauptargumente: Die Bewegung, wie Klopstock den abwechslungsreichen Rhythmus nennt, holt lyrische Texte aus einem als statisch empfundenen Zustand und macht sie, mit Lessing gesprochen, in der Zeit erfahrbar, d. i. zugleich erlebbar. Die Bewegung ist damit nicht nur ein Mittel gegen potenzielle Langeweile, sondern auch ein semiotisches Mittel, das ganz im Lessing'schen Paradigma des »bequeme[n] Verhältnis[ses]« (L-L, S. 116 (Kap. XVI))²⁴⁶ Erlebnislyrik tatsächlich zum Erlebnis machen kann. Inwie-

Sprache, daß er die Griechen verführt zu haben scheint, ihre Verse mehr abzusingen, als herzusagen.« (Friedrich Gottlieb Klopstock: »Von der Nachahmung des griechischen Silbenmaßes im Deutschen« [1755], in: Winfried Menninghaus (Hg.): *Klopstock – Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, Frankfurt am Main 1989, S. 9–21, hier: S. 10, Herv. UK.)

245 ›Wohlklang‹ als Begriff, der der Bewegung gegenübergestellt wird, steht hiermit für den ›unbeweglichen‹ Ton.

246 Siehe hierzu Kap. 1.3.1 (insbesondere S. 160ff.).

fern Empfindungen durch diese Bewegung zur Erfahrung werden, schildert Klopstock anhand griechischer Vorbilder: Homer ist ein dichterisches Vorbild für Klopstock, und auch für die Griechen hebt Klopstock hervor: »Sie wiederholten nur sehr selten denselben Fuß« (K-SM, S. 41). Wenn sie es täten, so wird weiter ausgeführt, dann beispielsweise in der Absicht auf einen verlangsamen Effekt durch den Einsatz wiederholter Trochäen, die den bei Klopstock als schnell beschriebenen Daktylus ausbremsen, was wiederum beispielsweise für eine Klage geeignet wäre (vgl. K-SM, S. 41). Insofern Klagen in den Rhythmus des lyrischen Textes transformiert werden können, ist auch diese Feststellung Klopstocks konsistent: »Die zusammengesetzten Rhythmen die aus andern ungleichen bestehen, sind zur Erregung der Leidenschaften geschickt« (K-SM, S. 51). Abermals wird an dieser Stelle hervorgehoben, dass die Erregung der Leidenschaften sich erst aus der Zusammensetzung *ungleicher* Rhythmen ergibt.

Was hier bereits mitargumentiert ist, ist der in 2.) angesprochene Punkt, dass dieser Rhythmus sich am Inhalt orientieren soll. Beinahe selbstverständlich geht aus allem bisherigen hervor, dass Klopstock unter guten Hexametern solche versteht, »die mit schönen Rhythmen oft abwechseln, die diese Rhythmen dem Inhalt anmessen, und deren Inhalt dieser ganzen metrischen Ausbildung werth ist« (K-DH, S. *8). Diese Orientierung am Inhalt – und das führt zu 3.) – gilt auch für das Vorlesen von lyrischen Texten. Regeln bezüglich des Vortrags, so Klopstock, »helfen zu fast nichts. Ich sage Ihnen: Sie müssen sich nach dem Inhalte richten« (K-SM, S. 44). Klopstocks Credo folgend – »Erst der Gedanke, dann der Ausdruck« (K-SM, S. 8)²⁴⁷ –, bleibt der Inhalt maßgeblich. Unter Ausdruck fasst Klopstock, das wurde zuvor bereits ausgeführt, die sprachlichen – denotierenden wie musikalischen – Elemente Bezeichnung, Wohlklang und Bewegung. Was die Bewegung als Teil des Ausdrucks selbst angeht, folgt Klopstock der gleichen Hierarchie: Die Bewegung orientiert sich zunächst am Inhalt, dann aber auch an der Sprache, und zwar auch und vor allem in der gesprochenen Rede. Dabei nimmt Klopstock »die Deklamation des Redners als Norm der poetischen« (K-SM, S. 37) an. Innerhalb dieses Gesprächsstrangs, in dem es vor allem um den Vortrag lyrischer Texte geht, wird immer wieder auf das Vorbild der Griechen zurückgegriffen. Bezeichnend hierbei ist, dass Klopstock den Vortragenden »Musikus« (K-SM, S. 37) nennt, statt Redner. Diese Begriffswahl betont ein weiteres Mal den

247 Oder in abgewandeltem Wortlaut an gleicher Stelle: »Erst der Inhalt, hierauf der Ausdruck« (K-SM, S. 8).

musikalischen Status lyrischer Texte, wobei Klopstock die der lyrischen Sprache inhärente Musikalität v. a. anhand der Metrik austariert. Diese Metrik orientiert sich am Klang der vorgetragenen Rede, der Betonung durch den Vortragenden. Um die »Bewegung« zu erzeugen, dürfe sich nicht der Vortrag nach der Metrik richten, sondern umgekehrt:

Wir sind, an die beständige und leicht zu übersehende Abwechslung Einer langen Sylbe mit Einer [sic] kurzen gewöhnt, zu verzeihend gegen unsre Dichter gewesen, wenn sie, wegen dieser Art der Abwechslung schnell vorübergehende, und daher weniger merkliche, Fehler wider das wahre Zeitmaaß gemacht haben. Daher dürfen auch nicht unsre jambischen und trochäischen Verse, sondern die Declamation unserer Redner muß die Regel unserer Aussprache seyn. (K-SM, S. 25)

Auf diese Weise kommt dem Vortrag große Bedeutung zu: Sein Klang wird ausschlaggebend für die Einrichtung des ungleichen Rhythmus. In der Schrift »Vom Sylbenmaasse« ist nicht das Verfassen, sondern der Vortrag lyrischer Texte entscheidend. Im Zeitalter geschriebener Texte bedarf diese Rezeptionsform einer Aktualisierung, auch, um an die ursprüngliche Nähe der Gattung lyrischer Poesie zur Musik zu erinnern, wie aus folgendem Gesprächsteil hervorgeht:

Werthing. Aber die Näherung zum Singen beym Vorlesen?
Selmer. [...] Ich merke Minna, daß sie den Griechen hören wollen. Er sagt: Wenn man bey Vorlesung der Gedichte die Leidenschaft recht ausdrücken will; so kann dies nicht anders, als durch eine gewisse Lenkung der Simme [sic] nach dem Gesange geschehn.
Minna. Wenn die Declamation nicht etwas sehr Veruraltetes unter uns wäre; so könnte man es sich einfallen lassen, das Gesängähnliche zu versuchen, und dabey Leute, die Ohr und Geschmack haben, fragen, wie es ihnen gefiele.
Selmer. Den Griechen war die Declamation zur Nothdurft geworden. Denn nur sehr wenige konnten die kostbaren geschriebnen Bücher besitzen. [...] Was hatten die Griechen nicht, und was verlieren wir, das Vergnügen der gesellschaftlichen Theilnehmung, des Ohrs und der lebhaftern Empfindung des Gedichts, die von jenem doppeltem Vergnügen war verursacht worden. (K-SM, S. 46–47)

Das Augenmerk richtet sich also auf den Vortrag. Es geht darum, Klangelemente wie »Längen« und »Kürzen« einzufangen, zu bestimmen, festzulegen, zu reglementieren. Auf die Bewegung als das Klangelement, das laut Klopstock relevanter als der »Wohlklang« (K-SM, S. 9) sei,²⁴⁸ wird dabei besonderes Augenmerk gelegt. Sie

248 Was nicht heißt, dass Klopstock den Wohlklang als unbedeutend einstuft, im Gegenteil: »Ueberhaupt muß ich Ihnen sagen, daß Sie nicht alles gethan haben, was man von

entsteht dadurch, daß sich die Aussprache bey einigen Sylben längere Zeit, und bey andern kürzere verweilt. Sie halten sich bey der Aussprache der langen Sylbe eine merkliche, obgleich *nicht völlig abgemessne* Zeit auf. Bey der kurzen Sylbe ist die Zeit des Aufhaltens weniger merklich, und auch *nicht völlig gleich abgemessen*. (K-SM, S. 19, Herv. UK)

Die »Mitbedeutung«²⁴⁹, die durch die Bewegung entsteht, ergibt sich demnach aus Elementen, die »nicht völlig [...] abgemessen« (K-SM, S. 19, siehe Herv.) werden können. Hierin treten die Erkenntnisse aus dem ersten Teil²⁵⁰ wieder zutage: Der Fokus des Gesprächs liegt auf einem akustisch unbestimmten Phänomen. Dieses akustisch nicht abmessbare Phänomen wird auch hier beschrieben als ein Element, das nicht bestimmt, nicht distinkt festgelegt werden kann und deswegen als ästhetisches Element fungiert. Auch bei Klopstock werden auf diese Weise distinktes Sprachmedium und ästhetisch-akustisches Medium kombiniert. Dieses ästhetisch-akustische Medium lässt sich weder schriftlich fassen und niederlegen, noch reglementieren: »Man kann diese kleinern Unterschiede dem Dichter nicht zur Regel vorschreiben; aber der Vorleser läßt sie hören« (K-SM, S. 20), so Klopstock. Das hat ihn nicht davon abgehalten, trotzdem zu versuchen, als Dichter Hinweise zur Betonung zu geben, wie bei Gerstenberg zu lesen ist:

Nicht immer kann sich die Empfindung durch das Gewicht und den Ton der Worte so merklich ausnehmen, und da ist es dem Dichter [d. i. Klopstock, Anm. UK] genug gewesen, ihr nur ein wenig nachzuhelfen. Vielen Lesern zu Gefallen, auch wol der zweifelhaften Sylben wegen, die unsre Sprache noch hat, ist der Dichter den glücklichen Gedanken gerathen, die langen Sylben durch ein kleines Zeichen zu unterscheiden [...] (R, S. 288)

Wo C. P. E. Bach und andere Komponisten mit Worten den Notentext ergänzen, damit die Empfindung vom Vortragenden richtig ausgedrückt wird, erfolgt Gleiches bei Klopstock umgekehrt: Er ergänzt, um Gleiches zu erreichen, den Text um Zeichen, die die akustische Bewegung – v. a. in Form von Betonungen oder ›Längen‹ – festlegen und beim Vortrag steuern sollen. Für das lyrische Erlebnis, das immerhin verdeutlicht dieser Versuch, ist die Betonung, ist der Vortrag selbst ausschlaggebend – wie bei Bachs Interpreten am Klavier: »Sokrates sagt bei Plato, daß es vornämlich

Ihnen fodert [sic], wenn Sie sich genau nach dem Sylbenmaasse richten. Ihre gut abgemessnen Sylben müssen auch wohlklingend seyn.« (K-SM, S. 14)

249 Angelehnt an Klopstocks Formulierung »mitbedeutender« (K-SM, S. 9).

250 Vgl. Kap. 1.

auf den Enthusiasmus des Rhapsoden ankomme. Ihr richtiges und lebhaftes Gefühl, Minna, ist dieser Enthusiasmus. Ueber das ist Ihre Stimme voller Wendungen, das Gefühlfte auszudrücken« (K-SM, S. 43), so Klopstock. Durch die Figur Minna wird dabei auch deutlich, dass – ebenfalls wie bei Bach – der Gefühlsausdruck, auf den hier angespielt wird, trotzdem nur bedingt ohne Vorwissen funktioniert, so bemerkt Minna:

Wenn ich sonst vom Sylbenmaasse etwas wissen wollte, so fertigten Sie mich damit ab, daß mich die Theorie desselben gar nichts angienge; und daß es genug wäre, wenn ich nur die Worte richtig ausspräche, und die Leidenschaft des Gedichts durch das bischen [sic] Stimme, das ich habe, auszudrücken suchte. Wenn mir dann die Verse gefielen, so hätte es der Dichter gut gemacht; und wenn sie mir nicht gefielen, so wäre es nicht meine Schuld. Aber nun seh ich wohl, daß ich doch mehr zu wissen brauche. (K-SM, S. 17–18)

Dieses Vorwissen oder eine gewisse Übung brauchen nicht nur Vortragende, sondern auch Rezipierende, so Klopstock: »Wenn Sie Ihr Ohr nicht mit dem Wohlklange oder Uebelklange einzelner Töne bekannt machen; so werden Sie niemals aufmerksam genug auf die Harmonie der Worte werden. [...] Ihr Ohr kann nicht auf einmal dahin kommen, durch ein schnelles Urtheil zu entscheiden.« (K-SM, S. 13) Nicht nur das Hörverstehen von Bachs musikalischem Empfindungsausdruck muss eingeübt werden, gleiches gilt auch für Klopstocks poetischen Empfindungsausdruck.

Die im Kapitel zu C. P. E. Bach erarbeiteten Erkenntnisse zum Zusammenwirken von Musik und poetischem Text spiegeln sich in Klopstocks Arbeit exakt wider. Das musikalische Medium bedarf der sprachlichen Explikation und das poetische Medium bedarf (schriftlicher oder andersartiger) Ausführungen bezüglich der lautlichen Vortragsweise, Anweisungen zur Sprachmelodik, um seine Wirkung voll ausformen zu können. Dieses Zusammenwirken entfaltet sich erst bei entsprechendem Vorwissen. An dieser Stelle sei abermals auf die Abbildungen 5 und 6 (Kap. 1.5, S. 214–215) verwiesen: Eine direkte Korrespondenz zwischen Bach und Klopstock konnte nicht nachgewiesen werden, was bei dieser direkten Spiegelung doch überrascht. Einer der Knotenpunkte – womöglich *der* Knotenpunkt –, bei dem die Erkenntnisse und die Arbeit der beiden zusammenfinden, ist Gerstenberg.²⁵¹

251 Die anderen in der Grafik sichtbaren Knotenpunkte sind Persönlichkeiten aus dem Kopenhagener Kreis: Johann Andreas Cramer und Gottlob Friedrich Ernst Schönborn.

Gerstenberg – wie nicht anders zu erwarten von einem Klopstock-Verfasser – stimmt seinen Ausführungen im Übrigen zu, er schreibt:

Außerordentlich fruchtbar ist die Art, den Rhythmus des Hexameters vorzüglich nach den verschiedenen kleinern Abschnitten der Declamation zu betrachten, die Klopstock *Wortfüße* nennt. Da wir im Lesen nicht scandiren, sondern die Rhythmen nach dem Sinn und Affect hören lassen, so gewinnt der Hexameter eben dadurch seine schönste Mannigfaltigkeit. (R, S. 227, Herv. i. O.)

Mit Blick auf Gerstenbergs *Tändeleien* ist festzustellen, dass sowohl Klopstock als auch Gerstenberg sich von metrischer Gleichmäßigkeit abkehren und insofern ›Bewegung‹ in ihre lyrischen Texte bringen. Beide orientieren sich stärker am Duktus der gesprochenen Sprache, aber beide bewerkstelligen das in ihren Texten unterschiedlich: Klopstock geht sehr viel feingliedriger als Gerstenberg vor, er schafft Ungleichheiten auf der Ebene des Verses und der Versfüße. Bei Gerstenberg hingegen erfolgen die Wechsel strophisch, nicht ausgerichtet an der Vortragssprache, sondern am natürlichem Sprachduktus. Gerstenbergs poetischer Text löst sich auf in ungebundene Sprache, die man so bei Klopstock nicht findet. Die Überlegungen dahinter gehen aber in die gleiche Richtung: Der Aufbruch gleichmäßiger Rhythmik und die Einführung von ›Bewegung‹ öffnet den poetischen Text für natürlicher anmutende Strukturen. Dass ungleicher Rhythmus sich dabei für Unmittelbarkeit verbürgen kann, funktioniert aber nur auf formaler Ebene und hat wenig mit tatsächlicher Unmittelbarkeit oder Spontaneität zu tun. Klopstocks wie Gerstenbergs Sprache der Unmittelbarkeit, die poetische Sprache der Empfindung, ist ein ausgeklügeltes System und bedarf sorgfältiger und ausgefeilter Arbeit an der poetischen Sprache.

Die Klopstock'sche Bewegung – oder auch die freie Rhythmik, wie sie in der Forschung meist genannt wird – prägt die Ausformung der Ode und ihre stilistische Loslösung vom Strophenlied im 18. Jahrhundert. Besondere Ausprägung erfährt der Stil in den Hymnen Klopstocks, wie Karl Ludwig Schneider schreibt:

In der Hymnendichtung wurde nun das Höchstmaß an formaler Freiheit erreicht, denn in dieser Gattung wird auf Strophengliederung und Reim verzichtet. Auch Taktzahl und Taktfüllung der einzelnen Zeilen sind variabel. Es handelt sich also um eine Form, die fähig ist, sich dem großen Aufschwung des Gefühls vollkommen anzupassen.²⁵²

252 Schneider: »Oden – Nachwort«, hier: S. 176.

Klopstocks poetische Sprache

Klopstocks poetische Sprache ist prägend für den Stil der hohen Ode. Vor allem geht es bei Klopstock bei der Erschaffung einer poetischen Sprache darum, sie von der prosaischen zu unterscheiden; mit dieser Unterscheidung meint Klopstock nicht wie Gerstenberg den Unterschied zwischen gebundener und ungebundener Sprache, sondern einen Unterschied in der Stilhöhe.²⁵³ Um zum hohen poetischen Stil zu kommen, setzt Klopstock auf einen starken Verfremdungseffekt, den er beispielsweise durch ausgesuchte Wortwahl erreicht, aber auch dadurch, Prä- und Suffixe zu ergänzen oder wegzulassen, wie Schneider zusammenträgt:

Besonders die Präfixbildungen bieten ihm reiche Möglichkeiten, Gefühlsäußerungen nach Wunsch zu intensivieren und zu nuancieren. Es ist instruktiv zu sehen, wieviel Komposita Klopstock allein mit dem Worte ›beben‹ gebildet hat: Daherbeben, dahinbeben, durchbeben, fortbeben, herabbeben, heraufbeben, hervorbeben, herzubeben, hinbeben, hinaufbeben, nachbeben, wegbeben, zubebeben, zurückbeben.²⁵⁴

Damit schafft Klopstock »ein Ausdrucksinstrument von unvergleichlicher Feinheit«²⁵⁵. Gleichzeitig entfernt eine dermaßen verfremdete poetische Sprache sich vom Postulat des unmittelbaren Empfindungsausdrucks – auf den ersten Blick. Bei näherer Betrachtung wird sichtbar, dass Klopstock die Unmittelbarkeits-Forderung an die Sprache auf syntaktischer Ebene einlöst, durch »spielende Beweglichkeit des Ausdrucks«²⁵⁶. In seiner Abhandlung »Von der Sprache der Poesie« schreibt Klopstock darüber, dass auch die syntaktische Ordnung Teil der poetischen Sprache ist:

Wenn er [der Dichter, Anm. UK] mit der Wahl der Wörter glücklich gewesen ist; so erhebt er sich auch, durch die veränderte Ordnung derselben, über die Poesie. Nur selten sind die Leidenschaften, welche die Prosa ausdrückt, so lebhaft, daß sie eine notwendige Veränderung der eingeführten Wortfügung erfordern. Die Poesie erfordert dieselbe oft.²⁵⁷

253 Vgl. 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. 24–25. Außerdem: Karl Ludwig Schneider: *Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im achtzehnten Jahrhundert*, Heidelberg 1965, S. 41–57.

254 Schneider: »Oden – Nachwort«, hier: S. 174. Zur Klopstocks poetischer Sprache ausführlicher: Schneider: *Erneuerung der deutschen Dichtersprache*.

255 Schneider: »Oden – Nachwort«, hier: S. 167.

256 Ebd., S. 174.

257 Klopstock: »Sprache der Poesie«, hier: S. 28.

Das Ordnungsprinzip, nach dem Klopstock die syntagmatische Ebene strukturiert, richtet sich wiederum aus an der Leidenschaft:

Die Regel der verändernden Wortfügung ist die: Wir müssen die Gegenstände, die in einer Vorstellung am meisten rühren, zuerst zeigen. Die Stellen, wo in dem Gedichte die Einbildungskraft herrscht, sollen ein gewisses Feuer haben, das sich der Leidenschaft nähert.²⁵⁸

Das ist dabei nicht als tendenziell abschwellendes System zu verstehen, sondern ganz im Sinne der *beau désordre* der Ode: Die Annäherung an die Leidenschaft erfolgt syntaktisch, an leidenschaftlichen Stellen wird das jeweils stärkste Gefühl am meisten betont und insofern wird die Leidenschaft, die dargestellten Empfindungen, maßgeblich für den Satzbau, für die Anordnung der wohlgewählten Worte. Genau diese Ordnung findet Gerstenberg auch in Klopstocks *Geistlichen Liedern* verwirklicht. Leser müssten sich hier

nur der simpeln [sic] Sprache ihres Herzens überlassen [...], um eine jedes Wort an seiner Stelle zu finden. Wie wäre es auch möglich, daß ein Dichter unverständlich seyn sollte, der den Gang der Empfindungen richtiger und mit mehr Sympathie, als fast irgend ein anderer Dichter, beobachtet hat [...] (R, S. 350)

Diese lyrische Unordnung, die den Satzbau an den Emotionen ausrichtet und dergestalt auch Bedeutung vermittelt, findet als stilistisches Element Eingang in die Ode.²⁵⁹ Sie verbürgt sich für den Duktus der Unmittelbarkeit dieser poetischen Sprache, sorgt, so John Hamilton, für die

Lebhaftigkeit und Anschaulichkeit, die die klassische Rhetoriktradition als *enargeia* und *illustratio* bezeichnet. Diese deiktische Praxis geht über die Grenzen der *mimesis* hinaus, insofern der Sturm nicht als eine berichtete Episode aus der Vergangenheit präsentiert wird, sondern als ein Ereignis, das gerade jetzt vor den Augen der Leser passiert.²⁶⁰

Die Forderung nach unmittelbarem Empfindungsausdruck, die Gerstenberg zur Verwendung ungebundener Sprache greifen lässt, veranlasst Klopstock, das Mittel der *beau désordre* zu etablieren. Auch hier lässt sich konstatieren, dass Gerstenberg und Klopstock am gleichen Effekt gelegen ist, der die poetische Sprache der beiden aber unterschiedlich

258 Ebd.

259 Mit der stilistisch veränderten Syntax, auch Inversion genannt, beschäftigt sich auch Diderot in seinem »Lettre sur les sourds et muets« (1751).

260 John T. Hamilton: »Hymnik und hoher Ton. Klopstock und Goethe«, in: Martin von Koppenfels/Cornelia Zumbusch (Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*, Berlin, Boston 2016, S. 432–444, hier: S. 436.

2.3 Lyrische Dichtkunst in Gerstenbergs Umfeld

formt. Beiden gemein ist, dass sie musikalische Sprachelemente in den Blick nehmen, was sich vor allem darin äußert, dass sie Metrik in freie Rhythmik auflösen. Dabei – noch einmal – darf wohl vor allem Klopstock als von Gerstenberg verehrtes Vorbild gelten. Gerstenberg, so Wagner, habe »darum gekämpft, das eigene Chaos durch den Rhythmus zur Harmonie zu bringen. Dieses Moment ist es auch ganz gewiß gewesen, durch das Gerstenberg vornehmlich zu Klopstock getrieben wurde.«²⁶¹

261 Wagner (1924): *Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, S. 248.

3 Zwischenformen von Lyrik und Dramatik

Gerstenbergs literarisches Schaffen ist geprägt von experimentellen Gattungsformen. Von keiner seiner Dichtungen kann man gattungstypologische Mustergültigkeit behaupten. Bereits sein schriftstellerisches Erstlingswerk, die *Tändeleien*, sind stilistische Sonderfälle anakreontischer Dichtung. Gerstenbergs Arbeiten bewegen sich stets an den Grenzen von Gattungskonventionen, immer ist ihr Ausnahmecharakter bezeichnend. Oft handelt es sich um Gattungshybride, die stilistische Besonderheiten mehrerer Gattungen in sich vereinen. Das betrifft nicht nur medienübergreifende musiko-literarische Gattungen, sondern auch Gattungen nur der Poesie. In Gerstenbergs literarischem Œuvre ist auch die Grenze zwischen Lyrik und Dramatik schwimmend. Deswegen nimmt auch diese Arbeit Abstand davon, bestimmte Werke von Gerstenberg dezidiert als lyrisch oder dramatisch zu klassifizieren, die bestenfalls »eher lyrisch«, »eher dramatisch«, in gewisser Weise aber von beidem etwas sind, vielleicht sogar epische Elemente in sich tragen. Diese gattungspoetologische Durchlässigkeit¹ zwischen Lyrik und Dramatik in Gerstenbergs Texten sichtbar zu machen, ist die Funktion dieses Kapitels. Gerade die Zwischengattungen machen sichtbar, wie bei Gerstenberg die der Lyrik inhärente Musikalität² auch in dramatische Gattungen Eingang findet.

1 Albert Malte Wagner hat in seiner Monografie bereits 1924 Gerstenberg insgesamt als Übergangstypus beschrieben (vgl. Albert Malte Wagner: *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und der Sturm und Drang. Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, Heidelberg 1924). Er bezog sich damit auf epochale Verschiebungen und verortete Gerstenberg als Typus zwischen Aufklärung, Empfindsamkeit und Sturm und Drang. Klaus Gerth relativiert in seiner Arbeit diese Zuschreibung, seiner Ansicht nach haben sich die ästhetisch relevanten Umschichtungen, innerhalb derer Gerstenberg als übergänglich typisiert wird, in seinem Schaffen bereits vollzogen (vgl. Klaus Gerth: *Studien zu Gerstenbergs Poetik. Ein Beitrag zur Umschichtung der ästhetischen und poetischen Grundbegriffe im 18. Jahrhundert*, Göttingen 1960, S. 13). Wagners zweibändige Arbeit bleibt aber trotzdem ein wichtiges – vielleicht das wichtigste – Überblickswerk zu Gerstenbergs Leben und Schaffen. Seine Beschreibung von Gerstenberg als »Typus der Übergangszeit« halte ich im Gegensatz zu Klaus Gerth für treffend. Und diese Übergänglichkeit manifestiert sich eben auch in Gerstenbergs literarischem Schaffen, das sich im Laufe seines aktiven Schriftstellerdaseins verändert und genau diese Übergänge auch in experimentellen Gattungskonzeptionen sichtbar macht. Nicht nur Gerstenberg ist als Typus eine Figur des Übergangs, auch in seinem schriftstellerischen Werk gibt es Formen des »Dazwischen«.

2 Vgl. hierzu Kap. 2, v. a. Abschnitt 2.1.

3.1 Dramatische Lyrik: Gerstenberg und die Bardendichtung

»Es mag auch gleich hier gesagt sein, daß die Literaturgeschichten völlig fehl gehen, wenn sie Gerstenberg unter die ›Barden‹ einreihen. Daß er sich selbst so nannte, ist lediglich auf einen Zug der Zeit zurückzuführen, den wir in seiner Notwendigkeit zu begreifen haben werden«³ – so stellt Albert Malte Wagner Gerstenbergs Verhältnis zur Bardendichtung dar. Wagner mag an dieser Stelle Recht damit behalten, dass Gerstenbergs Selbstbeschreibung als Nachkomme der Skalden und Barden⁴ im Vorwort zu seinen *Kriegsliedern eines Königlich Dänischen Grenadiers bey Eröffnung des Feldzugs 1762* zu diesem Zeitpunkt eine bloße Modetitulierung gewesen ist.⁵ Für Gerstenbergs einziges bedeutsames Werk ›bardischer‹ Dichtung⁶ hält die bisherige Gerstenberg-Forschung⁷ das *Gedicht eines Skalden* aus dem Jahr 1766.

Trotzdem wird die Bardendichtung hier einigermaßen ausführlich behandelt, denn wenn auch quantitativ gering, so markiert sie – vor allem der *Skalde* – im ohnehin auch sonst nicht großen literarischen Werk Gerstenbergs eine wichtige Scharnierstelle in dessen Gattungsentwicklungsprozess: Sie bezeichnet die Abwendung von anakreontisch-lieblichen Tändeleien hin zu Lyrik, die sich an Bardengesängen und Kriegsliedern

3 Wagner: *Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, S. 240.

4 Vgl. Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: *Kriegslieder eines Königl. Dänis. Grenadiers bey Eröffnung des Feldzuges 1762*, [Altona] 1762, S. 6. Die Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg verzeichnet ein Exemplar dieser Sammlung als Mikrofiche. Es handelt sich dabei um das einzige Exemplar, das ausfindig zu machen war. Ich bedanke mich an dieser Stelle bei der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg dafür, mir dieses Exemplar zugänglich gemacht zu haben. Das erste Kriegslied der Sammlung hat Gerstenberg mit leichten Veränderungen unter dem Titel *Kriegslied eines dänischen Grenadiers* in die *Vermischten Schriften II* mitaufgenommen (vgl. PW, S. 236–239).

5 Wagner ordnet Gerstenbergs Titulierung als »Nachkomme der Skalden und Barden« (ebd., S. 242) ein als »noch ganz in Anspielungen auf die griechische, nicht die nordische Mythologie befangen« (Wagner: *Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, S. 243).

6 Zur Bardendichtung an späterer Stelle ausführlich.

7 Die zugegebenermaßen äußerst spärlich ist (vgl. Einstimmung). An dieser Stelle berufe ich mich nur auf Albert Malte Wagner (»Freilich, der ›Skalde‹ ist, mit einer kleinen Ausnahme (›Iduna‹) wirklich das einzige gedruckte Gedicht Gerstenbergs in der Richtung des Bardentums geblieben.« Wagner: *Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, S. 259; ausführlich dazu v. a. sein Kapitel 8.2 »Der Barde«, ebd., S. 236–286, explizit zum *Skalden* S. 260–265) und Anne-Bitt Gerecke (vgl. Anne-Bitt Gerecke: *Transkulturalität als literarisches Programm. Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs Poetik und Poesie*, Göttingen 2002, S. 134 und ein ausführliches Kapitel zum *Skalden*, ebd., S. 157–207). Klaus Gerth hat die Poesie und Poetik des Bardentums und ihre Bedeutung für Gerstenbergs Werk in seiner Untersuchung geflissentlich übergangen.

orientiert.⁸ Damit verändert sich auch der lyrische Stil Gerstenbergs. Wagner bringt diese Hinwendung zum Bardentum in Zusammenhang mit Gerstenbergs Umzug nach Kopenhagen: »Wesentlich ist, daß hier [in Kopenhagen, Anm. UK] in Gerstenberg ein neues Lebensgefühl zum Durchbruch kam, ein Gefühl auch für die nordische Natur, für die Natur überhaupt, für die *wilde* Natur im Gegensatz zu der dekorativen des Anakreontikertums.«⁹ Nicht nur die nordische Landschaft, auch die Bekanntschaft mit Klopstock haben in Kopenhagen das ihrige für diese Neuausrichtung von Gerstenbergs Lyrikverständnis getan, wie Wagner schreibt: »Der Pathetiker Klopstock hat dem Kritiker Gerstenberg das Rückgrat gestärkt; der empfindsame Klopstock hat aus dem ›Anakreontiker‹ den ›Barden‹ gemacht.«¹⁰ Ob Gerstenbergs Bardendichtung Klopstock beeinflusst hat oder umgekehrt, ist schwierig nachzuvollziehen. Es gibt einen Brief von Klopstock an Gerstenberg, der nahelegt, dass vor allem Klopstock von Gerstenberg gelernt hat. Klopstock schreibt:

Es wußten nicht wenige [...] daß ehemals griechische Mythol. in meinen Oden gewesen war. Einige von unsern Kopenhagener Freunden, oder vielmehr alle, die sich darum hatten bekümmern wollen, wußten, daß ich die Mythol. unserer Vorfahren erst angenommen hatte, seit dem Sie es im Skalden gethan hatten. (Sie erinnern sich Vielleicht, daß ich Ihnen einmal mit Vergnügen sagte, daß Sie bey dieser Aufnahme mein Vorgänger wären.)¹¹

Wagner zweifelt daran, ob Klopstock in diesem Brief die Wahrheit schreibt, oder ob es sich um Höflichkeitsbekundungen handelt. Er merkt an, »daß es sich in dem Brief Klopstocks an Gerstenberg vom 14. November 1771 um ein Rechtfertigungsschreiben handelt und bei solchen Gelegenheiten pflegt man dem Erzürnten gern etwas Zuvorkommendes zu sa-

8 Martin Disselkamp stellt heraus, dass beide Gattungen, Anakreontik und Kriegslieder, insofern zusammengehören, als sie sich literaturhistorisch das gleiche Zeitalter teilen. »Bis zu einem gewissen Grad gehört die Koexistenz von Kriegs- und Weingesängen zur Signatur der lyrischen Szenerie der Jahrhundertmitte.« (Martin Disselkamp: »Wein, Liebe, Stahl und Eisen. Anakreontisches und Kriegerisches bei Johann Wilhelm Ludwig Gleim«, in: Manfred Beetz/Hans-Joachim Kertscher (Hg.): *Anakreontische Aufklärung*, Tübingen 2005, S. 201–221, hier: S. 201.) Dass ein Schriftsteller sowohl anakreontische Gedichte als auch Kriegslieder schreibt, so wie Gerstenberg, ist kein Einzelfall, wie Disselkamp zeigt.

9 Wagner: *Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, S. 258, Herv. i. O.

10 Ebd., S. 251–252.

11 Friedrich Gottlieb Klopstock: »An Gerstenberg. Hamburg, 14. November 1771«, in: Klaus Hurlbusch (Hg.): *Werke und Briefe. 1767–1772*, Berlin 1989, S. 291–292, hier: S. 291.

gen.«¹² Klopstock habe erwiesenermaßen schon vor Gerstenbergs Werk *Barden* gekannt, so Wagner. Für das Jahr 1766, das Erscheinungsjahr des *Skalden*, könne man nur eine verstärkte Beschäftigung mit nordischer Mythologie feststellen, aber nicht nur Klopstocks, sondern des gesamten Kopenhagener Kreises. Wagner schließt daraus eher auf eine »gegenseitige Beeinflussung«¹³ denn auf einseitige Beeinflussung Klopstocks durch Gerstenberg in diese Richtung. Ich halte die zeitliche Korrelation des *Skalden* und Klopstocks gesteigertes Interesse durchaus für keine Nebensächlichkeit; aber wie Wagner auch für eine zu schwache und spekulative Argumentationsgrundlage, um ein Einflussgefälle von Gerstenberg in Richtung Klopstock zu behaupten. Die Sachlage ist aber ebenfalls zu vage, um Umgekehrtes zu behaupten, auch wenn Karl Schneider herausstellt, dass die Klopstock'sche Dichtung bereits ab 1765 eine bardische Färbung hat,¹⁴ denn auch Gerstenberg interessiert sich erwiesenermaßen bereits vor Erscheinen des *Skalden* für altnordische Dichtung. Seine *Ode von der Freudigkeit der alten Celten zu sterben* stammt aus dem Jahr 1754 und ist damit sogar vor Gerstenbergs Zeit in Kopenhagen datiert.¹⁵ Wohl aber dürfen Gerstenberg und Klopstock zusammen als Dichtergespann gelten, das verantwortlich ist »für das nun entstehende Bardengebrüll, das die Dekoration übernahm, ohne die Gesinnung zu besitzen«¹⁶. Als Teil des Bardengespanns von Kopenhagen lobt Gerstenberg an Klopstocks Bardiet *Hermanns Schlacht* – einem dezidiert als nordisch-bardischen gekennzeichneten Text – alles, für was die Bardendichtung steht und was in ihr zusammenfällt:¹⁷ Originalität, Natursprache und nordischer Impetus.¹⁸

12 Wagner: *Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, S. 258.

13 Ebd., S. 259.

14 Vgl. Karl Ludwig Schneider: »Nachwort«, in: Karl Ludwig Schneider (Hg.): *Oden*, Stuttgart 2012, S. 167–182, hier: S. 177.

15 Die »Ode von der Freudigkeit der alten Celten zu sterben« befindet sich im handschriftlichen Nachlass von Gerstenberg im Staatsarchiv in München. Hier wird sie verzeichnet unter den Materialien aus seinem Tagebuch 1751–1756, in denen er u. a. Entwürfe und eigene Gedichte gesammelt hat (siehe *Gerstenbergiana*, Verzeichnis des handschriftlichen Nachlasses von Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, hier: S. 8). Die genaue Datierung auf das Jahr 1754 findet sich bei Gerecke: *Transkulturalität*, S. 136. Das Gedicht ist abgedruckt bei Richard Batka: *Altnordische Stoffe und Studien in Deutschland. 1. Abschnitt: Von Gottfried Schütze bis Klopstock*, Bayreuth 1896, S. 65–68.

16 Albert Malte Wagner: »Gerstenberg und Gleim«, Nordelbingen, 1925/4 (1925), S. 127–138, hier: S. 133.

17 Hierzu an späterer Stelle ausführlicher, vgl. den nächsten Abschnitt, Kap. 3.1.1.

18 Vgl. hierzu v. a. Gerstenbergs Rezension zu Klopstocks *Hermanns Schlacht*, R, S. 278–289. Z. B. die folgenden Stellen: »Die meisten Gemälde sind jedoch in den Geist und

Unter Texten keltischer und germanischer Tradition wurde zunächst nicht sonders unterschieden.¹⁹ All diese Texte gewinnen im 18. Jahrhundert an Popularität, ihre (Neu-)Entdeckung fußt auf dem Bedürfnis, der griechisch-römischen Tradition eine eigene – wenn auch nur als eigen empfundene – mythische Sagenwelt zur Seite bzw. entgegenzustellen.²⁰ Durch diese eigene Tradition emanzipiert man sich vom antiken Klassizismus, indem man sich auf eine eigene Vergangenheit beziehen kann. Unter der Barden- und Skaldenliteratur des 18. Jahrhunderts stechen die *Poems of Ossian and related Works* von dem Schotten James Macpherson besonders hervor. Macpherson, der im Jahr 1760 die ersten Fragmente veröffentlicht²¹, gibt sich explizit nicht als deren Autor, sondern nur als der Herausgeber aus, der frühere Fragmente in den Highlands von Schottland aufgespürt habe.²² Die Autorschaft wird Barden zugeschrieben, die in der Figur Ossian zusammengefasst werden. Dieser fingierte Dichter-Sänger besingt am Hof seines Vaters Fingal und an Gräbern seine Ahnen, deren Kriegszüge, Heldentaten und Heldentode. Nach Einschätzung von Wolf Gerhard Schmidt handelt es sich bei Macphersons ›Herausgeberschaft‹ nicht um eine bewusst als solche angelegte Täuschung. Der herausgege-

die Zeiten des Bardiets gedacht, ohne ein ander Urbild, als indem Genie des Dichters zu haben« (R, S. 286); »Die Bardengesänge haben nicht selten, wo es statt finden konnte, den wahren Ausdruck der alten nordischen Dichter« (R, S. 285). Oder auch: »Nie hat ein Dichter sich gewissenhafter an die Natur gehalten« (R, S. 281).

- 19 Vgl. z. B. Gerecke: *Transkulturalität*, S. 83: »Man unterscheidet ebensowenig zwischen Nordischem und Keltischem, sondern geht von der Vorstellung einer keltsch-germanischen Gemeinsamkeit aus, die dazu führt, daß man Deutsche, Dänen, Briten, Schotten usw. als ›Brudervölker‹ mit verwandten Traditionen ansieht.« Ähnlich auch bei Wagner: »häufig [wurde] zwischen Germanentum und Keltentum gar kein Unterschied gemacht, genau so wenig wie zwischen den gallischen Barden und skandinavischen Skalden.« (Wagner: *Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, S. 253)
- 20 Eine konsequent kontrastive Gegenüberstellung kann alleine deswegen nicht behauptet werden, weil für die Figur Ossian immer wieder Homer als vergleichende Bezugsgröße herangezogen wird. Das schwingt bereits im Titel zu Wolf Gerhard Schmidts Monografie ›Homer des Nordens und ›Mutter der Romantik‹ mit; Schmidt führt zur Bezeichnung ›Homer des Nordens‹ außerdem aus: »Der keltische Barde wird daher schon früh zum ›Homer der Schotten‹, bevor Madame de Staël ihn schließlich zum ›Homère du nord‹ stilisiert. Denn er bietet alles, was man an dem griechischen Dichter bewundert, und er vermeidet zugleich alles, was man an jenem auszusetzen hat.« (Wolf Gerhard Schmidt: ›Homer des Nordens und ›Mutter der Romantik‹. James Macphersons Ossian, zeitgenössische Diskurse und die Frühphase der deutschen Rezeption, Berlin 2003, S. 338).
- 21 Vgl. Schmidt: *Homer des Nordens I*, S. 300.
- 22 »Macpherson weist seine Autorschaft zeitlebens zurück und hält die Fiktion vom Barden Ossian aufrecht« (Katja Battenfeld: *Göttliches Empfinden. Sanfte Melancholie in der englischen und deutschen Literatur der Aufklärung*, Berlin 2013, S. 168).

bene Textkorpus sei vielmehr zu verstehen als ein »Konglomerat aus Übersetzung, Adaption und Neudichtung«²³. 1765 gibt Macpherson die erste Gesamtausgabe der Gesänge Ossians in englischer Sprache heraus, die Ausgabe wird begleitet von der »Critical Dissertation on the Poems of Ossian« von Hugh Blair. Dieser Kommentar ist relevant für die zeitgenössische Ossian-Rezeption. Im Jahr 1762 erschienen die ersten Fragmente – ebenfalls in englischer Sprache – auch in Deutschland; Übersetzungen folgten erst in den Jahren darauf.²⁴

Albert Malte Wagner datiert Gerstenbergs Textkenntnis der *Poems of Ossian* bereits auf das Jahr 1761, also vor das erste Erscheinen von Fragmenten in Deutschland.²⁵ Gerstenberg kannte offensichtlich nicht nur verschiedene Fragmente Macphersons sowie verschiedene Übersetzungen, auch »Blair und seine grundlegende *Critical dissertation of the Poems of Ossian* waren ihm nicht fremd«²⁶, so Wagner. Gerstenberg war also bezeichnenderweise nicht nur einer der ersten Ossian-Rezipienten, sondern – als gewohnt scharfsinniger Rezensent, der er war, sicher im Stilempfinden – auch einer der ersten, der bereits 1766 die Autorschaft eines vorzeitlichen Barden anzweifelt. Im »Achten Brief« der *Merkwürdigkeiten* schreibt er:

so darf ich mir von einer gegensätzlichen Entdeckung, das erwähnte hohe Alter der Macphersonschen Gedichte betreffend, gegen ihn schwerlich etwas verlauten lassen: Ihnen aber muß sie nicht unbekannt bleiben. [...] Daß entweder Hr. Macpherson seinen Text ausserordentlich verfälscht, oder auch das untergeschobne Werk einer neuern Hand allzu leichtgläubig für ein genuines angenommen hätte, glaubten wir gleich aus mancherley Spuren des Modernen sowol, als aus den verschiednen kleinen hints, die der Dichter sich aus dem Homer gemacht zu haben schien, wahrzunehmen. (M8, S. 103–104)

Seine Argumentation gegen die Echtheit der *Poems of Ossian* stützt Gerstenberg auch anhand historischer Ungereimtheiten: Macpherson habe aus Fälschungen des Schotten Malcome falsche Zahlen übernommen (vgl. M8, S. 104–105). Darüber hinaus entgeht Gerstenberg auch nicht der

23 Battenfeld: *Göttliches Empfinden*, S. 168. Vgl. auch Schmidt: *Homer des Nordens I*, S. 89, 250.

24 Die bedeutendsten unter ihnen sind die Übersetzung der Gesamtausgabe von Michael Denis aus den Jahren 1768 und 1769 sowie die Übersetzungen von Herder, Goethe und Merck. Popularität gewannen die Ossian-Dichtungen in Deutschland spätestens mit Goethes *Werther*, in denen Goethe Übersetzungen der »Songs of Selma«, einer Untergruppe von Gedichten aus den *Poems of Ossian and related works*, platziert (vgl. hierzu Battenfeld: *Göttliches Empfinden*, S. 164–167).

25 Vgl. Wagner: *Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, S. 266.

26 Ebd.

eklektische Charakter von Macphersons *Poems of Ossian*, wie aus einem Briefwechsel mit Voß hervorgeht:

Gerstenberg: Lässt es sich denken, daß ein Gedicht von 24 Büchern, in dem eine so tief durchdachte und bis auf die geringsten Kleinigkeiten durchgeführte Einheit herrscht, wie in der Ilias und Odyssee, durch Rhapsoden zusammengeflickt, und durch Grammatiker zu einem solchen Ganzen aufgestutzt werden konnte?

Voß: Es läßt sich allerdings denken. Denn es ist ganz gewiß, daß Macpherson mit seinem Ossian etwas ähnliches unternommen hat.

Gerstenberg: Mitnichten. Macpherson hat keineswegs aus seinem Ossian ein solches Ganzes gemacht, wie die Ilias und die Odyssee ist. Bey ihm ist das Flickwerk aus biblischen Sprüchen und aus gälischen Sagen und Liedern immernoch sichtbar.²⁷

Nichtsdestotrotz erkennt Gerstenberg auch den ästhetischen Wert der ossianischen Gesänge und der nordischen Dichtung, die in den 1760ern auch seine eigene Dichtung und Kritik beeinflussen sollten.

Ossian als Konzept empfindsamer Lyrik

Ossian, obwohl eigentlich kein Dichter, sondern nur eine Figur, zählt »im späten 18. Jahrhundert mit Homer und Shakespeare zum ›Triumvirat der größten Genies‹²⁸, so Wolf Gerhard Schmidt. Diese Einreihung zwischen Homer und Shakespeare macht sichtbar, wo Ossian literaturhistorisch zu verorten ist, nämlich zwischen Klassizismus und der Ablösung davon. In der Übergangsphase, in der auch Gerstenbergs Schaffen wirksam ist, in diese Phase »der Formierung des genieästhetischen Diskurses fällt das Erscheinen Ossians, der sowohl von moderaten Aufklärern (wie Raspe, Weiße, Lessing und Sulzer) als auch von radikaleren Anhängern des Sturm und Drang (wie Herder, Goethe, Lenz und Wagner) gleichermaßen enthusiastisch beurteilt wird«²⁹. Nicht nur mit Homer, sondern auch mit

27 Zitiert nach Schmidt: *Homer des Nordens I*, S. 347–348.

28 Schmidt: *Homer des Nordens I*, S. 299. Die Formulierung »Triumvirat der größten Genies« zitiert Schmidt aus einer Ossian-Rezension von Christian Heinrich Schmidt aus dem Jahr 1769, die auch im Quellenteil (Bd. 4) von Wolf Gerhard Schmidts Arbeit zu finden ist (siehe Christian Heinrich Schmidt: »Oßian«, in: Wolf Gerhard Schmidt/Howard Gaskill (Hg.): *›Homer des Nordens‹ und ›Mutter der Romantik‹. Kommentierte Neuausgabe wichtiger Texte zur deutschen Rezeption [1769]*, Bd. 4, Berlin 2004, S. 439–440, hier: S. 439).

29 Schmidt: *Homer des Nordens I*, S. 303.

Orpheus verglichen,³⁰ wird die Figur Ossians als Dichter-Sänger ästhetisch legitimiert, kann sich als Gegenfigur zum französischen Klassizismus etablieren³¹ und zur paradigmatischen Instanz empfindsamer Dichtung avancieren. Macphersons *Poems of Ossian* gehören zu den »wesentlichen Referenztexten der Empfindsamkeit«³², so Schmidt. Ossian wird im 18. Jahrhundert als Paradebeispiel eines Originalgenies wahrgenommen. Das liegt u. a. am Zusammenfallen der Entwicklung des Geniebegriffs mit dem Auftauchen der Ossian-Texte.³³

Gerstenberg ging »die Notwendigkeit eines von Empfindung vollen Herzens für den Lyriker nicht nur an Klopstock, sondern vielleicht noch stärker an den Ossianischen Gesängen auf«³⁴. Gleichzeitig lähmt diese Einsicht des Kritikers Gerstenberg seine schriftstellerische Feder, ein Effekt, der sich mit zunehmendem Alter, wachsendem Wissen und Erfahrung verstärkt. Mitte der 1760ern jedoch, noch vor der Hochzeit der Ossian-Begeisterung in Deutschland, lenkt sie seine schriftstellerische und kritische Tätigkeit in neue Bahnen. Ossian bündelt paradigmatisch Themenkomplexe der empfindsamen Literatur, die Gerstenberg umtreiben: Was ist originale Poesie? Inwiefern und wie kann man Empfindungen bestimmen und ausdrücken? Und vor allem interessiert Gerstenberg das musikalisch-lyrische bzw. lyrisch-dramatische Element der *Poems of Ossian*: Der Barde Ossian, die Figur des Dichter-Sängers.

3.1.1 Ossian, Barden- und Volkspoesie

In mehrerlei Hinsicht wird die Sprache der *Poems of Ossian* im Zeitalter der Empfindsamkeit als natürlich und unverfälscht beschrieben. Die mediale Vermitteltheit – bzw. dieselbe möglichst unbemerkbar zu gestalten – steht immer wieder im Zentrum der Frage nach natürlichem Empfindungsausdruck, auch bei Gerstenberg. Die Bemühungen nach Ungeköstlichkeit und Unverfälschtheit führen dazu, dass Simplität und Natürlichkeit des dichterischen Ausdrucks gefordert werden. Es werden verschiedene Wege beschritten, eine solche Sprache zu finden, und auch was diesen

30 Vgl. ebd., S. 300.

31 Vgl. ebd., S. 336.

32 Ebd., S. 337. Er fügt hinzu: »Jean Paul erklärt den keltischen Barden sogar zum ersten empfindsamen Dichter der Weltliteratur« (ebd.).

33 Vgl. ebd., S. 302.

34 Wagner: *Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, S. 266.

Aspekt angeht, markiert die Bardendichtung und insbesondere Ossian bezeichnende Entwicklungen der empfindsamen Literatur. Die Sehnsucht nach Simplizität und Natürlichkeit verbindet Bardendichtung und Volkspoesie paradigmatisch.

Poesie des Volkes

Im Zusammenhang mit der Simplizität des Ausdrucks wächst im 18. Jahrhundert das Interesse an der Sprache bzw. Poesie des Volkes. Volkssprache wird deswegen idealisiert, weil man ihr Natürlichkeit und Ungekösteltheit zuspricht – Attribute einer ›Sprache der Empfindung‹. Diese ästhetische Begründung mischt sich dabei aber auch mit Tendenzen zur verstärkten Nationalisierung von Poesie, im Zuge derer unter anderem die Nationalsprachlichkeit von Literatur eine größer werdende Rolle spielt.³⁵ In Gerstenbergs Schaffensumfeld gewinnt diese Thematik an Relevanz in der zweiten Jahrhunderthälfte, in der sich ein spezifisch dänisches Selbstbewusstsein zu entwickeln beginnt, wo zuvor in der Geschichte Schleswigs und Holsteins keine großen nationalen Gegensätze zwischen Dänen und Deutschen in Kopenhagen aufgebaut wurden.³⁶ Die Hinwendung nicht nur zur National-, sondern auch zur Volkssprachlichkeit hat dabei auch mit der Öffnung der Literatur zu tun, die nicht mehr nur Aristokratie und Bildungsbürgertum vorbehalten sein soll, sondern sich auch einem breiteren Publikum erschließen soll. Gerstenbergs in dänischer Sprache verfasste Beiträge in der *Samling af adskillige Skrifter til de skionne Videnskabers og det danske Sprogs Opkomst og Fremtary* (1765) sind zu verstehen als Versuch, Literatur bzw. sein Literaturverständnis auch dem dänischen Lesepublikum zugänglich zu machen. Die Beiträge, die Gerstenberg in diesem kritischen Journal veröffentlicht, sind die einzigen, die von Gerstenberg in dänischer Sprache bekannt sind. Diese Artikel sollen das dänische Lesepublikum mit mustergültigen Dichtungen aus dem Ausland bekannt machen, sie befassen sich mit Fragen der Literaturkritik, Linguistik und dem Status quo der dänischen Literatur.³⁷ Ziel sei,

35 Gerecke spricht in diesem Zusammenhang von einer »nationalen Identitätskonstruktion im Medium der Sprache« (Gerecke: *Transkulturalität*, S. 86).

36 Vgl. Horst Althaus: *Laokoon. Stoff und Form*, Bern 1968, S. 44.

37 Vgl. Gerecke: *Transkulturalität*, S. 84.

so Anne-Bitt Gerecke, die Ermutigung der dänischen Öffentlichkeit zu »größerer sprachlicher und kultureller Eigenständigkeit«³⁸.

Virulent wird das Interesse an der natürlichen (d. h. mitunter auch der nationalen) Sprache des Volkes spätestens mit Herders Volksliedsammlung, erstmals erschienen 1778/79 unter dem Titel *Volkslieder*.³⁹ Die Anregung für seine Volksliedsammlung, die tradierte alte, beim Volk populäre Lieder zusammenführen und erhalten soll, soll Herder u. a. in Macphersons *Ossians Poems* gefunden haben.⁴⁰ Herder sammelt alles »in der Ursprache und mit gnugsamer Erklärung, ungeschimpft und unverspottet, so wie unverschönt und unveredelt: wo möglich mit Gesangsweise und Alles, was zum Leben des Volks gehört«⁴¹. Diese sprachliche Simplizität bedeutet für den Stil der meisten gesammelten Lieder, dass es sich um gleichmäßig strophisch geformte Lieder handelt. Das trägt zum einen zur einfachen Absingbarkeit (nicht: Sangbarkeit nach Gerstenbergs Verständnis) bei, zum anderen hatte diese Form mit gleichbleibendem Rhythmus- und Reimschema einen der mündlichen Tradierung zuträglichen mnemotechnischen Effekt. Laut Herder vereinen Volkslieder in sich identitätsstiftende sowie kreative Elemente einer Kultur.⁴² Gerade bei der Suche nach nationaler Identität könne man nicht Anleihen aus anderen Kulturen machen, so Herder, denn »[s]o bald die griechische, oder hebräische oder Horazische Ode das Muster ist: so habe ich verloren; ich bin kein Hebräer und Römer und Grieche und jene werden es gewiß besser sein als ich«⁴³. Herders Vorhaben einer Sammlung von Volksliedern entspringt genau dieser Motivation, denn die Volkspoesie wird als Form von Lyrik verstanden, die »gleichermaßen Ausdruck des Individuums sein und mit dem Vorstellungs- und Empfindungsvermögen des Volkes im Ganzen harmo-

38 Ebd., S. 85.

39 Vgl. Marianne Bröcker/Felix Hoerburger/Erich Stockmann: »Volksmusik«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil 9: Sy–Z, Kassel 1998, S. 1733–1761, hier: S. 1736. Das Druckmanuskript mit dem Titel *Alte Lieder* geht auf das Jahr 1773 zurück. Der Begriff ›Volkslied‹ wurde 1771 von Herder geprägt und ist angelehnt an den englischen Begriff ›popular song‹ (vgl. ebd., S. 1734).

40 Vgl. Bröcker/Hoerburger/Stockmann: »Volksmusik«, hier: S. 1736.

41 Johann Gottfried von Herder: »Aus dem Deutschen Museum. Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst, nebst Verschiednem, das daraus folget« [1777], in: Bernhard Suphan (Hg.): *Sämmtliche Werke*, Berlin 1893, S. 522–535, hier: S. 533.

42 Vgl. Bröcker/Hoerburger/Stockmann: »Volksmusik«, hier: S. 1734.

43 Johann Gottfried von Herder: »Von der Ode. Dispositionen, Entwürfe, Fragmente«, in: Ulrich Gaier (Hg.): *Werke*, Frankfurt am Main 1985, S. 57–101, hier: S. 73.

nieren«⁴⁴ kann. Die Volkspoesie hat den Impetus einer natürlichen Poesie, indem sie »keinen Anspruch auf literarische ›Gemachtheit‹ signalisiert«⁴⁵ und sich auf diese Weise der als artifiziell verstandenen Kunstpoesie entgegenstellt. Die Anliegen an unverfälschte Naturpoesie und identitätsstiftende nationale (bzw. nationalsprachliche) Poesie finden auf diese Weise – beide nach Ursprünglichkeit im Ausdruck suchend – in der Volkspoesie zusammen. Durch diese Suche nach einer eigenen poetischen Vergangenheit, die nicht im Klassizismus des griechischen oder hebräischen Altertums wurzelt, erklärt sich die Hinwendung zu nordischen Stoffen, zu nordischer Mythologie, und nicht zuletzt auch das Interesse an Macphersons *Ossian*.

Herders Arbeit an seiner Volksliedsammlung ist dabei in engem Zusammenhang mit Gerstenbergs Arbeit zu sehen. Herders *Briefwechsel über Ossian und die Lieder der alten Völker*, 1773 erschienen in der Sammlung *Von deutscher Art und Kunst*, war eigentlich als Beitrag in Gerstenbergs Fortsetzung der *Merkwürdigkeiten* vorgesehen.⁴⁶ Auch inhaltlich ist Herders Abhandlung eine direkte Auseinandersetzung mit Arbeiten von Gerstenberg, wie Weilen gezeigt hat.⁴⁷ Gerstenberg als Experte auf diesem Gebiet anerkennend, bittet Herder ihn 1777 um nordische Beiträge für seine Volksliedsammlung:

Darf ich um einige Allmosen aus dem Schatz, um Brocken von dieser Königstafel bitten? nordische Lieder, übersetzte Kiämpfe Viser etc. was oder woher es sei – Helfen Sie mir, edler Mann, Sie sind der Erste in Deutschland, ders kann und gewiß auch will, denn es ist doch schön und edel, wenn ein Unternehmen dieser Art Beistand findet und als das Erste seiner Gattung sich würdig zeigen darf.⁴⁸

44 Franz Penzenstadler: »Geschichte der Lyrik. Frühe Neuzeit«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 335–365, hier: S. 362.

45 Armin Schulz: »Volkslied«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3: P–Z, Berlin [etc.] 2007, S. 794–797.

46 Vgl. Gerecke: *Transkulturalität*, S. 99.

47 Vgl. Alexander von Weilen: »Einleitung«, in: Alexander von Weilen (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*, Stuttgart 1890, S. V–CXLIII, hier: S. CIX–CXIV. Weilen zeigt, dass Herder manche Ideen, sogar manchen Wortlaut aus Gerstenbergs *Merkwürdigkeiten* übernommen hat, ihm aber stellenweise auch widerspricht. Er kommt zu dem Schluss: »was Herder mit Gerstenberg vereinte, war Shakespeare und das Volkslied. Die ersten kritischen Schriften, die er diesen Themen widmete, wurzeln im Boden der Schleswigschen Briefe.« (Ebd., S. CXIV)

48 Johann Gottfried von Herder: »An Heinrich Wilhelm von Gerstenberg. Weimar, 28. November 1777«, Dokument 26, in: Günter Arnold/Wilhelm Dobbek (Hg.): *Briefe. 4. Oktober 1776–August 1783*, Weimar 1979, S. 313–314, hier: S. 313.

Erste Beiträge dazu liefert Gerstenberg bereits 1766 im »Achten«⁴⁹ und im »Elften Brief« der *Merkwürdigkeiten*, selbstverständlich mit Kommentar, der ihn als Experten auf dem Gebiet altnordischer Poesie ausweist:

Die alten nordischen Lieder wurden Kvede, Kvedlinger, Kvedskapr, Märd, Hrodur, Skaldskap, Jornamiödür, nachher auch Mester-Sange, Kempe-Viser u.s.w. genannt; und die Dichter hiessen Skaldre, Greppar, KvedendeMen, Runemestere und Mestersangerer. Skald ward endlich ein Ehrenname [...] Es gibt verschiedene Gattungen in der ältesten nordischen Poesie. (M11, S. 146)

Wenn Gerstenberg von »Kiämpe-Viser« spricht, so ist also kein spezielles altnordisches Werk gemeint, sondern schlicht altnordische Poesie. In diesem »Elften Brief« zeigt sich ein weiteres Mal das gebildete und feine Sprachgespür des Kritikers Gerstenberg, der selbst bei alter runischer Poesie »die vielen Einmischungen fremder und neuer Wörter« bemerkt, »die das ganze Costüme des ursprünglichen Alterthums auslöschen, und die ächten Quellen unkenntlich machen« (M11, S. 147). Gerstenberg erklärt sogar ausführlich das sog. »Sextanmoelt Viisa« (M11, S. 151), ein altnordisches Metrum, bei dem es jedoch weniger um den Rhythmus als um die Ausgewogenheit von Vokalen und »Harmonie der Sylben« (M11, S. 152) geht. Eine besondere Bildlichkeit der poetischen Sprache in der altnordischen Poesie erkläre sich dabei auch daraus, dass die »meisten runischen Buchstaben ausser ihrer Buchstaben-Bedeutung, noch eine andere der hieroglyphischen ähnliche Bedeutung [haben]« (M11, S. 153). Diese »male-
risch[e] poetisch[e] Sprache, welche die meisten alten Sagen beseelt« (M11, S. 153–154), trage sich, einmal in der Sprache manifestiert, über Jahrhunderte fort, so Gerstenberg:

Wer einmal gewohnt war, *Stärke* durch das Bild eines *Elephanten*, *Hurtigkeit* durch einen *Panther*, und *Muth* durch einen *Löwen* auszudrücken, der bedachte sich auch nicht lange, auch in Buchstaben die Symbola den Ideen, die sie so lange vorgestellt hatten, unterzuschieben. (M11, S. 155–156, Herv. i. O.)

Diese Bildlichkeit der Sprache, so Gerstenberg an anderer Stelle, mache sich auch heute noch in der Sprache des Volkes bemerkbar: »Das Volk hingegen denkt und redet vorzüglich durch Bilder, Gleichnisse, kühne Sprachwendungen, lyrische Sprünge.« (R, S. 349) Hierin zeigt sich, wie auch Gerstenberg in der Sprache des Volkes nach Erfüllung der ästhetischen Ideale von Ursprünglichkeit, Unvermitteltheit und Natürlichkeit

49 Im »Achten Brief« ist es v. a. altenglische Poesie und der Kommentar zu Macphersons *Ossian*.

sucht. Gerstenberg ist überzeugt, »[w]enn wir uns bemühen, dieser Gattung figürlicher Sentiments bis an ihre ersten Quellen nachzuforschen; so werden wir sie von gleichem Alter mit der Litteratur selbst finden.« (M11, S. 155⁵⁰) Diese überlieferte volkssprachliche Bildlichkeit wird an dieser Stelle von Gerstenberg datiert auf das gleiche Zeitalter, für das man auch den ursprünglichen Zusammenhang von Musik und Poesie postulierte. Diese Bildlichkeit ist damit Teil einer ursprünglich musikalisch-poetisch gedachten lyrischen Ausdrucksweise, aus der sich das zeitgenössische und auch Gerstenbergs Interesse für das Volkslied erklärt.

Helden- und Kriegslieder

Der Stoff der altnordischen Poesie ist schlichtweg das Leben selbst; »wenig Dinge wurden ohne ein Lied vorgenommen« (M11, S. 149), wie Gerstenberg schreibt: »feyerlich[e] Veranlassungen, Gastmähle[r], u.s.w. [...] Liebeslieder« (M11, S. 149). Eine Gruppe sticht unter den Volksliedern besonders hervor, v. a. im Zuge der nationalen Identitätsfindung mittels Poesie: Helden- und Kriegslieder. Diese beinahe schon eigene Gattung unter den Volksliedern ist v. a. in Zeiten von Feldzügen gefragt.⁵¹ Seit jeher wurden solche Lieder eingesetzt nicht nur, um Heldentaten (v. a. von Königen, Fürsten und Feldherren) aus der Retrospektive zu besingen, sondern auch vorab zur Kampfmotivation, wie u. a. Gerstenberg es beschreibt:

Vor der Schlacht recitirte man einige Strophen, wie in Griechenland. Man machte einen Kreis um sich herum auf der Erde, und sang sich Lieder entgegen. Das Biarkemaat ward vom Biarke, und nachher auch zu K. Olufs Zeiten in Norwegen gesungen, um die Helden zum Streit aufzufordern. (M11, S. 148–149)

50 Gerstenberg zitiert hier nach eigener Angabe aus »Laghorne's Ausgabe der poetischen Werke des Hrn. Collins« (M11, S. 154).

51 Als für in Gerstenbergs Schaffenskonzext wichtigen, aber sonst unspektakulären Feldzug bringt Anne-Bitt Gerecke den Feldzug Dänemarks gegen Russland im Sommer 1762 zur Sprache: »Als militärische Auseinandersetzung markiert er zwar den Höhepunkt des jahrelang andauernden Holstein-Konflikts, verläuft jedoch unblutig und wird schon nach wenigen Wochen durch den Sturz des Zaren Peter III. endgültig beigelegt.« (Gerecke: *Transkulturalität*, S. 144–145) Gerstenberg hat an diesem Feldzug als »Adjutant beim General-Quartiermeisterstab teilgenommen« (ebd., S. 144).

Auch Gerstenberg verfasst in einer kurzen Phase in den 1760ern Kriegslieder. Wagner schreibt, dass Gerstenberg durch Gleims *Grenadierlieder*⁵², insbesondere »durch das, was er an ihnen als volksliedmäßig empfand, angezogen – sonst hätte er sie nicht nachgeahmt – und von der Anakreontik abgezogen wurde«⁵³. Er spielt dabei an auf Gerstenbergs kleine Sammlung *Kriegslieder eines Königlich Dänischen Grenadiers bey Eröffnung des Feldzugs 1762*⁵⁴, die drei Lieder umfasst und offensichtlich in patriotischer Absicht zur Verherrlichung Friedrichs des Großen verfasst wurden.⁵⁵ Ich schließe mich Wagner an, demzufolge diese Lieder stilistisch nicht von lebendiger Anschaulichkeit, sondern eher von kriegerischem und patriotischem Phrasentum geprägt sind.⁵⁶ Gerstenberg verfasste seine *Kriegslieder* in Chevy-Chase-Strophen, worin er sowohl Klopstock als auch Gleim folgt, die diese Form bereits zuvor aus der englischen Volkspoesie übernommen hatten. Laut Gerecke hängt die Popularität der Chevy-Chase-Strophe im 18. und 19. Jahrhundert mit der formalen Schlichtheit zusammen: Vierzeilige Strophen, die Verse aus drei- und vierhebigen Jamben, meist verbunden durch Kreuzreim, männliche Kadenz.⁵⁷ Diese Form macht die Chevy-Chase-Strophe zwar einfach absingbar, steht aber nicht für die Art von Sangbarkeit, die Gerstenberg in seiner Lyriktheorie propagiert.⁵⁸ Auch 1769 hebt er es positiv an Klopstocks *Hermanns Schlacht* hervor, dass Klopstock sich nur noch bedingt an die Chevy-Chase-Strophe hält, sondern auf ihrer Basis ein dithyrhambisches System entwirft, »dessen vornehmste Grundregel die vierzeilige Strophe ist, die übrigens keinen andern Rhythmus hat, als welchen, nach dem Ausspruch eines gelehrten Ohrs, der Gang der Empfindungen von selbst zu wählen scheint« (R, S. 287). Gleichzeitig hält Gerstenberg sich in den *Kriegsliedern* an diese streng geregelte Rhythmisierung und, das wurde bereits gezeigt, es sind genau diese durchstrukturierten Lieder, die eher vertont wurden als unregelmäßigere Formen.⁵⁹ Die Struktur scheint sich für eine einfacher umzusetzende, eine volkstümliche Art der Sangbarkeit zu verbürgen.

52 Gemeint sind Gleims *Preussische Kriegslieder in den Feldzügen 1756 und 1757 von einem Grenadier*.

53 Wagner: *Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, S. 251.

54 Siehe Anm. 4, S. 330.

55 Vgl. Gerstenberg: *Kriegslieder*, außerdem Gerecke: *Transkulturalität*, S. 142.

56 Vgl. Wagner: *Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, S. 243.

57 Vgl. Gerecke: *Transkulturalität*, S. 143–144.

58 Vgl. hierzu Kap. 2.1.

59 Vgl. Kap. 2.2.2.1.

Gerstenberg hat seinen drei *Kriegsliedern* nicht nur Melodien beigegeben, sondern ihnen auch »charakterisierende Stimmungsvorgaben vorangestellt«⁶⁰, nämlich: »heroisch«, »freudig« und »pathetisch«.⁶¹



Abb. 9: Ausschnitt aus Gerstenbergs erstem Kriegslied⁶²

In diesen Stimmungsvorgaben ist schon Gerstenbergs Suche nach einem Ausdruck erkennbar, der Empfindungen bestimmen kann. Die vorangestellten Adjektive sind dabei zu vergleichen mit den Motti, über die Gerstenberg 1773 im Brief an Bach nachdenkt.⁶³ Die Positionierung direkt über dem Notentext – exemplarisch gezeigt in Abbildung 9 – mutet zwar wie eine alternative Tempoangabe an; sie gibt aber statt eines Tempos den Charakter des Liedes vor. Die sprachliche Ergänzung des Notentextes gibt vor, wie dieser vorzutragen ist. Trotz Stimmungsvorgabe sind die drei *Kriegslieder* wenig stimmungsvoll, sondern in Volkslied-Manier in vollkommen regelmäßigem, strophisch absingbarem Stil gehalten.

Wagners Urteil zufolge gelingt Gerstenberg stimmungsvolle lyrische Poesie in seinem »Schlachtlied«⁶⁴ deutlich besser, und zwar vor allem, weil dieses Gedicht als Klangspektakel die Rezipient:innen tatsächlich auf ein

60 Gerecke: *Transkulturalität*, S. 144.

61 Gerstenberg: *Kriegslieder*, S. 9, 12, 22.

62 Ebd., S. 9.

63 Vgl. Kap. 1.5.3, S. 243f.

64 Bei Gerecke finden sich zwei – allerdings ähnliche – Datierungen des Schlachtliedes: 1767 (Gerecke: *Transkulturalität*, S. 134) bzw. etwa 1768 (vgl. ebd., S. 145). Leider gibt Gerecke keine Quellen zu diesen Angaben an, weswegen diese Daten nicht ohne Weiteres verifiziert werden können, auch, weil anderweitig keine Hinweise diesbezüglich zu finden sind. Auch nicht bei Wagner: *Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, was bei sei-

Schlachtfeld versetze. Das »Schlachtlied« sei eine »Welt des Rhythmus [sic] und nicht des Reims, [eine] nicht mehr malend[e], sondern tönende[n] Welt«⁶⁵. Damit behält Wagner Recht, das Schlachtlied ist ein einziges bluttriefendes Brüllen, Brausen und Donnern:

Schlachtlied

Feuerbraunen Angesichts,
Ihr Auge blutroth, starr ihr Blick,
So tanzen sie zum Todesreihn,
Zum Todesreihn, zum Rabenmahl,
Die Donnergötter, rasch dahin.
Die Sonne steigt, und stiller wird's im Thal,
Und Geisterschatten lispeln durch die Luft

Gegenüber tritt hervor
Aus Wald und Felsenkluft der Feind,
Hervor mit hohem Opferspiel,
Zum Todesreihn, zum Rabenmahl,
Hervor das Opfer, Mann und Roß.
Die Sonne steigt, und stiller wird's im Thal,
Und Geisterschatten lispeln durch die Luft

Brüllend wälzet sich die Schlacht,
Von Heer zu Heer die Hyder fort.
Und vom Gebrüll ertönt der Hain,
Und der zerrissne Himmel tönt;
Und Raben schweben näher her.
Die Sonne steigt, und stiller wird's im Thal,
Und Geisterschatten lispeln durch die Luft

Rosse brausen dumpf im Blut,
Und ihre Reiter weinen laut.
Ha! die zu Roß und die zu Fuß!
Hinsturz! Verzweiflung! Wuthgeheil!
Ha! Todesschau'r ergreift sie!
Die Sonne steigt, und stiller wird's im Thal,
Und Geisterschatten lispeln durch die Luft

ner sonst gründlichen Arbeit erstaunt. Gerstenberg nimmt das »Schlachtlied« in die *Ver-
mischten Schriften II* (PW, S. 138–140) mit auf, allerdings auch hier ohne Datierung.

65 Wagner: *Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, S. 245.

3.1 Dramatische Lyrik: Gerstenberg und die Bardendichtung

Noch einmal auf Sterbenden,
Zerrissnen Gliedern seines Rumpfs,
Und Leichen schwankt der Feind daher:
Umsonst! umsonst! der Donner brüllt.
Umsonst! umsonst! Der Rabe schwebt.
Die Sonne steigt, und stiller wird's im Thal,
Und Geisterschatten lispeln durch die Luft

Schleunig hebt er seine Schenkel,
Bluttriefend flieht er durch's Gefilde,
Brüllt aus sein Leben aus der Wunde;
Und Donner rollen hinter ihm,
Und fernher tönt das Opferspiel.
Der Mond steigt auf, und Stille herrscht durch's Thal
Und Raben lagern sich aufs Leichenfeld.

(PW, S. 138–140)

Gerstenberg lässt hier mittels Klanglichkeit das Schlachtfeld lebendig werden, die Bildlichkeit seiner Sprache ist »wie die Klopstocks und des Sturm und Drangs«⁶⁶ akustisch. Das wird deutlich, betrachtet man die Wörter, die eine Lautdynamik im Gedicht anzeigen. Sieht man zunächst von den optisch hervorgehobenen letzten beiden Zeilen jeder Strophe ab, so wird das Kriegsgeräusch zunehmend bedrohlicher und lauter: »Donnergötter« (Strophe 1) – »Brüllend«, »Gebrüll ertönt«, »tönt« (Strophe 3) – »brausen«, »weinen laut«, »Wuthgeheul« (Strophe 4) – »Donner brüllt« (Strophe 5) – »Brüllt aus sein Leben«, »Donner rollen«, »fernher tönt« (Strophe 6).⁶⁷ Gleichzeitig steigt mit dem Steigen der Sonne auch die Anzahl der Toten auf dem Schlachtfeld, was in der leiser werdenden Dynamik der letzten beiden Verse jeder Strophe zum Ausdruck kommt. Simultan zum fortwährenden Crescendo des Gedichts, dem Krachen, Donnern und Brausen des Schlachtfelds, wird diesem kontrastiv ein Decrescendo zur Seite gestellt: Von Strophe zu Strophe wird es »stiller« im Thal, bis in der letzten Strophe mit dem Aufgehen des Mondes sogar »Stille herrscht«. Nicht einmal mehr die »Geisterschatten lispeln« wie zuvor, am Ende der Schlacht respektive des Gedichts herrscht buchstäblich Totenstille.

66 Ebd., S. 246.

67 »Donnern« ist geradezu ein Lieblingsverbum Gerstenbergs, seitdem er zuerst 1761 mit Klopstock persönlich in Kopenhagen zusammengetroffen war.« (Wagner: *Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, S. 246)

Diese eindrückliche lyrische Gestaltung der Akustik ist dabei auf das Engste verwoben, vielleicht sogar induziert durch Gerstenbergs musikalisches Interesse. Denn tatsächlich folgt Gerstenbergs Dichtung »Schlachtlied« einer Komposition, sie ist – wie Hamlets Monolog zu Bachs *Freyer Fantasie* – eine Vertextung, wie Gerstenberg an Nicolai schreibt:

Unter die Phantasie z.E. in der sechsten Sonate [...] lege ich Hamlets Monolog, wie der über Leben und Tod phantasirt, alles in kurzen Sätzen, das Largo aufgenommen, das eine Art von Mittelzustand seiner erschütterten Seele ausmacht. Auf eben diese Art habe ich einen Schlachtgesang gemacht, wovon ich gewiß versicht bin, daß er bey weitem so gut nicht gerathen wäre, wenn der Componist die Noten in Worte gesetzt hat;⁶⁸

Das »Schlachtlied« ist ein Gedicht, das m. E. Gerstenbergs eigener Theorie der lyrischen Poesie gerecht wird. Das »Schlachtlied« tönt, und möglicherweise ist es genau das Tönen, das Gerstenberg beim Hören der Musik inspiriert hat und das er mit seiner lyrischen Ausarbeitung dichterisch umgesetzt hat. Nicht nur durch die akustische Bildlichkeit, auch durch den Rhythmus tönt es von sich aus, nicht trotz, sondern indem es sich freimacht von metrischen Fesseln. Zwar kann man im »Schlachtlied« oberflächlich ein (fast immer) gleichbleibendes Metrum feststellen,⁶⁹ aber, auch das bemerkte bereits Wagner: »Man lese dieses Schlachtlied und man wird finden, daß es in ›tönender‹ Prosa geschrieben ist, die sich in freie Rhythmen auflöst.«⁷⁰ Exemplarisch gezeigt werden kann das in der vierten Strophe: Die Ausrufe »Ha!« (V3, V5) und »Hinsturz« (V4), laut durchgehendem Metrum unbetont (auf der ersten Silbe), widersetzen sich beim Lesen dieser Betonung und verlangen nach Betonung: *Ha!* statt *Ha!*, *Hinsturz* statt *Hinsturz*. Das oberflächliche Metrum wird so aufgebrochen und überwunden, die freie Rhythmik stellt sich beim Lesen intuitiv von selbst ein. Die Metrik ist trotz scheinbarem Vorhandensein außer Kraft gesetzt. Und genau hierin liegt Gerstenbergs Versuch, das Me-

68 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).

69 Für jede Strophe gilt: Vers 1 wird gebildet aus einem dreihebigen Trochäus mit zusätzlicher männlicher Kadenz. Die Verse 2–5 bestehen aus vierhebigen Jamben inklusive männlicher Kadenz, die Verse 6–7, die in Strophe 1–5 sogar wörtlich gleichbleibend sind, bestehen aus fünfhebigen Jamben, männlich endend. Das Metrum verändert sich erst in der letzten Strophe, in der die ersten drei Verse unbetont enden, was zuvor in keiner Strophe der Fall ist.

70 Wagner: *Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, S. 246, Herv. i. O.

trum innerhalb des Metrums zu überwinden: Durch das Beibehalten des oberflächlichen Metrums bleibt das »Schlachtlied« sangbar im Sinne eines absingbaren Volksliedes; durch die gleichzeitige Loslösung vom Metrum aus dem natürlichen Sprachduktus heraus wird das »Schlachtlied« sangbar respektive lyrisch in Gerstenbergs Sinne. Aus Gerstenbergs Perspektive gesprochen wird die natürlich-poetische Sprache hier zum lyrischen Ausdruck, der unmittelbar und authentisch wirkt. Wagner beschreibt diesen lyrischen Ausdruck als Bardenton, der »keine isolierte Erscheinung ist, sondern aufs Engste zusammenhängt mit der Tendenz der Zeit, die sich gegen alles Regelmäßige, alles seelisch Dürre, alles Französische oder was ihnen so erschien mit derselben Heftigkeit wendet, wie sie für alles Originale, alles seelisch Erfüllte, alles – Englische eintritt.«⁷¹ Im Bardenton verfasst, ist denn auch die Umgebung, in die Gerstenberg sein »Schlachtlied« setzt, bezeichnend: Die düstere Atmosphäre, die Geister der Toten und das beständige Donnern rollen situieren das Gedicht auf einem ossianschen Schauplatz⁷². Ohne dass ein Barde Gerstenbergs »Schlachtlied« singt, reiht es sich stofflich in die Tradition des Bardens Ossian ein, der sich auf Gräbern singend an vergangene Schlachten erinnert. Das »Schlachtlied« zeigt exemplarisch, wie Bardenton, Sprache der Empfindung, natürlicher Sprachduktus und Sprache des Volks verschmelzen.

3.1.2 »Joy of grief«: Der Hypochondrist als Barde mit Harfe

Die Wonne der Wehmut – *joy of grief*

Ein Muster des empfindsamen Poeten stellt Ossian nicht nur sprachlich dar, sondern auch, insofern er chronisch wehmütig auftritt und damit v. a. schwermütige Empfindungen kultiviert. Die Thematik selbst – das Besingen gefallener Kriegshelden, z. T. auf deren Gräbern – bringt von selbst eine gewisse gedämpft-traurige Gemütsstimmung mit sich. Macphersons *Poems of Ossian* treiben auf diese Weise die Etablierung einer »sympathetischen Melancholie«⁷³ voran, die sich nahezu bereitwillig in den

71 Ebd., S. 255.

72 Zur ossianschen Kulisse an späterer Stelle ausführlicher, siehe Kap. 3.1.2.

73 Diese Begrifflichkeit wurde an dieser Stelle übernommen aus Battenfeld: *Göttliches Empfinden*, S. 160. Gleichzeitig sei darauf verwiesen, dass »Melancholie« hier nur eine bedingt passende Begrifflichkeit ist, die an dieser Stelle lediglich im Sinne der niedergeschlagenen Gemütsstimmung zu verstehen ist, ohne sie mit sämtlichen ästhetischen Im-

anthropologisch-ästhetischen Diskurs der Empfindsamkeit fügt. »[J]oy of grief«⁷⁴ ist die Begrifflichkeit, die in der Ossian-Rezeption von Beginn an dafür aufgegriffen wurde. Das deutschsprachige Pendant »Wonne der Wehmuth«⁷⁵, das sich dafür etablieren sollte, stammt aus der Ossian-Übersetzung von Michael Denis.⁷⁶ Dass in der Ossian-Rezeption des 18. Jahrhunderts ausgerechnet der *joy of grief* oder *Wonne der Wehmuth* solche Aufmerksamkeit zukommt, hängt zusammen mit Lessings Mitleidsästhetik. Mitleid als »die tragische Leidenschaft«⁷⁷ sei besonders wirksam, so Lessing, Mendelssohn und Nicolai, wenn sie aus angenehmen und unangenehmen Empfindungen zusammengesetzt sei, aus »Liebe zu einem Gegenstande einerseits und ›Unlust zu dessen Unglück‹ andererseits«⁷⁸. Die Ästhetik als die Wissenschaft des 18. Jahrhunderts, die die Empfindungen des Menschen in den Mittelpunkt stellt, bildet den philosophiegeschichtlichen Bezugsrahmen, der sowohl »vermischte Empfindung[en]«⁷⁹ als auch die *joy of grief*, und überhaupt das Kreisen um Empfindungen legitimiert.

Die Gestaltung der *Poems of Ossian* befördert diese Auseinandersetzung mit Empfindungen: Ossians wehmütige Gesänge sind nicht vertikal-transzendent ausgerichtet, sondern bleiben aufklärerisch-säkularisiert horizontal in der menschlichen Welt verortet. »Auf die keltische Götterwelt«, so

plikation aufzuladen. In Kap. 1.1.2 wurde ausführlich dargestellt, dass das Krankheitsbild Melancholie mit sich änderndem physiologischem Verständnis (die Humoralpathologie wird abgelöst vom ernervierten Organismus) überlagert wird von der Hypochondrie, der entsprechenden Nervenkrankheit.

74 Exemplarisch: James Macpherson: »The Works of Ossian. Fingal« [1765], in: Howard Gaskill (Hg.): *The poems of Ossian and related works*, Edinburgh 1996, S. 39–202, hier: S. 61.

75 James Macpherson: *Die Gedichte Ossians eines alten celtischen Dichters. Aus dem Englischen übersetzt von Michael Denis*, Bd. 3, Wien 1769, S. 79. Der Begriff (der englisch- wie der deutschsprachige) etabliert sich auch außerhalb der Ossian-Dichtung, namentlich z. B. in Goethes gleichnamigem Gedicht (siehe Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main 1988, S. 64).

76 Vgl. Battenfeld: *Göttliches Empfinden*, S. 165.

77 Gerhard Sauder: *Empfindsamkeit*, Stuttgart 1974, S. 183, Herv. i. O.

78 Sauder: *Empfindsamkeit I*, S. 187. Sauder bezieht sich hier explizit auf Mendelssohn, auf dessen *Briefe über die Empfindungen* (1755) und »Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen« (1761).

79 Sauder: *Empfindsamkeit I*, S. 187. Zu lesen auch bei Lessing: »Und was braucht es bey dem Lachen in der Seele mehr, wenn es zum Weinen werden soll, als daß die Lust und Unlust, aus deren Vermischung das Lachen entsteht, beyde zum höchsten Grade anwachsen, und eben so vermischt bleiben.« (Gotthold Ephraim Lessing: »Brief an Mendelssohn, den 13. Nov. 1756«, in: Jochen Schulte-Sasse (Hg.): *Briefwechsel über das Trauerspiel*, München 1972, S. 57–59, hier: S. 58–59.)

Katja Battenfeld, »verzichtete Macpherson bewusst und ließ die Krieger nach deren Tod unter wehmütigem Gesang in eine Nachwelt aus Sagen eingehen. Statt Götter preisen die elegischen Lieder das heroische Krieger-tum«⁸⁰. Übermenschliche Wesen sind bestenfalls Geister von Verstorbenen, nicht aber Götter oder Musen. Zur »Inspirationsinstanz«⁸¹ wird die Natur selbst. Und so mündet auch das Wehklagen Ossians nicht im Anrufen von Göttern. Das Fehlen einer transzendenten Anrufungsinstanz in der Vertikalen verschafft sich Raum in der Horizontalen: im ossianschen Echo, einem vielfach vorkommenden Stilelement in den *Poems of Ossian*⁸². Ausrufe und Wehklagen »entweichen« nicht nach oben, sondern horizontal, wo sie von innerweltlichen Begrenzungen – typischerweise Felsen – zurückgeworfen werden. So entsteht ein horizontales Zirkeln der Klagen um Ossian selbst, das diese seine Empfindungen ins Zentrum stellt und den empfindsamen Dichter-Sänger auf diese Weise immer wieder auf sich selbst zurückwirft.

Geister, Felsen, Nebelschwaden

Die von Felsen begrenzte Kulisse, die Ausrufe respektive Empfindungen immer wieder auf Ossian – auf den Dichter – zurückwirft, ist eine bildliche Ausgestaltung der *joy of grief*, die das düstere Innere des Dichters sichtbar macht. Indem das Innere des Singenden auf diese Kulisse übertragen wird, entstehen schaurige Geisterlandschaften. Zur Ausstattung der Landschaft, in der Ossian typischerweise dargestellt wird, gehören: Felsen, Nebel, Geister, Wind, Gräber – am besten moosbedeckt –, Dunkelheit. Dieser »locus ossianicus«⁸³ prägt die Landschaftsdarstellung bis in die

80 Battenfeld: *Göttliches Empfinden*, S. 161.

81 Schmidt: *Homer des Nordens I*, S. 336.

82 Um einige Beispiele zu zeigen: »Rocks echo back her joy« (James Macpherson: »Temora. Book VIII«, in: Malcom Laing (Hg.): *The Poems of Ossian. Containing the Poetical Works of James Macpherson*, Edinburgh 1805, S. 223–264, hier: S. 227), »And pitying Echo shall repeat my woes« (James Macpherson: »The Hunter. In ten cantos«, in: Malcom Laing (Hg.): *The Poems of Ossian. Containing the Poetical Works of James Macpherson*, Edinburgh 1805, S. 463–524, hier: S. 500), »Woe's me, I soft repeat in broken sighs:/ Woe's me, false echo from the rocks replies./O come, o come, I then enraptured cry:/O come, o come, the hollow rocks reply./The voice obeyed. I come, 'tis silcene all:/I cry, another rock repeats the call.« (Ebd., S. 503)

83 Schmidt: *Homer des Nordens I*, S. 350.

Romantik, bis hin zu Caspar David Friedrich. So vermerkt Johanna Schopenhauer 1803 in ihrem Reisetagebuch:

Es war ein Ossianscher Tag, graue Nebel hiengen an den Spitzen der Berge, wogten zuweilen herab und durcheilten, gejagt vom Winde, wie Geistergestalten die Schluchten der Felsen. Einzelne Sonnenblicke flogen über das Thal, durch welches bald silberhell, bald wild tobend ein starker Bach sind wand. [...] Hier erscheint die Natur, wie Ossian sie malte, die Ströme, die Felsen, die uralten einzelnen Eichen. Der Wind heulte über die Haide, die Distel wiegt ihr Haupt im Sturme am Grabe alter Krieger. Die vier grauen, bemoosten Steine erheben sich noch einsam am Hügel der Helden und verkünden stumm dem stillen Wanderer die Geschichte vergangener Jahrhunderte.⁸⁴

Hier bewegt sich der »existentiell einsame, poetische solipsistische und von Nacht und Nebel umgebene Barde ohne Publikum, der sich sentimentalisch nach der für immer verlorenen Vorzeit sehnt«⁸⁵. Dass diese düstere Kulisse zugleich eine Innenschau des Sängers darstellt, wird evident durch den Umstand, dass Ossian ein blinder Sänger war.⁸⁶ Alle sinnlichen Eindrücke, die er singend darstellt, kann er nur aus sich selbst und seiner Seele schöpfen. Das mystisch-düstere Bild, das sich aus seinen Gesängen ergibt, ist ein Bild Ossians Inneren. Auf diese Weise konzentriert und verdichtet nicht nur das Fehlen einer vertikal-göttlichen Ausrichtung, sondern auch die Kulisse der *Poems of Ossian* die wonne-wehmütigen Empfindungen des Sängers. Die Ossian-Dichtung macht die *joy of grief* zum omnipräsenten Thema.

Saitenspiel und Hypochondrie: Der keltische Barde als Allegorie

Bei einer solchen Innenschau – auch das ist in der Blindheit Ossians mit angelegt – ist eigentlich weniger der Sehsinn gefragt als ein Wahrnehmungsorgan für das Innere: ein »Fühlsinn«, der Nervenapparat. Um diesen zu adressieren, hat der Sänger verschiedene Instrumente, nämlich seine Stimme, »voices of echoing«⁸⁷, und nicht zuletzt seine Harfe. Ossian

84 Johanna Schopenhauer: *Erinnerungen von einer Reise in den Jahren 1803, 1804 und 1805*, Rudolfstadt 1813, S. 157–158.

85 Schmidt: *Homer des Nordens I*, S. 334.

86 Vgl. ebd., S. 327.

87 Macpherson: »Ossian – Fingal«, hier: S. 158 (aus: Carric-Thura: *A Poem*, ebd., S. 158–165).

erscheint auf diese Weise als allegorische Variante der Resonanztheorie⁸⁸, seine Lieder sind ein einziges Schwingen der *joy of grief*, adressiert an die Empathie der Rezipient:innen. Und tatsächlich beeinflussen die *Poems of Ossian* die Gemütsstimmung derselben dementsprechend. Ein anonymes Rezensent schreibt:

Es ist wahr, fast immer möchte man mit Ossian weinen, immer fordert er unsere Thränen, aber wir geben sie ihm gerne – wer wollte nicht mit ihm weinen? – Ist nicht ein stilles Vergnügen mit sanftem Schmerz vermisch – Ossian nennt es die Wonne der Wehmuth – die angenehmste Empfindung, die man sich wünschen kann? Ossian erregt diese Empfindung beständig, sie ist fast die einzige, die man hat, wenn man ihn liest.⁸⁹

Während die Innenschau zwar auch bildlich durch die düstere Szenerie zur Darstellung kommt, so ist doch der instrument(alis)ierte Einsatz der Resonanz von Nerven und Harfe das eigentlich wirkmächtige Ausdrucksmittel. Im Verständnis des 18. Jahrhunderts von der Physiologie des menschlichen Empfindungsapparats, von Nerven(-Saiten) und Hypochondrie,⁹⁰ stellt das Gleichschwingen von Nervenfasern und Harfensaiten, das auch ein Mitschwingen des Rezipienten bewirkt, eine viel unmittelbarere Stimmungs-Übertragung dar, als die bildlich-symbolische Darstellung. So verstanden sind die *Poems of Ossian* nicht Ausdruck von Ossians Empfindungen, sondern Ossians Gesänge sind selbst Empfindung. Der wehmütige Dichter Ossian, singend-schwingend verkörpert er zugleich den empfindsamen Hypochondristen.

Die *joy of grief*, der um sich selbst kreisende, singend-klagende Sänger und die schroffe, düstere Felskulisse sind Elemente einer genuin ossianischen Ästhetik, die Gerstenberg als stimmungsgenerierende Elemente in seine *Ariadne* und *Minona* aufnimmt. Diese Dichtungen Gerstenbergs sind Text-Musik-Arrangements, die als Dramatisierung der ossianisch-empfindsamen Lyrik zu verstehen sind und dabei Merkmale derselben mit Melodramatik⁹¹ koppeln. Schlüssig ist das insofern, als sowohl die ossianische Poetik als auch das Melodrama dezidiert als Gattungsausprägungen der

88 Vgl. Kap. 1.1.2.

89 Anonym: Homer und Ossian. In: Vermischte Aufsätze zum Nachdenken und zur Unterhaltung. Erster Theil. Dessau/Leipzig 1783. S. 3–14, hier: S. 11. Zitiert nach Schmidt: *Homer des Nordens I*, S. 312.

90 Vgl. hierzu das Kap. 1.1.2.

91 Zum Melodrama ausführlich in Kap. 3.2.2.2 und v. a. 4. Während *Minona oder die Angelsachsen* von Gerstenberg als Melodrama tituliert wird, kann diese Klassifizierung für *Ariadne auf Naxos* nur bedingt gelten, Gerstenberg nennt diese Dichtung im Unter-

Empfindsamkeit zu verstehen sind. *Ossian* wird von Gerstenberg implementiert in die Gattung des Melodramas, der Sänger als Figur verbindet so die lyrisch-musikalische mit der dramatischen Form. Diese (Melo-)Dramatisierung der ossianschen Lyrik ist bereits in Gerstenbergs *Gedicht eines Skalden* angelegt.

3.1.3 Gerstenbergs *Gedicht eines Skalden*

Gerstenbergs *Gedicht eines Skalden*⁹² wurde bislang vor allem als Referenz dafür herangezogen, wie Gerstenberg die deutsche Dichtung des 18. Jahrhunderts in Richtung des Bardentums und nordischer Mythologie beeinflusst hat, und zweifelsohne hat das Gedicht diese Bedeutung.⁹³ Vor allen Dingen die dem *Skalden* beigegebenen Erläuterungen der Eddasprache (SK¹, S. 3–4), die im »Ein und zwanzigsten Brief« der *Merkwürdigkeiten* noch eingehender erklärt werden, demonstrieren Gerstenbergs Gelehrtheit auf dem Gebiet der altnordischen Dichtung, zu der er auf diese Weise bereitwillig auch anderen Zugang verschafft. Alles Wesentliche dazu wurde bereits in anderen Arbeiten dargestellt,⁹⁴ weshalb ich mich an dieser Stelle kurz fasse. Diese Arbeit behandelt die Aspekte, die den *Skalden* in Verbindung mit dem musiko-literarischen Diskurs des 18. Jahrhunderts bringen und diejenigen, die aus dem lyrischen Text des *Skalden* einen eigentlich (melo)dramatischen machen.

Mit dem *Gedicht eines Skalden* von 1766 verbindet Gerstenberg lyrische und dramatische Gattung. Der Skalde, mit Namen Thorlaugur Himintung⁹⁵, ist nicht nur ein lyrischer Sänger, man kann darlegen, dass er tatsächlich als solcher auftritt: Dieser Modus ist mit Ossians Rolle bereits in

titel Kantate. Trotzdem ist *Ariadne* gattungstypologisch in der Nähe des Melodrams einzuordnen. Ausführlich hierzu in Kap. 3.2.2.2.

92 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: *Gedicht eines Skalden. Prosopopoema Thorlaugur Himintung des Skalden* [1766], Kopenhagen, Odensee und Leipzig 1766. Im Folgenden im Fließtext abgekürzt mit SK¹. Gerstenberg nimmt das *Gedicht eines Skalden* mit leichten Veränderungen 1815 unter dem Titel »Der Skalde« in die *Vermischten Schriften* mit auf, siehe VS_{II}, S. 87–112. Diese Version wird im Fließtext zitiert mit dem Kürzel SK².

93 Siehe hierzu v. a. Wagner: *Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, S. 260–265. Ausführlicher ist das Kapitel 7, »Gedicht eines Skalden«, in Anne-Bitt Gereckes Arbeit (siehe Gerecke: *Transkulturalität*, S. 157–207).

94 Vgl. vorangehende Anmerkung (Anm. 93).

95 Gerstenberg merkt zu diesem Namen an, »daß der Name dieses, so wie fast aller übrigen Skalden, eine poetische Zusammensetzung sey, und die Idee eines Donnerbades (Thor, der Donner oder Donner-Gott, und Laug, ein Bad) und einer Himmels-Zunge

ossianschen Texten angelegt. Weil Macphersons Behauptung der Authentizität der Texte erst spät öffentlichkeitswirksam als nicht ganz richtig entlarvt wird,⁹⁶ gilt Ossian zunächst als historischer Dichter. Erst mit der Entdeckung seines fiktiven Charakters wird er zur Dichter-Figur. Zuvor gelten die ossianschen Gesänge als authentische Äußerungen; der Barde Ossian als Bote aus der Vergangenheit bezeugt – wie auch andere altnordische Barden und Skalden – »vermöge seines Standes« als »Augenzeuge« (M21, S. 418) deren Wahrheit. Die Feststellung, dass es sich bei Ossian nicht um einen historischen Dichter, sondern um eine fiktiv zugeschriebene Autorschaft handelt, verändert den Authentizitätsstatus des Textes. Ossian ist nicht mehr der Dichter des Textes, sondern er nimmt als Dichter-Sänger eine Rolle ein, die, das jeweilige Gedicht singend, eine Figur desselben ist. So wird Ossian als fiktiver Dichter und auftretender Sänger zugleich Bestandteil des Textes. Diese Einverleibung des Dichters als Figur in den lyrischen Text verändert den lyrischen Status des Textes: Indem der Auftritt des Dichter-Sängers Teil des lyrischen Textes wird, bekommt dieser Text eine dramatische Färbung. Gerstenbergs Erkenntnis der Fiktivität der ossianschen Texte fällt in dasselbe Jahr wie das Erscheinen des *Skalden*⁹⁷. Der Skalde Thorlaugur ist eine singende Figur und wird von Gerstenberg in dieser Funktion im Text positioniert. Genau das macht die Gesänge von Gerstenbergs Skalden zu einer Darbietung – zu einem Auftritt.⁹⁸ Gleich-

(Himin der Himmel, Tung die Zunge) bezeichne, welches letztere in der Eddensprache eigentlich die Metapher eines Sterns ist.« (M21, S. 414–415).

- 96 Gerstenbergs Äußerungen dazu wurden von der Öffentlichkeit wohl nur bedingt wahrgenommen. Zwar schreibt Schmidt, dass die Echtheitsdebatte im Prinzip seit Veröffentlichung der ersten Fragmente Gegenstand literaturwissenschaftlichen Interesses gewesen sei (Schmidt: *Homer des Nordens I*, S. 13); als erste Arbeit, die sich dazu äußert, gibt er allerdings erst Henry Mackenzies *Report of the Committee of the Highland Society of Scotland* aus dem Jahr 1805 an (vgl. ebd., S. 14) – knapp 40 Jahre nach Gerstenbergs Anmerkungen in den *Merkwürdigkeiten*. Es gibt auch Stimmen, die von Anfang an die Debatte um die Authentizität der *Poems of Ossian* für obsolet halten, indem sie die poetische Qualität der Texte über diese Frage stellen, so z. B. Melchior Cesarotti (vgl. ebd., S. 315). Schmidt zeigt, dass die Echtheitsdebatte selbst in den 1990ern noch behandelt wird, was eine Behauptung von »Echtheit« oder gar »Fälschung« obsolet mache. Schmidt beschreibt Ossian deswegen als ein »zwischen produktiver und reproduktiver Rezeptionsform oszillierendes Kunstwer[k], über dessen Vorlagentreue das letzte Wort noch nicht gesprochen ist.« (ebd., S. 16).
- 97 Zur Erinnerung: Für Gerstenberg ist diese Erkenntnis belegt für das Jahr 1766 durch den »Achten Brief« der *Merkwürdigkeiten* (vgl. dieses Kapitel, S. 334). Das ist das gleiche Jahr, in dem auch der *Skalde* erscheint.
- 98 Die Titulierung als Gedicht legt zwar nahe, dass für das *Gedicht eines Skalden* zunächst die lesende Rezeption vorgesehen war. Das ändert sich aber mit der erneuten Herausga-

zeitig wird durch den diesen Texten immanenten Sänger-Auftritt an lyrische Ursprünge erinnert, in denen solche Texte nicht lesend rezipiert, sondern singend dargeboten wurden. Die gattungshistorische Verwandtschaft bzw. ursprüngliche Identität von Musik und lyrischer Poesie wird wiederbelebt durch den auftretenden Dichter-Sänger.

Bei dem *Gedicht eines Skalden* handelt es sich um keine lyrische Kurzform mehr, sondern es besteht aus fünf Gesängen. Diese Einteilung erinnert bereits strukturell an die klassische Einteilung eines Dramas in fünf Akte. Sogar eine dramatische Kurve ist ansatzweise erkennbar, was bereits impliziert, dass das *Gedicht eines Skalden* auch eine Handlung beschreibt. Der Haupthandlung widmen sich der zweite und dritte Gesang, wobei der dritte Gesang den quasi-dramatischen Höhepunkt bildet. Erster, vierter und fünfter Gesang beschreiben auf einer anderen Zeitebene die Rahmenhandlung. Diese Einteilung in Zeitebenen entspricht ganz dem Schema ossianscher Dichtung, besingt doch auch der auf Gräbern umherwandernde Ossian (Rahmen, erste Zeitebene) ein anderes, heroisches Zeitalter (Haupthandlung, zweite Zeitebene). In Gerstenbergs *Gedicht eines Skalden* sieht das folgendermaßen aus: Der erste Gesang ist eine buchstäbliche Wiederbelebung des Dichter-Sängers. Der Skalde Thorlaugur Himintung aufersteht aus seinem Grab und sucht sich zurechtzufinden. Die Suche nach dem eigenen Selbst (»Wo ruht/ Mein schwebender Geist auf luftiger Höh?/ [...] Wohin, mein Geist, bist du entflohn?« SK¹, S. 8) führt zu einer Selbstbeschreibung, die Thorlaugur als den ehemaligen Skalden vorstellt (vgl. SK¹, S. 8). Der übrige erste Gesang ist ein Umherblicken Thorlaugurs, das den Rezipienten in die altnordische Sagenwelt versetzt (vgl. SK¹, S. 8–9). Im zweiten Gesang wird Thorlaugur gewahr, dass er auf dem Grab seines Freundes Halvard steht (vgl. SK¹, S. 10). Von hier aus findet der Wechsel auf die andere Zeitebene statt:

Mir schwindelt! durch Jahrhunderte
Blick ich, durch trübe ferne Nebel
Hoch übern Horizont, ins Grab,
Auf unsrer Freundschaft Maal herab
(SK¹, S. 10)

be im Jahr 1815: Der Text trägt hier den veränderten Titel »Der Skalde« ohne Gattungszuschreibung (vgl. SK², S. 87, 89). Darüber hinaus ist »Der Skalde« in der Edition direkt neben Gerstenbergs Kantate »Ariadne auf Naxos« positioniert, einem anderen Werk mit lyrisch-dramatischem Zwischenstatus.

Ab hier besingt Thorlaugur die goldenen Zeiten der Freundschaft mit Halvard. Der Episode, in der die beiden die Wassergottheit Blakullur beim Baden beobachten (vgl. SK¹, S. 11–12), folgen »Fremde Spiele der Saiten«, die »Mystische Lieder begleiten« (SK¹, S. 13). Die Stimme besingt die Freundschaft von Thorlaugur und Halvard und fordert sie zum freundschaftlichen Todesschwur auf, der den emotionalen Höhepunkt und den Abschluss des zweiten Gesanges bildet:

Der Schauer der Begeisterung
Ergriff mein schwellend Herz! Ich schlung
Den Arm um meinen Freund, und schwur
Meines Freundes Tod zu sterben!
Da jauchzten die Valkyriur!
Da hob mein Freund den Arm, und schwur
Den blanken Schild zu färben,
Und meinen Tod zu sterben!
Da jauchzten die Valkyriur!
(SK¹, S. 13–14)

Es ist hier bezeichnend, dass Stimme und Klänge dieses Gesangs Thorlaugur und Halvard so affizieren, dass sie dazu bewegt werden, einen freundschaftlichen Todesschwur zu leisten. Dieser führt im dritten Gesang zum tragischen Ende, zum Tod der beiden Freunde. Ein Fremder fordert von Thorlaugur dessen Goldharfe, die Halvard ihm einst geschenkt hatte (vgl. SK¹, S. 15). Weil Thorlaugur sie ihm nicht gibt, kommt es zum Kampf. Halvard sieht Thorlaugur im Kampf stürzen. Ihn für tot haltend ersticht er sich – »zu eingedenk/ Des hohen Schwurs« (SK¹, S. 18) – mit dem Schwert. Diesem ebenfalls Folge leistend, stirbt Thorlaugur den gleichen Tod: »ich schwung dreymal/ Mein Schwert, durchstieß mein brechend Herz,/ Und sank vergnügt auf seinen Holzstoß nieder.« (SK¹, S. 19) Mit dem vierten Gesang ist Thorlaugur wieder in Zeit und Gegend aus dem ersten Gesang zurückversetzt, der Abgesang beginnt. Dieser ist nicht nur ein Abgesang des *Gedichts eines Skalden*, sondern in Gesang vier und fünf zugleich ein Abgesang auf die christliche (vierter Gesang: »Und staunt, und warf den Psalter nieder,/ Den hohen Psalter, und empfand! – « (SK¹, S. 21, Herv. i. O.)) und altnordische Götterwelt (fünfter Gesang), über die sich der Dichter-Sänger Thorlaugur in Prometheus'scher Manier erhebt (»Sie sind gefallen, die Götter, gefallen!« (SK¹, S. 23), »In neue Gegenden ent-rückt/ Schaut mein begeistertes Aug umher – erblickt/ Den Abglanz höherer Gottheit, ihre Welt« (SK¹, S. 24)).

Im Zusammenhang mit Ästhetik und musiko-literarischem Diskurs, in dem Gerstenberg sich bewegt, stehen besonders der erste und dritte Gesang hervor. Im wiedererweckten Skalden belebt Gerstenberg das Konzept des singend vortragenden Dichters. Dieser Skalde ist zugleich eine komplett vergeistigte Existenz, Thorlaugur singt:

Schwimm in die leichtre Luft empor,
Bin ganz Entzückung, bin ganz Ohr,
(SK¹, S. 8)

Der Dichtergeist ist nicht nur gemäß des Bildes vom poetischen Genie »ganz Entzückung«, er ist auch »ganz Ohr«. Im Dichter fusionieren Enthusiasmus und akustisches Wesen. Dabei spielt das Ohr als Wahrnehmungsorgan auf den empfindsamen Dichter an, dessen Nerven(-Saiten) auf äußere Reize hin, für die er besonders empfänglich ist, reagieren, mitschwingen, produktiv werden und erklingen. Das ist auch hier der Fall, der Skalde wird erweckt durch »Bragas Lied« (SK¹, S. 7)⁹⁹, beseelt von diesen Klängen erklingt auch seine Stimme und seine Harfe im *Gedicht eines Skalden*.

Der dritte Gesang stellt das Dichten und Singen auf besondere Weise ins Zentrum: Der Streit um Thorlaugurs Goldharfe (SK¹, S. 15–16) stößt den tragischen Verlauf an, er ist der Auslöser des Kampfes:

»Gieb mir die Goldharf! rief er stolz,
Die dir Halvard zum Denkmaal ließ;
Er gab sie dir, er nahm sie mir.
Du überträfst mich nicht an Liedern,
Wär nicht der Raub des Frevlers dein!
Gieb mir die Goldharf, sie ist mein! – «
»Nicht so! sprach ich mit ernster Stirn,
Was mir mein Freund geschenkt, war sein,
Ist itzt mein Stolz, mein Schmuck, mein Ruhm,
Und wird dereinst mein Nachruhm seyn.
O glaube mir, nicht der Besitz
Der Goldharf ists, der Dichter macht.
Erhebe dich, entzünde deinen Witz,
Mit Bragurs Glut,
Fach auf dein träges Blut,
Streb himmeln zu dringen,
So wirst du besser singen!«
(SK¹, S. 15–16)

99 Braga ist laut Gerstenbergs Erläuterungen »der Gott der Dichtkunst« (SK¹, S. 3).

Bei der Goldharfe handelt es sich laut Gerstenberg um »ein musikalisches Instrument, das unter diesem Namen in dem Kämpe-Viser, vorkömmt, eigentlich aber Mundharp, heißt« (SK¹, S. 4).¹⁰⁰ Das *Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* und auch Adelung beschreiben eine solche Mundharfe bzw. »mundharpe«¹⁰¹ als Maultrommel.¹⁰² Die Maultrommel wird in *Grimms Wörterbuch* beschrieben als »eisernes tongerät mit einer elastischen zunge, das zwischen den zähnen gehalten und gespielt wird, so dasz die mundhöhle den resonanzboden bildet.«¹⁰³ Dieses Instrument ist also mitnichten eine Harfe im eigentlichen Sinne, ebenso sei nach *Grimmschem Wörterbuch* fraglich, »ob [...] die mauldrummen [...] unter das saitenspiel gehören«¹⁰⁴. Trotzdem funktioniert die Resonanztheorie auch mit Mund- oder Goldharfe: Indem die Mundhöhle des Sängers den Resonanzboden der Maultrommel bildet, fallen Dichterkörper und Instrumentenkörper zusammen; Schwingung der »elastischen Zunge«¹⁰⁵ und Sprachapparat des Skalden Thorlaugur Himintung, dessen Name übersetzt Himmelszunge bedeutet,¹⁰⁶ werden eins. Möglicherweise wollte Gerstenberg mit seiner Anmerkung die Resonanzen auf diese Weise sogar noch verstärken, die Dichtertzunge noch enger mit dem schwingenden Instrument zusammenbringen. Typische Abbildungen von Ossian oder anderen Skalden jedenfalls zeigen eher gewöhnliche Harfen als Maultrommeln.

100 Noch genauer im »Ein und zwanzigsten Brief der Merkwürdigkeiten«: »Goldharf.] Besser *Mundharp*, die Erinnerungsharfe, wovon auch die lyrische Poesie den Namen Mundstringar mar, das *Meer der Gedächtniß-Region* genannt wird, weil sie sich damit beschäftigte, das Andenken verdienter Männer zu verewigen.« (M21, S. 447, Herv. i. O.)

101 *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 16 Bde. in 32 Teilbde. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. Online-Version vom 13.02.2019, Bd. 12, Sp. 2688 (zitiert nach <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=mundharfe>, zuletzt geprüft am: 13.02.2019).

102 Vgl. auch den Eintrag *Maultrommel* in Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. Mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten besonders aber der Oberdeutschen*, Leipzig. Bd. 3, Sp. 121–123 (zitiert nach <http://www.woerterbuchnetz.de/Adelung?lemma=maultrommel>, zuletzt geprüft am: 20.02.2019).

103 *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 16 Bde. in 32 Teilbde. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. Online-Version vom 13.02.2019, Bd. 12, Sp. 1811 (zitiert nach <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=maultrommel>, zuletzt geprüft am: 13.02.2019).

104 Ebd.

105 Ebd.

106 Vgl. M21, S. 415, siehe auch Anm. 95.

Unabhängig davon, zu welcher Art von Instrument Thorlaugurs Goldharfe gehört, ist sie der Angelpunkt des Streites. Nicht nur wird um den rechtmäßigen Besitz der Harfe gestritten, sondern auch um ihre poetologische Bedeutung. Thorlaugurs Insistieren, dass es »nicht der Besitz/ Der Goldharf is[t], der Dichter macht« (SK¹, S. 16), ist zu verstehen als dichterische Reformulierung des Unterschieds zwischen »Genie haben, und Genie seyn« (M20, S. 387). Gerstenberg legt im »Zwanzigsten Brief« der *Merkwürdigkeiten* umfassende Ausführungen zum poetischen Genie dar. »[D]as Genie«, so Gerstenberg, »arbeitet sich durch alle Hindernisse hindurch.« (M20, S. 392) Poetisches Genie ist weniger Talent und einstudierte Fertigkeit als angeborener Drang, der sich ungeachtet von äußeren Umständen – wie zum Beispiel einer möglicherweise gestohlenen Harfe – seinen Weg bahnt (vgl. M20, S. 392). Witz, Begeisterung, Einbildungs- und Schaffenskraft sind die viel wichtigeren Attribute eines Genies als äußere Insignien, mit diesen »wirst du besser singen« (SK¹, S. 16). So schreibt Gerstenberg es im »Zwanzigsten Brief« der *Merkwürdigkeiten*:

Der beständige Ton der Inspiration, die Lebhaftigkeit der Bilder, Handlungen und Fictions, 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 ein beständiges Blendwerk um uns her macht, und uns wider unsern Willen zwingt, an allem gleichen Antheil zu nehmen – das ist die Wirkung des Genies! (M20, S. 395–396)

Und so singt Thorlaugur es im *Skalden*:

Erhebe dich, entzünde deinen Witz,
Mit Bragurs Glut,
Fach auf dein träges Blut,
Streb himmelan zu dringen,
So wirst du besser singen!
(SK¹, S. 16)

Diese Passage ist eine Absage an eine »Dichtungsauffassung klassizistischer Prägung, die den Wert von Literatur nach rein äußerlichen Kriterien meint bemessen zu können. Symbol einer solchen Veräußerlichung der Kunst ist das Streitobjekt selbst«¹⁰⁷, schreibt auch Anne-Bitt Gerecke. Demgegenüber steht Thorlaugurs Weigerung, die Goldharfe abzugeben. Die Behauptungen der rechtmäßigen Eigentümerschaft von Thorlaugur

107 Gerecke: *Transkulturalität*, S. 189.

und dem Fremden stehen sich diametral gegenüber; fest steht nur, dass beide bereit sind, sogar bis zum Tod dafür zu kämpfen. Wozu diese Kampfbereitschaft auf Thorlaugurs Seite, der für ein neues Dichtungsprinzip einsteht, das dieses äußere Insignium eigentlich nicht braucht? Warum glaubt er einerseits, dass es zwar »nicht der Besitz/ Der Goldharf is[t], der Dichter macht« (SK¹, S. 16), behauptet aber andererseits, dass ebendiese sein Stolz, Schmuck, Ruhm und sogar sein Nachruhm sei (vgl. SK¹, S. 16)? Hier streitet nicht nur Thorlaugur mit dem Fremden, sondern auch Thorlaugur mit sich selbst, und nicht zuletzt der Kritiker Gerstenberg mit dem Schriftsteller Gerstenberg. Gerstenbergs Literaturkritik ist konsequent, seine Rezensionen scharfsinnig. Seine eigenen schriftstellerischen Arbeiten zeigen indes ein Schwanken zwischen dem von ihm propagierten Aufbrechen der Form und Formtreue, das auch das *Gedicht eines Skalden* kennzeichnet.¹⁰⁸ Das Festhalten an der Harfe, am symbolträchtigen, typischen Requisit der Skalden und Barden kann insofern als Unsicherheit Gerstenbergs gelesen werden, ob die Form wirklich ganz aufgegeben werden sollte. Eine noch plausible Lesart ist, dass Thorlaugur an der Harfe festhalten muss, sie gar nicht hergeben kann, weil sie eben doch mehr ist als ein äußeres Instrument: Sie ist weniger äußeres Requisit des Dichtertums als Insignium des Inneren: Die Goldharfe ist zum einen ein Erinnerungsgeschenk, das Halvard seinem Freund schenkt (vgl. SK¹, S. 15); zum anderen löst sie den Kampf aus, in dessen Folge der Todeschwur der beiden Freunde letztlich beide das Leben kostet (vgl. SK¹, S. 16–19). Die Goldharfe ist auf diese Weise thematisch direkt verknüpft mit der Freundschaft zwischen Thorlaugur und Halvard; wenn Thorlaugur diese Freundschaft, seine Empfindungen besingt, dann braucht er diese Harfe. Er braucht sie als Sänger-Requisit, und er braucht sie, um die Bedeutung der Freundschaft ausdrücken zu können. Zugleich sind dabei die Töne der Harfe, zumal der Gold- oder Mundharfe, das wurde in dieser Arbeit hinlänglich gezeigt, im zeitgenössischen Diskurs zu verstehen als unmittelbare Empfindungsäußerungen des Dichters. Harfensaiten und Dichternerven sind eins, die Harfe ist mehr als ein Sänger-Requisit: Sie ist das Empfindungs- und Äußerungs-Organ – Nerv und Zunge – des Dichters.

Genuine Bardendichtung schreibt Gerstenberg nur mit dem *Gedicht eines Skalden*. Wagner hält es für »völlig verkehrt, Gerstenberg unter die

108 Erster und vierter Gesang sind ebenmäßig gestaltet, in den anderen Gesängen lassen sich Unregelmäßigkeiten in Reim oder Rhythmus oder beidem konstatieren. Exemplarisch ist dieses Schwanken bereits in den *Tändeleyen* feststellbar, siehe Kap. 2.2.

›Barden‹ einzureihen [...]. Gerstenberg gehört in die Geschichte der literarischen Kritik oder in die Geschichte des Dramas«¹⁰⁹. Genau hier ist auch der *Skalde* zu sehen: Er bildet die Scharnierstelle zwischen Gerstenbergs lyrischen und dramatischen Texten. Der Skalde Thorlaugur ist empfindsame lyrische Poesie in figura. Er singt lyrische Poesie und er steht paradigmatisch für empfindsame Lyrik. Dieses Singen erfolgt im Auftreten dieser Figur, die, wie eine Botenfigur sonst Vorgeschichte oder Berichte vom Schlachtfeld in die Handlung des Dramas einbringt, hier lyrische Elemente und Gattungsgeschichte in die dramatische Gattung bringt. Die so eingetragenen historischen Gattungselemente der Lyrik können auf diese Weise in den dramatischen Modus implementiert werden und diese Gattung neu befruchten, den Weg für die Gattung des Melodramas bereiten. Das Scharnier zwischen Lyrik und Dramatik bildet dabei der singend auftretende Barde.

3.2 Lyrische Dramatik: Kantatendichtung

Bei der Sichtung des Gerstenberg'schen Œuvres hinsichtlich seiner Musikalität bildet eine Textgruppe einen besonderen Untersuchungsgegenstand: Gerstenbergs Kantaten – bzw. seine Cantaten oder Kantaten-Libretti¹¹⁰. Die Schwierigkeit einer korrekten Terminologie bildet die aus litera-

109 Wagner: »Gerstenberg und Gleim«, S. 133.

110 Friedhelm Krummacher macht in Teil IV.1 des Artikels zur *Kantate* darauf aufmerksam, dass bereits in der Terminologie zwischen den Begriffen *Kantate* und *Cantate* ein Unterschied liegt: Verweist die Schreibung *Cantate* auf die weltliche Form, die ihre Ursprünge in italienischen Formen hat, so ist die Schreibweise *Kantate* zugleich ein Hinweis auf eine spezifisch deutsche Ausformung der Gattung, nämlich die geistliche Kantate, deren Funktion und Ursprung aus der Kirchenmusik ableitbar ist: »Während der Terminus *Cantate* ursprünglich dem italienischen Gattungstyp vorbehalten war, hat die deutsche Wortform *Kantate* weit später eine Bedeutungserweiterung erfahren [...]. Gemeint ist im heutigen Sprachgebrauch – in der Forschung wie in der Praxis – nicht nur die weltliche Kantate des Barocks, die am ehesten der italienischen *cantata* entspricht, sondern vorab jene zyklische Form der protestantischen Kirchenmusik, die historisch wie qualitativ in Bachs Werk kulminiert. [...] Bis über die Mitte des 18. Jhs. hinaus war der Terminus in diesem Sinne wenig geläufig; vor 1700 ist er in der Kirchenmusik nur selten belegbar [...], danach blieb er primär der – weltlichen wie geistlichen – Solokantate vorbehalten, und seine Übertragung auf andere zyklische Formen breitet sich erst später aus, als sich die Traditionen und Funktionen der Gattungstypen bereits lockerten.« (Reimar Emans/David Tunley/Friedhelm Krummacher/Clytus Gottwald: »Kantate«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil 4: Hamm-Kar, Kassel 1996, S. 1705–1773, hier: S. 1731.) Gleich-

turwissenschaftlicher Perspektive schwere Fassbarkeit einer zweifelsohne hauptsächlich musikalischen Gattung ab. Eine Zuordnung der Gattung Kantate in eine der drei literarischen Großgattungen muss schon deshalb schwerfallen, weil diese sich im Untersuchungszeitraum überhaupt erst etablieren;¹¹¹ darüber hinaus stellt die Kantate eine besondere Gattung dar, in der verschiedene literarische Gattungsbegriffe zusammenfallen. Die Positionierung in dieser Arbeit an der Übergangsstelle zwischen lyrischem und dramatischem Teil ist nicht zufällig gewählt: Die Zuordnung zu lyrischen Texten erfolgt z. B. auch in Gottscheds *Critischer Dichtkunst*, hier wird das Kapitel »Von Cantaten«¹¹² subsumiert unter der Überschrift »Von Gedichten, die in neuern Zeiten erfunden worden« (G-CD, S. 691ff.). Die Nähe zur Lyrik suggeriert auch der Eintrag »Cantate« in Rousseaus *Dictionnaire du musique*, welcher die Kantate als »petit Poème lyrique qui se chante avec des Accompagnements«¹¹³ charakterisiert; auch Sulzers Artikel zur »Cantate« beschreibt die Kantate als ein »kleines für die Musik gemachtes Gedicht [...]«¹¹⁴ Überdies bildet in verschiedenen Poetiken die Ode die Vergleichsfolie zur Kantate.¹¹⁵ Die Zuordnung der Kantate als lyrische Gattung ändert sich jedoch mit ihrer Entwicklung im 18. Jahrhundert: »Nach dem Schwinden von Neumeisters Einfluß wurde der Begriff der weltlichen und geistlichen Kantate zunehmend von der Musik, z. T. auch von der szenischen Aufführung bestimmt.«¹¹⁶ Nicht nur im Zusammenhang mit Gerstenberg ist genau diese Entwicklung letztlich entscheidend; die Kantate spielt auf ihrer Entwicklungsstufe in Deutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine wegweisende Rolle bei der Entstehung des Melodramas, eine Entwicklung, die auch in Gerstenbergs Werk sichtbar ist. Dieses Kapitel soll nicht nur den lyrisch-dramati-

wohl diese Arbeit eher die weltliche Kantate – nach Krummachers Differenzierung die *Cantate* – in den Fokus nimmt, wird im Folgenden die heute orthografisch übliche Schreibweise *Kantate* verwendet und damit der Umgangsweise sämtlicher hier verwendeten Lexikonartikel (einschließlich des hier zitierten Artikels) gefolgt.

111 Siehe hierzu auch Kap. 2.1.

112 Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* [1730], Darmstadt 1962, S. 717–730. Im Folgenden im Fließtext zitiert mit dem Kürzel G-CD.

113 Jean-Jacques Rousseau: *Cœuvres complètes. Dictionnaire du musique*. Hg. von Amalia Colisani, Raymond Trousson, 24 Bde., Genève 2012, S. 249.

114 Johann Georg Sulzer: »Cantate«, in: Johann Georg Sulzer (Hg.): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 1: A–J, Leipzig 1792, S. 443–449, hier: S. 443.

115 Z. B. bei Gottsched und Neumeister, siehe Kap. 3.2.1.2.

116 Klaus Conermann: »Kantate«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 2: H–O, Berlin, Boston 2007, S. 227–230.

schen Zwischenstatus der Gattung Kantate und speziell von Gerstenbergs Kantaten zeigen, sondern auch, wie mit dieser Gattung die Poesie innerhalb dieser eigentlich musikalischen Gattung an Bedeutung gewinnt. Vor dem Hintergrund der musikalisch dominierten intermedialen Operngattung wird so im 18. Jahrhundert und bei Gerstenberg eine ausgewogenere Medienkombination möglich.

3.2.1 Die weltliche Kantate in Deutschland im 18. Jahrhundert

Dass die Kantate vor allem als musikalische Gattung verstanden wird, zeigt alleine ein Vergleich des Umfangs an literaturwissenschaftlicher¹¹⁷ und musikhistorischer Forschung¹¹⁸ zum Thema Kantate.¹¹⁹ Nicht nur in vorigen Jahrhunderten, sondern »[a]uch im 20. Jahrhundert verweist die Betitelung als Kantate weniger auf die Textgestalt als auf die musikalische Form und deren festliche, kirchliche, schulische oder politische Funktionen«¹²⁰. Nichtsdestotrotz versucht diese Arbeit die offensichtlich musikalische Gattung Kantate aus literaturwissenschaftlicher Perspektive

117 Es gibt nur einige wenige dezidiert literaturwissenschaftliche Untersuchungsansätze zum Thema, die hier genannt seien: Joachim Birke: »Die Poetik der deutschen Kantate zu Beginn des 18. Jahrhunderts«, in: Heinz Becker/Reinhard Gerlach (Hg.): *Speculum musicae artis*. Festgabe für Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag am 16. Dezember 1968, München 1970, S. 47–62; Klaus Conermann: »Die Kantate als Gelegenheitsgedicht. Über die Entstehung der höfischen Kantatentexte und ihre Entwicklung zum galanten ›Singgedicht‹«, in: Dorette Frost (Hg.): *Gelegenheitsdichtung*. Referate der Arbeitsgruppe 6 auf dem Kongreß des Internationalen Arbeitskreises für Deutsche Barockliteratur, Wolfenbüttel, 28.08.-31.08.1976, Bremen 1977, S. 69–109; in Konolds Kapitel 2 zu historischen Voraussetzungen der Kantate das Unterkapitel »2.2.2 Die Kantate als literarische Gattung«, siehe Wulf Konold: *Weltliche Kantaten im 20. Jahrhundert. Beitrag zu einer Theorie der funktionalen Musik*, Wolfenbüttel 1975, S. 43–52; sowie der Eintrag im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*: Conermann: »Kantate«; einschlägig zitiert wird auch die Dissertation von Paul Brausch: *Die Kantate. Geschichte der Kantate von den Anfängen bis Gottsched*, Heidelberg 1921. Dieser ist jedoch zum einen nur schwer bis gar nicht habhaft zu werden; zum anderen wurde sie 1970 von Joachim Birke als »trotz der Fülle des ausgewerteten Materials als überholt« eingestuft, »da der Verf. seine Quellen oft zu sorglos und unkritisch interpretiert.« (Birke: »Die Poetik der deutschen Kantate«, hier: S. 48, Fußnote 4)

118 Eine vollumfängliche Darstellung der Forschungsliteratur ist hier nicht möglich. Ausgegangen wird im Folgenden v. a. vom Artikel »Kantate« in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil 4: Hamm–Kar, Kassel 1996 (siehe auch Anm. 110).

119 Vgl. Conermann: »Kantate als Gelegenheitsgedicht«, hier: S. 69.

120 Conermann: »Kantate«, hier: S. 229.

zu beleuchten. Das kann nicht gelingen, wenn die musikalischen Komponenten der Kantate ausgeblendet werden; vielmehr soll den Kantaten des Schriftstellers Gerstenberg ihre Position innerhalb des literarisch-ästhetischen und musikalischen Kontextes des 18. Jahrhunderts zugewiesen werden.

Die Gattung Kantate ist in mehrfacher Hinsicht eine heterogene Gattung, was sich bereits in Definitionsversuchen niederschlägt: »Eine historisch übergreifende Definition des Begriffes *Kantate* (von lat. und ital. *cantare* = singen) im Sinne fester Gattungsmerkmale erscheint kaum sinnvoll.«¹²¹ Da eine differenzierte Fassung erst mit der Eingrenzung des weitläufigen Gegenstandes möglich wird, wird im Folgenden versucht, die Gattung Kantate aus den für Gerstenberg relevanten Zusammenhängen zu entwickeln. Das bedeutet, die weltliche Kantate im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts in den Blick zu nehmen und wie Gerstenberg abzugrenzen von der italienischen Gattungsausprägung.

»Der Begriff ›Kantate‹ tritt als Bezeichnung einer Gattung – erstmals 1620 in einer Sammelpublikation des italienischen Komponisten Alessandro Grandi auf«¹²². Gleichwohl diese Gattung ihre Blütezeit im 17. Jahrhundert in Italien erlebte,¹²³ fand dieser Begriff erst Anfang des 18. Jahrhunderts »Eingang in die theoretische Fixierung, wie sie sich anhand der musikalischen Fachlexika abzeichnet«¹²⁴. Von dieser aus Arie und Oper entstandenen Kantatenform, die anfangs »ein vertontes weltliches Gedicht, in dem die Melodiestimme der einzelnen Strophen [...] nach dem Inhalt variierte«¹²⁵, bezeichnete, lassen sich verschiedene Entwicklungen ableiten – so auch die Kantate im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts. Als Wegmarke zählt hier Erdmann Neumeisters Vorbericht zu seinen *Geistlichen Cantaten* (1705)¹²⁶, der als die erste Poetik deutschspra-

121 Emans/Tunley/Krummacher/Gottwald: »Kantate«, hier: S. 1706, Herv. i. O.

122 Konold: *Weltliche Kantaten*, S. 12.

123 Vgl. Conermann: »Kantate«, hier: S. 228.

124 Konold: *Weltliche Kantaten*, S. 12.

125 Conermann: »Kantate«, hier: S. 227.

126 Erdmann Neumeister: *Geistliche Cantaten. Über alle Sonn-Fest- und Apostel-Tage/zu Beförderung Gott geheiligter Hauß- und Kirchen-Andacht*, Halle in Magdeburg 1705, S. 2–8. Im Folgenden wird diese Ausgabe im Fließtext mit dem Kürzel N-GC zitiert. Diese 1705 verfasste Vorrede wird poetologisch ergänzt durch die von Christian Hunold unter dem Pseudonym Menantes herausgegebene Abhandlung: Christian Friedrich Hunold: *Allerneueste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. Allen Edlen und dieser Wissenschaft geneigten Gemüthern Zum Vollkommenen Unterricht. Mit überaus deutlichen Regeln, und angenehmen Exempeln ans Licht gestellet*, Hamburg 1707. Diese Ausgabe wird

chiger Kantaten ein formales Reglement für Kantatentexte verschriftlicht. Dabei nahm Neumeister jedoch »eher die Rolle des Vollenders, der letzte Hand anlegte,« ein »als die des Innovators«¹²⁷, denn »[i]m Vorraum der Neumeisterschen Poetik herrscht [...] bereits Klarheit über die Bausteine eines Kantatentextes«¹²⁸. Trotzdem bildet Neumeisters Poetik einen Orientierungspunkt, v. a. was formale Texteigenschaften der Kantate angeht, sodass seine »Anweisungen [...] in jeder Poetik bis zu Johann Christoph Gottscheds *Versuch einer kritischen Dichtkunst* (Leipzig 1730) zu finden sind.«¹²⁹ Neumeister leitet die Gattung eindeutig aus italienischen Formen ab: »Cantata, ist ein Italiänisches Wort/ welches die Virtuosen dieser Nation ersonnen/ und es gewissen Musikalischen Versen beigelegt haben« (N-GC, S. 2). Dabei nimmt Neumeister aber nicht Bezug auf die italienische Cantata, sondern entwickelt die Form aus der Oper: »Soll ichs kürzlich aussprechen/ so siehet eine Cantata nicht anders aus/ als ein Stück aus einer Opera, von *Stylo Recitativo* und *Arien* zusammen gesetzt.« (N-GC, S. 3, Herv. i. O.) Diese von Neumeister beschriebene Zusammensetzung aus Rezitativ und Arie kann als das gattungskonstituierende Merkmal bezeichnet werden, es ist das in allen Entwicklungen und Ausformungen wiederkehrende Element. Literaturwissenschaftlich spezifiziert, fällt der heterometrische Aufbau der Textanlage auf, der allen Kantatenformen gemein ist und korrespondiert mit den sich abwechselnden musikalischen Formbestandteilen Arie und Rezitativ bzw. Madrigal.¹³⁰ Die Intention zur

im Fließtext mit dem Kürzel H-GP zitiert. Laut Birke ist Hunold lediglich der Verfasser der Vorrede, der Hauptteil stammt von Erdmann Neumeister und wurde ohne dessen Wissen von Hunold herausgegeben (vgl. Birke: »Die Poetik der deutschen Kantate«, hier: S. 47 (Fußnote 1)). Neumeister schreibt hier nicht wie in den *Geistlichen Cantaten* ausschließlich zur Kantate, sondern gibt einen poetologischen Überblick über viele Formen. So finden sich in der Abhandlung nicht nur ein Kapitel über Kantaten, sondern auch über Arien, Madrigale und zum *Stylo Recitativo*. Diese Kapitel vertiefen z. T. das Verständnis der in den *Geistlichen Cantaten* nur angedeuteten Stilelemente der Kantate.

127 Birke: »Die Poetik der deutschen Kantate«, hier: S. 54.

128 Ebd.

129 Ebd., S. 49.

130 Vgl. Ulrich Miehe: »Kantate«, in: *Metzler Lexikon Literatur, Begriffe und Definitionen*, Stuttgart, Weimar 2007. Das Rezitativ kann aus Formen des Madrigals hergeleitet werden (vgl. hierzu Birke: »Die Poetik der deutschen Kantate«, hier: S. 49–50). Eine scharfe Trennung der Begriffe *Rezitativ* und *Madrigal* ergibt deswegen nur bedingt Sinn. Fokussiert auf die textliche Ausformung kann diese Begriffsunschärfe sogar historisch gerechtfertigt werden; so schreibt Caspar Ziegler 1653 in seinem Traktat *Von den Madrigalen*, dass das Madrigal »was die blossen Verse/nicht aber die *composition* belanget dem *Stylo recitativo* fast gleich gemacht« werde und er den »besagten *Stylum recitati-*

Vertonung des Textes als Kantate erfordert von der Textgrundlage spezielle formale Eigenschaften, die den Text bereits so prägen, dass man auch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive von der Kantate als einer eigenen Textgattung sprechen kann, gleichwohl diese Textgattung stets an ihre musikalische Intention gekoppelt bleibt: Kantatentexte folgen einer spezifischen Dichotomie, die den Text formal und funktional in Rezitativ und Arie aufgliedert und ihn dadurch als Kantatentext ausweist. Poetiker des frühen 18. Jahrhunderts wie Neumeister und Gottsched legen diese Dichotomie ihrer Gattungsbeschreibung der Kantate zugrunde, wohingegen Sulzer die gattungskennzeichnende Aufteilung in Rezitativ und Arie aus der inneren Konstitution der Kantatendichtung herleitet.¹³¹

3.2.1.1 Die Arie

Im Vergleich zu Formbestimmungen des Rezitativs, zu denen sich verschiedene Poetiken ausführlich äußern, wird die Arie von denselben Poetiken einigermäßen stiefmütterlich behandelt.¹³² Möglicherweise ist das dem Umstand geschuldet, dass sich die Poetiker für die Arie als den vermeintlich musikalischeren Teil der Kantate weniger zuständig fühlten. Die Poetiken konzentrieren sich auf den Bereich, der den »mehr geredet[en]« (G-CD, S. 719) Teilen zugeordnet wurde und aufgrund des Sprachmediums dezidiert in den Zuständigkeitsbereich der Dichtkunst fällt; den gesungenen Partien hingegen widmete man aus poetischer Sicht

vum, wie ihn die Italianer in der Poesie zu ihren Singe Comedien gebrauchen vor einen stets werenden Madrigal« halte (zitiert nach Birke: »Die Poetik der deutschen Kantate«, hier: S. 49, Herv. i. O.). Selbst Johann Ernst Weise (*Unvorgreiffliche Gedanken Von Teutschen Versen*, Ulm 1708) »verwischt [...] den Unterschied zwischen Madrigal und *stylo recitativo*, den seine Vorgänger herausgearbeitet hatten.« (Birke: »Die Poetik der deutschen Kantate«, hier: S. 56)

131 »Aus Betrachtungen dieses Gegenstandes entstehen in ihm [dem Dichter, Anm. UK] wichtige Gedanken, ernsthafte oder freudige Empfindungen, die bisweilen in starke Leidenschaften ausbrechen. Wenn er nun, dem sich abändernden Zustands des Geistes und Herzens zufolge, das, was er sieht, beschreibt, was er denkt oder empfindet, ausdrückt, den Ausbruch seiner Leidenschaft schildert, und für jedes eine besondere, der Sache angemessene Versart wählet, so entsteht dadurch die Cantate. Sie fällt demnach nothwendig in verschiedene Dichtungsarten. [...] Ein oder zwey Recitative und ein paar Arien müssen nothwendig dabey vorkommen.« (Sulzer: »Cantate«, hier: S. 443–444)

132 Das fällt mit Blick auf Neumeister, Gottsched und Scheibe auf, die in diesem Kapitel behandelt werden.

weniger Aufmerksamkeit und überlies sie weitestgehend den Musikern. Gottscheds Reglement für Arientexte ist eher eine kritische Beurteilung der gängigen Kantatenpraxis, die sein Missfallen darüber erkennen lässt, dass die Dichtkunst in der Gattung Kantate eine der Musik untergeordnete Rolle spielt:

Alle [Regeln] laufen aber da hinaus, daß der Poet ein Sklave des Componisten seyn, und nicht denken oder sagen müsse, wie oder was er wolle; sondern so, daß der Tonkünstler seine Einfälle dabey recht könne hören lasse. Dahin gehört unter andern hauptsächlich die Regel: daß man die ersten Zeilen der Arien mit solchen Worten anfüllen müsse, dabey sich der Componist eine halbe Stunde aufhalten könne; wenn er irgend das Lachen, Weinen, Jauchzen, Aechzen, Klagen, Heulen, Zittern, Schmettern, Fliehen, Eilen, Rasen, Rasseln, Poltern, oder sonst ein Wort von dergleichen Art auszudrücken sucht. (G-CD, S. 720)

Dem folgt auch Neumeister (vgl. H-GP, S. 216–217 und N-GC, S. 4–5). Er legt das Augenmerk v. a. auf den Wechsel von Rezitativ und Arie (vgl. H-GP, S. 217). So definiert Neumeister die Arie weniger durch textinhärente Merkmale, als durch ihre Umgebung, in die sie gesetzt wird:

Eine so genannte Aria [...] kann niemahls alleine stehen/ sondern hat entweder Recitativ, oder noch andere Arien in uno contextu, bey sich. [...] Also kommen sie vornehmlich in einer Cantata, Oratoria, Serenata, Pastorale und Opera für. (H-GP, S. 217)

Ob eine Kantate mit einer Arie eröffnet oder geschlossen wird, ist dabei nur von relativer Bedeutung. Die einzige Konstellation, in der zwei Arien direkt aufeinander folgen dürfen, ist, wenn sie »zweyerley generibus stracks« (N-GC, S. 4–5) sind, also auch einen Wechsel mit sich bringen. Diesen Wechsel können zwei Strophen *einer* Arie nicht mit sich bringen, denn

Was die *Arien* belanget/ sollen selbige aus einer/ zum meisten aus zweyen/ sehr selten aus dreyen/ Strophen bestehen/ und allemahl einen *affect*, oder ein *moral*, oder sonst etwas besonders in sich halten. (N-GC, S. 4)

Damit ist auch Neumeisters inhaltliche Vorstellung der Arie benannt, die sich wie ein Strophenlied auf *einen* Affekt oder moralischen Gesichtspunkt beschränkt. »So gibt es«, laut Neumeister, »einen ärgern Ubelstand/ wenn in einer viel-strophigen Aria ein Gesetz einen traurigen/ das andere einen freudigen Affect hat/ und gleichwol einerley Composition ist«

(H-GP, S. 218–219)¹³³. Die Wiederholung einer Arie ist lediglich in Form eines Dacapo möglich, die die Kantate in einer zyklischen Form beschließen kann (vgl. N-GC, S. 4)¹³⁴.

Sonstige formale Bestimmungen der Arie beschäftigen sich vor allem mit der musikalischen Ausformung, die sich – zugunsten der Bedeutung, die dem Wort innerhalb der Entstehung der musikalischen Form *Kantate* beigemessen wird – von zunächst polyphonen Formen zunehmend in Richtung Monodie verschiebt: »Mit dem Wandel der Satzweise geht einer des Wort-Ton-Verhältnisses einher [...] – nicht mehr Gleichgewicht, sondern ausgeprägte, erst im Verlauf der Entwicklung abgemilderte Hierarchien stehen im Vordergrund.«¹³⁵ Zwar gewinnt aus musikhistorischer Sicht das Wort durch das Lösen von sprachlicher Polyphonie und das relativ einfach besetzte Instrumentalaccompanato der Singstimme an Bedeutung, trotzdem befindet Gottsched, dass der Poet in Kantatendichtungen weiterhin eine dem Komponisten untergeordnete Rolle spielt (vgl. G-CD, S. 722). Dass Gottsched mit dieser Einschätzung nicht falsch liegt, zeigt die Tatsache, dass selbst in Deutschland über weite Teile des 17. Jahrhunderts für Kantaten italienische Texte übernommen wurden.¹³⁶ Johann Gottfried Walther schreibt selbst 1732 noch in seinem *Musikalisches Lexikon*, dass die »Cantate eigentlich ein langes Musik-Stück [ist], dessen Text Italiänisch«¹³⁷ sei. Der Boden für die Entwicklung einer solchen literarisch-poetischen Kunstform der Kantate in Deutschland wird erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts u. a. durch Neumeister und Gottsched geebnet. Von ihnen beschriebene Merkmale finden sich auch Mitte der zweiten Jahrhunderthälfte noch in Johann Georg Sulzers Artikel zur »Arie« in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*, vor allem die ariose Ornamen-

133 Dieser Abschnitt steht im Widerspruch zu den beiden Abschnitten, die ihm vorangehen, der für Gleichförmigkeit von Strophen innerhalb einer Arie argumentiert: »XCVI. Will man mehr als eine Strophe/doch über dreye nicht wohl/machen/so gehe man ja behutsam/daß man in den übrigen/Worte von einerley Mensur, und/wo möglich/von einerley Vocalen brauche/wie in der ersten Strophe gewesen sind. XCVII. Denn wann in der ersten Strophe z.E. mit einem Monosyllabo allerhand Musicalische Variationes vorgegange/und in der andern Strophe ein Polysyllabum in diesen Tact fällt; Oder da die Musicalische Pasage in der ersten etwann auf ein A, un in der andern auf ein I oder U oder so fort/trifft/so kling es so heßlich/daß nichts drüber ist.« (ebd.).

134 Ähnlich auch bei Gottsched, siehe G-CD, S. 720, 726.

135 Konold: *Weltliche Kantaten*, S. 23.

136 Vgl. ebd., S. 45.

137 Johann Gottfried Walther: *Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek*. Hg. von Richard Schaal, Kassel 1967, S. 134.

tik, der man dann v. a. in der Ästhetik der Empfindsamkeit skeptisch gegenüberstand, beschreibt Sulzer ausführlich.¹³⁸

Gleichwohl die Arie innerhalb dieser Kantate durch ihre thematische Konzentration auf ein Gefühl oder einen moralischen Gesichtspunkt als der im eigentlichen Sinne lyrische Teil¹³⁹ der Kantaten galt, fokussieren Poetiken des 18. Jahrhunderts vor allem auf die rezitativischen Teile.

3.2.1.2 Das Rezitativ

Wie die Arie sich durch ihre Positionierung zwischen und um Rezitative definiert, so gilt entsprechende Beschreibung auch umgekehrt: »Man nennet dieses Stylum Recitativum oder Recitativ, welches in Cantaten, Serenaten, Postorellen und Operen gebraucht/ und mit Arien abgewechselt wird.« (H-GP, S. 72) Abgesehen von dieser einleitenden allgemeinen Bestimmung des Rezitativs sind die untersuchten Poetiken zu den Rezitativen der Kantaten geprägt von Ambivalenz: Einerseits wird ein eindeutiges formales Reglement dargelegt, das dann andererseits in den Folgesätzen oft relativiert wird. Dafür wird die Freiheit der Form beinahe credoartig betont. Neumeisters unmissverständliche Anweisung »so nimmet man zum Recitativ Jambische Verse« (N-GC, S. 3), wird in den folgenden beiden Sätzen zugunsten dichterischer Freiheit dekonstruiert:

[...] so nimmet man zum Recitativ Jambische Verse. Je kürzer aber/ ie angenehmer/ und ie bequemer sie zu componiren sind. Wiewohl auch in einem affectuösen Periodo dann und wann ein oder ein paar Trochäische/ wie nicht weniger Dactilische sich gar artig und nachdrücklich mit einschieben lassen. Sonst hat man die Licentz eben als in einem Madrigal/ die Reime und Verse zu verwechseln und zu vermischen/ wie man will. (N-GC, S. 3)¹⁴⁰

138 Vgl. Johann Georg Sulzer: »Arie«, in: Johann Georg Sulzer (Hg.): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 1: A–J, Leipzig 1792, S. 208–213, hier: S. 209–210.

139 Mit »im eigentlichen Sinne lyrisch« sei hier auf das Verständnis der *opera buffa* angespielt, demzufolge die Arien zur ausführlichen Ausbreitung von emotionalen Zuständen dienten (vgl. hierzu auch Kap. 1.4). Über den Grad der tatsächlichen Lyrizität lässt sich anhand von Gerstenbergs Ästhetik, die artifiziell zum Singen benutzten Texten den Status von Lyrik abspricht, freilich streiten.

140 Es sei bemerkt, dass Neumeister in der *Allerneuesten Art der galanten Poesie* gerade was den Versfuß angeht, deutlich strenger verfährt. So schreibt er dort zum Rezitativ: »schicken sich nichts besser/als Jambische Verse/ je kürzer aber/je angenehmer sie sind/je leichter sie zu componiren sind.« (H-GP, S. 73) Eine mögliche Abwechslung mit Daktylen oder Trochäen toleriert er in dieser Ausführung weniger: »Manche stecken auch in dieser Ketzerey/daß sie bald Jambische/bald Trochäische/bald Dactylische

Die dann folgenden Ausführungen zu Reimschemata lassen sich auf die kurze Passage »so ist es doch eben kein muß« (N-GC, S. 4) reduzieren. Die einzige Regel, die am Ende des Absatzes noch verbindlich stehen bleibt, lautet: »Nur ziehe man überall das Gehöre zurathe [...]« (N-GC, S. 4) Diese Regel lässt dem Dichter im Prinzip vollkommene formale Freiheit, was Neumeister an späterer Stelle auch noch einmal explizit hervorhebt:

[...] in einer Ode muß der Poet seine Einfälle zwingen und binden [...]. In einer Cantata dagegen ist er an nichts gebunden/ sondern setzt die Verse nach einander hin/ wie sie fließen und fallen wollen. (N-GC, S. 5)¹⁴¹

Es sei darauf aufmerksam gemacht, dass Neumeisters Kantaten-Poetik keine ist, die völlige Regelfreiheit propagiert. Zum einen gibt es – wenn auch relativierte – Relikte von formalen Regeln; zum anderen ist auch der Satz »Nur ziehe man überall das Gehöre zurathe« als ernst zu nehmende Regel zu bewerten, die zwar streng geregelten Formalia eine Absage erteilt, damit aber statt der stets ordnenden Verstandesinstanz einem Sinnesorgan – dem Ohr – »ein gewisses Urteilsvermögen zubilligt«¹⁴². Gottsched bemerkt beim Vergleich von Oden und Kantaten einen ähnlichen Effekt: »die Poeten bekamen mehr Freiheit« (G-CD, S. 718); und auch bei Gottsched ist – wenn auch kritisch bewertet – von der Konsequenz zu lesen, dass Verstand von auditivem Sinn abgelöst wird (vgl. G-CD, S. 718)¹⁴³.

Bemerkenswert bleibt, dass sowohl Neumeister als auch Gottsched sich zwar des Ursprungs der Kantate aus der musikalischen italienischen Form bewusst sind¹⁴⁴, trotzdem aber die Ode als Vergleich wählen. Beide heben hervor, dass die Kantate im Vergleich zur Ode – von beiden terminolo-

unter einander hinlaufen lassen/wie Schweine/Schaafe und Ziegen/Ochsen und Kühe bei einem Dorff-Hirten. Doch mich deucht immer/daß dem Wercke eine große Lieblichkeit dadurch abgeheth.« (Ebd., S. 74)

141 In diesem Zitat wird zwar nicht explizit vom Rezitativ, sondern allgemein von der Kantate gesprochen; gleichwohl ist davon auszugehen, dass dieses Urteil sich v. a. auf die rezitativischen Teile bezieht, zu deren Form zuvor im Text Stellung genommen wurde, wohingegen ähnliche Ausführungen zum Arientext fehlen.

142 Birke: »Die Poetik der deutschen Kantate«, hier: S. 50.

143 »Bekam das Ohr dabey viel zu hören, so hatte der Verstand desto weniger dabey zu gedenken.« (G-CD, S. 718) Dass Gottsched diese Entwicklung kritisch betrachtet, ist wenig überraschend. Bei ihm wird diese Beobachtung mit der resignativen Bemerkung kommentiert: »Jemehr die Musik dabei gewann, desto mehr verlorh die Poesie dabey« (ebd.). Diese Bemerkung zeugt auch von einem Kunstverständnis, das Musik und Poesie noch als konkurrierende Künste einstuft und nach keiner Vereinigung sucht.

144 Zu Neumeister siehe oben (Kap. 3.2.1.1); Gottsched: »Die Cantaten sind eine Erfindung der Italiener« (G-CD, S. 717).

gisch nicht vom (Strophen-)Lied differenziert – deswegen als freiere Form zu bewerten ist, weil sie mit ihrer durchkomponierten Satzweise die Möglichkeit einer schlüssigeren Affektdarstellung bietet: »Zeilen von ungleicher Länge« können »auf eine ungebundene Art durch einander laufen [...] und alsdann die Musik durchgehends, nach dem Inhalte des Gedichtes [bequemt]« (G-CD, S. 718)¹⁴⁵ werden. Die mit der Kantate gewonnene Formfreiheit beschränkt sich allerdings auf den Produktionsprozess der Kantate, da eine vollkommen durchkomponierte und damit festgeschriebene Form letzten Endes doch nur bedingt als freie Form bewertet werden kann. Aber selbst die Freiheit bezüglich des Produktionsprozesses stellt sich heraus als Dogma, dem man misstrauisch gegenübersteht, so kann man die Ambivalenz der einerseits angepriesenen freien Form, die man gleichzeitig ein wenig einzuschränken versucht, einstufen. Exemplarisch kann das abgelesen werden im Abschnitt zum *Stylo Recitativo* in Neumeisters *Allerneuesten Art der galanten Poesie*, wo Neumeister einerseits die Freiheit der Anordnung der Verse hervorhebt, ein paar Sätze später aber bemerkt, dass die Verse eine feste Form mit Zäsur und Skandierung haben sollten (vgl. H-GP, S. 73). Gottscheds Reglement zum Rezitativ enthält in Summe noch mehr konkret die Formfreiheit einschränkende Passagen. Beide Poetiken stimmen darin überein, dass das Rezitativ »jambisch zu machen« (G-CD, S. 727) ist und kurz, so wird Gottsched im Folgenden konkreter statt wie Neumeister offener. Während Neumeister schreibt »man [könne] izt einen kurzen/ itz einen langen/ bald einen Männ- bald einen Weiblichen [Reim] setzen« und »die Reime und Verse [verwechseln] und [vermischen] wie man will« (N-GC, S. 3–4), schreibt Gottsched: »Die Reime gar zu weit von einander zu werfen, das heißt eben so viel, als gar keine zu machen [...]. Weibliche mit weiblichen, und männliche mit männlichen Reimen zu vermischen, das klingt auch nicht gut« (G-CD, S. 727).

Der Versuch, das Rezitativ, dessen Formfreiheit man zu schätzen versucht, derart zu reglementieren, mag dessen historischer Verwandtschaft mit dem Madrigal geschuldet sein. In Joachim Birkes Zusammenfassung von Caspar Zieglers Traktat *Von den Madrigalen* (1653) – auf das sich auch

145 Die analoge Stelle bei Neumeister lautet: »Denn in einer Ode muß der Poet/so zu sagen/einerley Conceptus haben/zum wenigsten obligiret ihn die erste Strophe/daß er die andern just nach dieser elaboriren muß. Hingegen ist er in einer Cantata an nichts gebunden/sondern läset seine Grillen aus/wie er sie am bequemsten eingefangen.« (H-GP, S. 284)

Neumeister in seinen Ausführungen zum Madrigal bezieht¹⁴⁶ – lesen sich dessen Madrigal-Vorschriften fast deckungsgleich zu den Rezitativ-Bestimmungen, die Neumeister und Gottsched geben.¹⁴⁷ Madrigal und Rezitativ sind formal verwandt und bezeichnen ähnlich geformte Texte. »Madrigalische Verse erfüllen [...] alle technischen Bedingungen, die der Komponist an einen Text stellt, den er als Rezitativ vertonen will«¹⁴⁸, so Birke. Der Rezitativstil wird deswegen auch »Madrigalische Verß-Art«¹⁴⁹ genannt.

Deklamation vs. Rezitation

Im 18. Jahrhundert setzt das aus dem Madrigal entwickelte Rezitativ zu einer selbstständigen Entwicklung an: Neumeisters *Geistliche Cantaten* bilden die Grundlage einer deutschen Kantaten-Poetik, an der sich bis Gottsched nichts Grundsätzliches ändert. Ein neuer Impuls ist Mitte des 18. Jahrhunderts bei Johann Adolph Scheibe – und damit in Gerstenbergs direktem Umfeld – zu finden. Scheibe setzt sich mit der Kantatenform, insbesondere mit dem Rezitativ auseinander und entwickelt eine überarbeitete Form desselben:

Auch die Recitative sind nach meiner itzigen erweiterten Einsicht, weil ich binnen dieser Zeit [seit 1747 bis zu dieser Veröffentlichung 1765] diese Schreibart mehr studiret, und wie ich glaube, zu mehrerer Richtigkeit gebracht habe, ganz neu ausgearbeitet worden. Ich kann also auch diese Kantate [Prokris und Cephalus von Schlegel] so wohl als die Ariadne der Welt als eine ganz neue Arbeit vorlegen.¹⁵⁰

146 Vgl. Hunold: *Galante Poesie*, S. 232.

147 Vgl. Birke: »Die Poetik der deutschen Kantate«, hier: S. 50.

148 Ebd., S. 49.

149 Albrecht Christian Roth, *Vorbereitungen zur Deutschen Poesie*, Leipzig 1687, gedr. in Halle, Bogen D 3^v. Hier zitiert nach Birke: »Die Poetik der deutschen Kantate«, hier: S. 49.

150 Johann Adolph Scheibe: »Sendschreiben an Sr. Wohlgebohrnen, den Herrn von Gerstenberg, Königl. Dänischen Leutenant von der Kavallerie«, in: *Tragische Kantaten fuer eine oder zwei Singstimmen und das Clavier. Naemlich: des Herrn von Gerstenbergs Ariadne auf Naxos, und Johann Elias Schlegels Prokris und Cephalus. In die Musick gesetzt, und nebst einem Sendschreiben, worinnen vom Recitativ ueberhaupt und von diesen Kantaten insonderheit geredet wird*, Kopenhagen und Leipzig 1765, S. 1–8, hier: S. 2. Wegen fehlender Seitennummerierung eigene Zählung, beginnend mit der ersten Textseite; Diese Zählung setzt sich im Dokument dann ab Seite 9 mit beginnendem Notentext fort. Scheibes »Sendschreiben« wird im Folgenden im Text mit Sch-S und der Seitenzahl abgekürzt in Klammern zitiert.

Der Komponist Scheibe veröffentlicht 1765 seine Kompositionen zu den Kantaten *Ariadne auf Naxos* von Gerstenberg und *Prokris und Cephalus* von Johann Elias Schlegel. Den Kompositionen voran gestellt ist ein »Sendschreiben an Sr. Wohlgebohrnen, den Herrn von Gerstenberg«, in dem Scheibe Gerstenberg sein neu gewonnenes Verständnis vom Rezitativ darlegt. Bemerkenswert hierbei ist, dass der Musiker Scheibe dabei eine Aufwertung der Textteile im Blick hat; er möchte die sprachlichen Elemente von Opern und Kantaten aus ihrer Bedeutungslosigkeit holen, in der sie sich seiner Beschreibung nach befinden:

Wiewohl, Sie wissen es, werthester Freund [...], daß [...] die meisten [...] Opern nichts anders, als ein lächerliches Gewebe von Liebe, Gegenliebe, Zaubereien und nichts bedeutenden Worten ohne Zusammenhang und durchaus ohne Moral oder moralischen Endzweck sind, worinnen weder Charakter, weder Wahrheit, noch Tugend, noch Geschmack herrschen. Ihre *Ariadne*, mein Herr! Unterscheidet sich hingegen durch ihre innere Güte von jenen lächerlichen italienischen Singgedichten; (Sch-S, S. 2)

Der von Neumeister bereits für die Arie geforderte »moralische Endzweck« scheint Mitte des 18. Jahrhunderts in der gängigen Kantaten-Praxis abhanden gekommen zu sein, wie auch überhaupt der Poetik der Kantate in dieser Zeit nur ein untergeordneter Stellenwert zukam. Dass in üblichen Umsetzungen »[z]uweilen oder vielmehr meistens freilich die Worte nicht der Mühe wert [sind]« (Sch-S, S. 2), schlägt sich nicht nur in einer vorübergehenden Stagnation der Entwicklung der literarischen Form der Kantate nieder¹⁵¹; dieser Entwicklungsstillstand erklärt sich auch aus einer resignierten Haltung der Literaten, die die Dichtkunst zur bedeutungslosen Hilfskunst innerhalb der Gattung degradiert sahen. Scheibes »Sendschreiben« und seine musikalische Umsetzung der *Ariadne* beabsichtigen, dem Text wieder zu mehr Sinngehalt und damit zu neuer Relevanz innerhalb der Gattung zu verhelfen. Das Novum, das von Scheibe in poetologische Überlegungen zur Kantate bzw. zum Rezitativ einge-

151 Die Beobachtung, dass es im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts nur wenige poetologische Äußerungen zur Kantate gibt, bezieht sich v. a. auf den italienischen Kantaten-Typus. Die geistliche Kantate erlebt zeitgleich mit Johann Sebastian Bach einen Höhepunkt. Dieser Form liegen ihrer liturgischen Funktion gemäß geistliche Texte zugrunde. Auf die Entwicklung dieser Form wird an dieser Stelle jedoch nicht näher eingegangen. Die Darstellung dieser Arbeit soll die Form von Gerstenbergs Kantaten plausibilisieren, die sich vorzüglich in Abgrenzung zur weltlichen Kantate italienischen Ursprungs erklären lässt.

bracht wird, »betrifft den Unterschied der *Recitation* und der *Deklamation*« (Sch-S, S. 3, Herv. i. O.). Die zentrale Textstelle lautet:

Ich halte dafür, daß die erstere [die *Recitation*, Anm. UK] nur allein ins eigentliche Recitativ gehöre, und in einer andern musikalischen Schreibart Statt finden kann; die andere [die *Deklamation*, Anm. UK] aber so wohl im Recitativ als in der Arie und in allen anderen Arten der Singemusick erfordert wird, und daß so gar selbst die Instrumentalmusick, wenn sie Ausdruck haben soll, sie nicht entrathen kann, sondern auch von ihr beseelet sein muß. Hieraus fließet nun, daß das Recitativ zweierlei Haupteigenschaften haben kann und muß; es ist nämlich bloß *Recitativisch* und auch *Deklamatorisch*. Das bloße Recitativische ist nun dasjenige, was ich *Recitation* nenne, und es wird am meisten in solchen Kantaten und Singestücken kenntlich, die bloß episch eingerichtet sind, und worinnen der Poet bald selbst redet, bald aber andere Personen redend einführet. Im erstern Falle äußert sich die *Recitation*, im letztern aber die *Deklamation*. Hieraus ist nun zu schließen, daß alle Stellen, worinnen der Dichter etwas erzählt, ohne selbst Theil an der Handlung zu nehmen, bloß recitirend sind [...] (Sch-S, S. 3, Herv. i. O.)

Scheibe führt an dieser Stelle die Deklamation als eine neue sprach-stilistische Kategorie ein, die nicht weniger leistet, als die Kantate zu »beseelen«. Damit gibt er dem Text sowohl im Rezitativ als auch in der Arie mehr ästhetisches Gewicht. Gleichzeitig allerdings drängt er die Textteile, die er »bloß Recitativisch« bzw. »Recitation« nennt, an den Rand der ästhetischen Bedeutung. Ihnen kommt keine für den musiko-literarischen Zusammenhang ästhetische Relevanz zu, sondern die Recitation nach Scheibe konzentriert sich auf Passagen, in denen der Text reduziert auf seine kommunikative Sprachfunktion gebraucht wird:

Man kann [...] als einen Grundsatz annehmen, daß alles, was nicht das eigentliche Interesse des Redenden betrifft, nur zur Recitation gehöret, da hingegen alles, was das Interesse des Redenden betrifft, die Deklamation erfordert; ingleichen daß alles, was außer dieser Bemerkung bloß moralisch, mehr lehrend als rührend, mehr gleichgültig oder ohne besondere Empfindung als voller Empfindung ist, und folglich auch den Redenden selbst weniger interessiret, eigentlicher Weise mehr recitiret, als deklamiret werden muß; ferner, daß was das Erzählende betrifft, man wohl zu unterscheiden hat, ob die erzählende Person Theil an der zu erzählenden Sache oder Begebenheit nimmt, oder nicht? Nimmt sie Theil daran; so muß alles deklamiret, im Gegentheile aber alles bloß recitiret werden. (Sch-S, S. 3)

Die Aufwertung des Subjektiven, die einhergeht mit der Aufwertung subjektiver Sinneswahrnehmung und der Absage an Verstandeskategorien, passt zu Scheibes neuen Stil kategorien der Kantate: Die Teile, an denen subjektiv kein Anteil genommen wird, die »mehr lehrend als rührend«

und »mehr gleichgültig oder ohne besondere Empfindung sind«, werden dem Rezitativ zugeordnet. Der Rezitativtext wird dadurch von emotionalem Gehalt bereinigt und semantisch auf inhaltliche Kategorien wie Moral oder notwendig zu Erzählendes festgelegt, erhält eine Art Kommentarfunktion. Das entspricht der traditionellen Zuordnung der Sprache als Verstandesmedium. Subjektive Empfindungen hingegen suchen nicht nur in der zeitgenössischen Ästhetik ihren Ausdruck eher im Medium der Musik, sondern werden auch bei Scheibe in die sprachliche Form »Deklamation« gegossen; eine Form, die vom Sprecher quasi nur musizierend umgesetzt wird. Es sind die *deklamatorischen* Passagen¹⁵² einer Kantate, die »ein feuriges, rührendes und die Empfindungen nach allen ihren Abwechslungen ausdrückendes Instrumentalaccompaniment« (Sch-S, S. 4) erfordern, und die auch im Vortrag eher musikalisch gestaltet sind:

So will ich allhier nur noch anmerken, daß ein Sänger alle bloß zu recitirenden Stellen (nicht aber alles, was Recitativ heißt, ich bitte, sich diese Limitation wohl zu Gemüthe zu führen,) geschwinder, aneinanderhängender und freyer zu recitiren, alle zu deklamirende Stellen aber langsamer, feuriger, affecktreicher und ausdrückender auch tactmäßiger und also abgemessener, und zwar mit der größten Genauigkeit abgemessener, zu deklamiren hat. (Sch-S, S. 4)

Scheibes Projekt einer ästhetischen Aufwertung des Textes in der Kantate gelingt damit nur zum Teil: Scheibe richtet mit seiner neu eingeführten sprachlichen Stilcategory der Deklamation das künstlerische Augenmerk auch auf den Text und weist ihm die ästhetische Funktion der »Beseelung« der Kantate zu. Gleichzeitig wird mit der Abspaltung der Deklamation »das bloß Recitativische« quasi zur seelenentleerten, informationsergänzenden sprachlichen Hilfscategory, die der eigentlichen Ästhetik der Kantate bestenfalls noch semantisch zuarbeitet oder schlimmstenfalls nur als formaler gattungshistorischer, funktionslos gewordener Appendix einzu-stufen ist.

Scheibes Begriffsverwendung ist irritierend, da sie nicht der überlieferten Begriffsverwendung entspricht, die Sulzer in seinem Artikel zum Rezitativ darstellt:

152 Scheibe nennt diese deklamatorischen Passagen trotzdem wörtlich auch »Recitative« (Sch-S, S. 4).

Die Alten unterscheideten diese drey Gattungen des Vortrages so, daß sie dem Gesang abgesetzte Töne zuschreiben, der Declamation aneinanderhangende, das Recitativ aber mitten zwischen beyde setzten.¹⁵³

Scheibe verwendet die Begrifflichkeiten genau umgekehrt wie Sulzer, was auch seine Erläuterungen zu einigen Beispielen aus seiner Vertonung der *Ariadne* belegen.¹⁵⁴ Gerstenberg verwendet die Begrifflichkeiten indes wie Sulzer. In seiner Abhandlung über die »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts« aus dem Jahr 1770 bilden seine semiotischen Betrachtungen zu Rezitativ, Deklamation und Gesang den Ausgangspunkt für seine kritische Bewertung der überlieferten italienischen Mischform.¹⁵⁵

Ob Gerstenbergs Abhandlung eine Reaktion auf Scheibes »Sendschreiben« ist, lässt sich nicht eindeutig sagen; jedenfalls arbeitet auch er mit dem Begriff der Deklamation, lässt ihn jedoch weniger in stilistischer Schwebelage und sondert ihn eindeutig vom Gesang ab. Im direkten Vergleich wird sichtbar, dass Scheibe und Gerstenberg die Deklamation unterschiedlich verorten: Als musikalischer Sprachvortrag verstanden, erfüllt die Deklamation bei Scheibe eine ästhetische Funktion, die ihn von seiner bloßen Sprachfunktion löst und eher musikalisch verortet; Gerstenberg hingegen betont das differenzierende Moment zum Gesang und nimmt Abstand von einer eindeutig musikalischen Verortung der Deklamation. Die Deklamation wird bei Scheibe als eine musikalische Zwischenform von Rezitativ und Arie eingeführt. Ganz abgesehen davon, ob das an der begrifflichen Vertauschung liegt, sieht Gerstenberg die Deklamation, egal ob in musikalisch-sprachlicher Zwischenposition oder als Sprachkategorie, skeptisch:

Der Sänger, höre ich Sie mir zurufen, hat Deklamiren gelernt? Wohl uns! Desto besser! Eben das hat uns gefehlt! Worte sind nicht gemacht, um durch eine ungeheure Menge Noten in Gemälde gezerrt zu werden: sie sollen Zeichen unserer Begriffe seyn; verwandelt man sie in Coloraturen, so sind sie weder das Eine noch das Andre: nicht Zeichen, denn man versteht sie nicht; nicht Gemälde, denn man weiß nicht, was gemalt wird.

153 Johann Georg Sulzer: »Recitativ«, in: Johann Georg Sulzer (Hg.): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 4, Leipzig 1794, S. 4–19, hier: S. 4.

154 Vgl. Scheibe: »Sendschreiben«, hier: S. 3–4.

155 Es sei an dieser Stelle darauf aufmerksam gemacht, dass diese Abhandlung 1770 bereits einige Jahre nach dem Erscheinen Gerstenbergs Kantate *Ariadne auf Naxos* liegt. Im Zusammenhang mit dieser Kantate hat die Abhandlung damit weniger normativen als viel mehr reflexiven Charakter. Ausführlich zu Gerstenbergs Verwendung der Begriffe Gesang, Deklamation und Rezitativ siehe Kap. 1.3.2.

So gerade zu möchte ich das Dilemma nicht einräumen. Die Ausübung der besten Meister beweist, daß es an Mitteln nicht fehle, Beides mit einander zu vereinigen. (EIS, S. 128–129)

Die hier zuletzt von Gerstenberg gelobte Form nennt dieser allerdings weder Deklamation noch Rezitativ – die Form, in der »Worte zugleich als Zeichen vollkommen deutlich, und als Gemälde vollkommen empfindbar« sind, nennt Gerstenberg Gesang (vgl. EIS, S. 129). Gerstenberg ruft in seiner Abhandlung zu einer sauberen Trennung von Gesang und Sprache auf; eine Trennung, die er semiotisch-ästhetisch fundiert. Scheibes Aufspaltung in rezitativischen und deklamatorischen Sprachvortrag löst für Gerstenberg nicht das ästhetische Problem, wie adäquater empfindsamer Ausdruck aussehen kann, der Poesie und Musik kombiniert und dabei keine der Künste der anderen hierarchisch unterordnet: Er erteilt der Deklamation als Teil der Kantate eine klare Absage:

Der Sänger will deklamieren, anstatt zu singen? Er thut aber keines von beiden. Er deklamirt nicht: denn jetzt ein halbes Komma, und nach ein Paar Takten, wenn die Instrumente genug gemalt haben, wieder ein halbes Komma, hier ein eingeschobenes Wort, und da eins, und nichts im Grunde als Randglossen zu einer fremden Musik-Sprache; heißt das deklamieren? Auch singt er nicht: denn die Knäuel herreichen, woraus der Weberstuhl nebenan das Zeug macht; heißt das weben? (EIS, S. 130)¹⁵⁶

Diese Absage müsste konsequenterweise wieder die ursprünglich überlieferte Kantatenform, bestehend aus Rezitativ und Arie – ohne Deklamation –, retablieren; tatsächlich dekonstruiert Gerstenberg sogar die Kantate, indem er die Vorzüge von Rezitativ und Arie als eigenständige Formen hervorhebt und den Wechsel – das gattungskonstituierende Moment – aus ästhetischen Gründen verwirft:

Man spreche entweder wie sichs gebührt, oder singe lieber gar: beides zugleich geht nicht an. Ist die Sprache, worin man sich ausdrücken will, einmal gewählt, so bleibe man dabei; sie mitten in der Rede mit einer neuen vertauschen, was

156 Darin folgt ihm auch Sulzer: »Darum werde ich auch nicht nöthig haben, wie Herr Scheibe, einen Unterschied zwischen dem bloß recitierten und declamierten Recitativ zu machen, weil ich das erstere ganz verwerfe. Behauptet es indessen in der Oper und in der Canatate seinen Platz, so mag der Dichter sehen, wie er es verantwortet, und der Tonsetzer, wie er es behandeln will.« (Sulzer: »Recitativ«, hier: S. 6) An dieser Stelle scheint Sulzer die Begrifflichkeit aufgrund des direkten Bezugs »wie Herr Scheibe« zu verwenden; im restlichen Artikel wird klar, dass es ihm um das Rezitativ in seiner Begriffsverwendung geht und er eigentlich – wie Gerstenberg – an dieser Stelle in seiner und der üblichen Terminologie gegen die Deklamation argumentiert.

heißt das anders, als Deutsch und Französisch unter einander stottern? (EIS, S. 131)¹⁵⁷

Um zu vermeiden, dass zu lange oder zu viele Arien auf diese Weise zu eintönig geraten, schlägt Gerstenberg vor, sie mit »anderen Gattungen des Gesanges« wie z. B. »Arietten, Cavaten, Ariosen, Stanzen« abzuwechseln, »an die man nur darum nicht gedacht hat, weil man immer nur einerlei elende Kantatenform im Gesicht hatte, wovon man nicht abweichen zu dürfen meinte« (EIS, S. 133). Seine Formulierung »andere Gattungen des Gesanges« verweist dabei mit Hinblick auf Gerstenbergs vorige Ausführungen auch auf den vergleichsweise hohen Grad der Artifizialität, die dem Gesang innewohnt.¹⁵⁸ Aber weder soll der Ersatz rezitativischer Teile durch gesungene Formen das Rezitativ überflüssig machen, noch die damit notwendig einhergehende artifizielle Affektdarstellung ausgebaut werden – im Gegenteil:

[...] wo Recitation wirklich die schöne Natur der menschlichen Rede, nicht mehr und nicht weniger ist: Da genieße das Recitativ, bei uns so gut, wie bei den Griechen, aller seiner Rechte, uneingeschränkt. Man mache immerhin Recitative; man mache sogar eine besondere Gattung recitativischer Opern, der die lebhafteste Accentuation der Aussprache, wie sie nur je bei den Griechen oder bei den Chinesern statt findet, zum Grunde liegt: nur mache man aus Recitativ und Gesang kein widersinniges und geschmackloses Ganze. (EIS, S. 134)

Mit dieser Forderung zur Trennung von Rezitativ und Arie zu eigenständigen Formen distanziert sich Gerstenberg von der traditionell aus Italien überlieferten Gattung. Gleichzeitig löst er das emotionale Potenzial der Gattung von der Arie, um es als Empfindungsausdruck im Rezitativ wirksam werden zu lassen. Damit wertet er im Gegensatz zu Scheibe das Rezitativ tatsächlich auf.

157 Sehr ähnlich formuliert das auch Francesco Algarotti zwei Jahre zuvor: »Der schnelle Uebergang von einem einfachen langsamen Recitativ zu einer geschmückten und mit allen Feinheiten der Kunst gearbeiteten Arie beleidigt fast immer; denn ist es nicht eben als wenn man mitten im Spazierengehen Sprünge und Capriolen zu schneiden anfangen wollte?« (Francesco Algarotti: *Versuche über die Architektur, Mahlerey und die musicalische Opera*, Aus dem Italänischen übersetzt von R. E. Raspe, Cassel 1769, S. 243.) Francesco Algarotti war wie u. a. Lessing und Diderot Mitglied der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften, was nicht unwahrscheinlich macht, dass Gerstenberg Schriften von ihm gelesen haben könnte.

158 Gerstenberg stuft »Gesang« gegenüber »Singen« als die artifiziere Form ein, sie ist weniger natürlicher Empfindungsausdruck als ein musikalisch-künstliches Nachzeichnen von Affekten. Ausführlich hierzu siehe Kap. 1.3.2.

Diese Trennung von Rezitativ und Arie ist auch Gerstenbergs Antwort auf die Ausgangsfrage seiner Abhandlung, »[o]b in Werken, die eigentlich darauf angelegt sind, daß sie eine Welt nachahmen, wo Alles durch Gesang ausgedrückt wird, so heterogene Theile, als Recitativ und Arie, nicht eine schlechte Komposition geben« (EIS, S. 117). Gerstenberg fordert dazu auf, sich von dieser »schlechten« Kompositionsform zu lösen. Das ist eine Absage an die italienische Kantatenform, und auch an die traditionelle Opernform aus Italien und Frankreich:

Wir rühmen uns, und wie es scheint, nicht ohne Grund, den bessern italienischen Geschmack in der Singcomposition geschaffen zu haben. Sollte es denn wohl einer so schöpferischen Nation, als die deutsche, [...] wohl würdig seyn, die offenbar schlechte Einrichtung des Hauptwerks der Musik bloß darum beizubehalten, weil sie so und nicht anders aus den alten Madrigalen der Franzosen und Italiener entstanden ist. Welch ein Werk könnte die Oper seyn! welch ein Werk, wenn man sich gleich Anfangs um die Franzosen und Italiener, und ihre alten Madrigale, und ihre gothischen Begriffe unbekümmert gelassen hätte! (EIS, S. 136)

Er ist damit ganz auf einer Linie mit Algarotti, der das Rezitativ sogar noch stärker als Gerstenberg macht, v. a. gegenüber der Arie:

Man erinnert sich noch, daß oft einzelne Züge des Recitatives das Herz der Zuhörer eben so mächtig gerühret haben, als eine Arie in unsern Zeiten zu thun im Stande gewesen ist. Das Recitativ rührt noch heutigen Tages, wenn es obligat ist und mit Instrumenten acoompagniret wird; und es wäre nicht übel, wenn es öfters geschähe. Denn welches Feuer, was für Leben bekommt nicht das Recitativ, wenn es da wo die Leidenschaft steigt, durchs Orchester verstärkt wird und Herz und Fantasie zu gleicher Zeit mit allen möglichen Waffen angegriffen werden?¹⁵⁹

Wie hier an den Äußerungen Gerstenbergs und Algarottis zu sehen ist, emanzipiert sich das Rezitativ und wird gemäß dem ästhetischen Ideal seiner Zeit zu einer Verbindung von Musik und Sprache, die in einen natürlichen Ausdruck zusammenfließt: Im *Accompagnato*-Rezitativ.

Das recitativo accompagnato

Im 18. Jahrhundert ändert sich nicht nur die ästhetische Verortung des Rezitativs. Auch stilistisch befindet sich die Gattung Rezitativ im Wandel.

159 Algarotti: *Versuche*, S. 242.

Der italienische *stile recitativo* des 17. Jahrhunderts ist ein generalbassbegleiteter Sprechgesang, der den Gegenpol zu ariosen Teilen (meist der Oper, aber auch der Kantate) bildet. Dieser Sprechgesang folgt strikt der natürlichen Sprachmelodie (d. h. auch ohne Wiederholungen). Giovan Battista Doni unterscheidet bereits 1635 drei Formen des *stile recitativo*: den *stile narrativo* (berichtende Form), den *stile espressivo* (für leidenschaftliche Monologe) und den *stile speciale recitativo* (eine Mischform der beiden anderen).¹⁶⁰ Er antizipiert damit, dass auch dem Rezitativ die Funktion des Ausdrucks, und nicht nur der Handlungserzählung zukommen kann; und hierin überwindet er das zeitgenössische Verständnis, nach dem Arie (für den Affektausdruck) und (Secco-)Rezitativ (zum Erzählen der Handlung) polarisierend gegenüber gestellt werden. Das italienische Rezitativ wird auch außerhalb Italiens rezipiert, ja sogar als »Hauptcharakteristikum italienischen Geschmacks gewürdigt«¹⁶¹. Das deutsche Rezitativ ist Anfang des 18. Jahrhunderts beeinflusst von geistlicher Musik, aber eben auch vom italienischen Rezitativ, das »in der deutschen Oper und Kantate enthusiastisch gepflegt«¹⁶² wurde. Im Laufe des Jahrhunderts wird diese Form des generalbassbegleiteten Rezitativs, auch *recitativo semplice* oder *recitativo secco* (einfaches Rezitativ) genannt, mehr und mehr verdrängt vom sog. *recitativo accompagnato*.¹⁶³ Das *recitativo accompagnato* wird obligat nicht nur vom *basso continuo*, sondern auch von anderen Instrumenten(-Gruppen) begleitet. »Charakteristisch und wesenhaft ist aber noch mehr: in der Regel liegt ein monologischer Text von starkem Affektgehalt zugrunde [...]«¹⁶⁴ Die Orchesterbegleitung illustriert dabei den affekthaltigen Sprechgesang, die Instrumentalpartien sind »artikulierend oder echoartig«¹⁶⁵ gestaltet. Wie in obigem Zitat von Algarotti (siehe S. 378) bereits zu lesen ist, vereint das *Accompagnato*-Rezitativ Musik und Poesie und verstärkt so die ästhetische Wirkkraft: »Denn welches Feuer, was für Leben bekömmert nicht das Recitativ, wenn es da wo die Leidenschaft steigt, durchs Orchester verstärkt wird und Herz und Fantasie zu

160 Vgl. Reinhard Strohm: »Rezitativ«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil 8: Quer-Swi, Kassel, Basel 1997, S. 224–242, hier: S. 226.

161 Strohm: »Rezitativ«, hier: S. 232.

162 Ebd., S. 233.

163 Ebd., S. 234.

164 Jürgen Schläder: »Rezitativ«, in: Günther Massenkeil/Marc Honegger/Harald Hassler (Hg.): *Musiklexikon*, Bd. 4: Ren bis Z, Stuttgart, Weimar 2005, S. 17–19, hier: S. 18.

165 Strohm: »Rezitativ«, hier: S. 235.

gleicher Zeit mit allen möglichen Waffen angegriffen werden?»¹⁶⁶ Auf diese Weise, so Algarotti, bekomme das Rezitativ in Form des *recitativo accompagnato* einen »Zwischenstatus zwischen Arie und einfachem Rezitativ, wodurch [...] deren Polarisierung in ›Gefühl‹ einerseits und ›Handlung‹ andererseits¹⁶⁷ aufgehoben werde. Verwendet wurde das *recitativo accompagnato* insbesondere für »emotionsgeladene Monologe, aber auch für spannungsreiche Dialoge, feierliche Ansprachen und Gebete«¹⁶⁸ sowie für Kantaten.

Nicht nur die Aufwertung des (einfachen) Rezitativs, sondern auch die Formausprägung des *Accompagnato*-Rezitativs sind ästhetisch wie formal entscheidende Entwicklungsschritte für die Entstehung der Gattung Melodrama.

3.2.1.3 Rezitativ und Arie

Die Gattung Kantate gewinnt ihre typische Form aus der Kombination von Rezitativ und Arie – die Form, die Gerstenberg 1770 kritisiert. Die Forschung zu dieser Gattung unterliegt einer gewissen Dominanz, die Struktur betreffend, die zugleich die Frage nach der Funktion der Gattung beinahe verschwinden lässt.

Gerade an der Arie lässt sich der Verlust der ursprünglichen Funktion – Affektdarstellung – deutlich machen: Die Arie der Kantate kann dabei v. a. aus der *Da-capo*-Arie – der »Hauptarienform des Barock«¹⁶⁹ – hergeleitet werden.

Die *Da-capo*-Arie kann in ihrer undramatischen Repriseform die Handlung nicht weiterführen. Sie überlässt diese dem (*Secco*-)Rezitativ, sodass Rezitativ und Arie eine übliche Verbindung wird.¹⁷⁰

Diese übliche Verbindung bleibt für die Kantatenform bestehen und wird zu ihrem Hauptformelement. Die *Da-capo*-Arie der Barockoper ist dabei eine Form, deren Hauptfunktion in der Affektdarstellung liegt.¹⁷¹ Dabei

166 Algarotti: *Versuche*, S. 242.

167 Strohm: »Rezitativ«, hier: S. 235.

168 Ebd.

169 Ulrich Michels: *dtv-Atlas Musik. Systematischer Teil: Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance*, 2 Bde., München 2001, S. 111.

170 Michels: *Musikgeschichte I*, S. 111.

171 Vgl. ebd.

»[galt] Liebe der Affektenlehre des 17. Jh. als Hauptaffekt, da sie viele Schattierungen gestattete, was der musikalischen Umsetzung sehr entgegenkam«¹⁷². Die Kantate führt zwar formell den Wechsel von Rezitativ und Arie, wie ihn die barocke Opernpraxis für ausgedehnte Affektdarstellungen geprägt hat, fort:

Um den szenischen Fortgang der Handlung zu gewährleisten, wird [...] ein guter Teil dem *recitar cantando*, den ›affektlosen Erzählungen und Gedankengängen‹ vorbehalten. Es profilieren sich [...] deutlich das Rezitativ und die Arie als zwei unterschiedliche, klar voneinander getrennte Momente und Funktionen.¹⁷³

Den »große[n] Stilwandel«, der sich auch an der Oper zeigen lässt und im Aufstreben des Bürgertums begründet liegt, beschreibt Konold: »Die Polyphonie der ›prima prattica‹ wird von der Monodie der ›seconda prattica‹ abgelöst; an die Stelle der bisher vorherrschenden Vokalform der Motette tritt die Kantate [...]«¹⁷⁴ Diese Stilreduktion auf eine Stimme zeigt bereits eine Abwendung auch vom artifiziellen Stil der italienischen Barockarie an. Technische Virtuosität und Polyphonie weichen in Deutschland zugunsten des galanten Stils:¹⁷⁵ Der galante Stil ist an den ›Galante Homme gerichtet, »einen Mann, der sich in vornehmer Umgebung zu bewegen weiß, der eleganten Rede mächtig, begabt mit Witz und Geschmack, erfahren und urteilssicher in den Künsten«¹⁷⁶. Simplizität statt Kenner- und Virtuosität bestimmen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts »Rezeptionserwartung und Publikumserfolg«¹⁷⁷, denn was »der gebildete und urteilsfähige Dilettant faßt und goutiert, was ihm gefällt, was seinen Ohren schmeichelt, ist galant und kunstgerecht«¹⁷⁸.

In dieser Hinwendung zum Einfachen ist die Abkehr von der rhetorisierten und affektwirksamen Formensprache des Barocks erkennbar. Gilt die Arie der Barockoper noch als statisches, Affekte ausbuchstabierendes Formelement, so beschreibt Mattheson 1739 die Arie, die er als Bestandteil der Kantate voraussetzt, als »wohleingerichtete[n] Gesang«, der »in

172 Emans/Tunley/Krummacher/Gottwald: »Kantate«, hier: S. 1707.

173 Enrico Fubini/Sabina Kienlechner: *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2008, S. 131.

174 Konold: *Weltliche Kantaten*, S. 23.

175 Vgl. ebd., S. 25.

176 Wilhelm Seidel: »Galanter Stil«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil 3: Eng–Hamb, Kassel 1995, S. 983–989, hier: S. 983.

177 Konold: *Weltliche Kantaten*, S. 29.

178 Seidel: »Galanter Stil«, hier: S. 986.

einem kurzen Begriff eine große Gemüths-Bewegung ausdrückt«¹⁷⁹. Demzufolge findet auch in der Kantate eine ästhetische Umgewichtung ihrer Bestandteile statt. Die Arie als Inbegriff der barocken Affektkunst, der das Rezitativ zunächst nur erzählend beigelegt wurde, wird in der Kantate nicht nur deutlich kürzer, sondern gleichzeitig das Rezitativ ästhetisch aufgewertet: Der galant-rezitativische Stil, der sich am ästhetischen Ideal der fließenden Empfindungen orientiert, bildet ein zusätzliches dynamisierendes Moment. Mit zunehmender Abkehr von der Affektdarstellung und Hinwendung zum natürlichen Empfindungsausdruck kann eine Verschiebung der ästhetischen Relevanz zugunsten des Rezitativs beobachtet werden.

Die Tendenz zu dieser Entwicklung zeichnet sich bereits Anfang des 18. Jahrhunderts in den Poetiken zur Kantate ab, die das Rezitativ nicht als zwischengeschaltete Hilfsform bewerten, sondern ihm samt dem Wechsel eine gattungskonstitutive Rolle zusprechen und seine Form sogar ausführlicher behandeln als die der Arie. Scheibe, der sich in seinem »Sendschreiben« fast nur mit dem Rezitativ und dem Versuch, dieses aufzuwerten, befasst, bemängelt eingangs die gängige Arienpraxis und die Gepflogenheit v. a. von Sängern und Sängerinnen, sich nur am Rande für die rezitativischen Teile zu interessieren:

Ein lautes Geklatsche und ein auf der Opernbühne widerschallendes Bravo begleitet die Kapriolen schneidenden Sänger und Sängerinnen, die sich für diesen, der Bezauberung ähnlichen Beyfall mit einem theatralischen Stolze ehrerbietigst neigen, in die Szene zurück. (Sch-S, S. 2)

In Scheibes »Sendschreiben« wird nicht nur die ästhetische Ablehnung dieses Modells deutlich, sondern auch der veränderte Kontext, in dem die Kantate praktiziert wird: Die Rezipienten sind nicht mehr Opernbesucher, sondern private Liebhaber, für die Scheibe in seiner Klavierkomposition zur *Ariadne* »auf die Leichtigkeit und Bequemlichkeit zu spielen gesehen« hat, »weil nicht alle Liebhaber Virtuosen sind« (Sch-S, S. 6). Technische Virtuosität tritt zurück zugunsten von empfindungsstarkem Ausdruck, sodass Scheibe präzise Verzierungs- und sonstige Spielanweisungen für überflüssig hält:

179 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, S. 212.

Ich hätte zwar alle diese Stellen anmerken können; allein, da ich nur für empfindliche Liebhaber und Musickverständige geschrieben habe: so würde es überflüßig gewesen seyn, ihnen zu sagen: Hier müßt ihr empfinden! Zumal da es ihnen wenig helfen würde, ihnen diese Anweisungen zu geben, wenn sie nicht selbst ein empfindliches Herz hätten. (Sch-S, S. 4–5)

Dabei versäumt Scheibe es aber nicht, wiederholt Sänger:innen auf die Wichtigkeit des richtigen Vortrags des Rezitativs hinzuweisen. Er bemerkt, dass »ein einziges unrecht gelesenes Wort den ganzen Affect, die ganze Deklamation herab setzen, und bis ins Lächerliche erniedrigen kann.« (Sch-S, S. 5) Das ästhetische Ideal des natürlichen Empfindungsausdrucks wird – wie auch bei Gerstenberg – ins Rezitativ verlagert und kommt dort zur Geltung:

Ein gut gearbeitetes Recitativ gilt mir [Gerstenberg] allemal mehr als die klingendste Arie, die nur klingt. Das gute Wort Cantabel, das man jetzt so unbescheiden zu misbrauchen anfängt, das alle Kraft der Instrumental-Musik zu lähmen, und den wenigen Ausdruck, der noch in unserer Singekunst [sic] übrig ist, bald vollends zu enternen droht, findet an mir nur einen sehr mäßigen Bewunderer. (EIS, S. 134–135)

Das nach diesem Maßstab erstarkte Rezitativ macht das Heraustreten aus dem ariosen Modus, der formal in der Gattung Kantate obligat ist, umso bedeutungsvoller: Der Wechsel ins Rezitativ hat nicht mehr nur überleitenden Charakter, sondern eigene Relevanz, die Gerstenberg schon 1768 in seiner Rezension zur Kantate *Pygmalion* von Ramler einfordert:

[...] und mit diesem schönen Uebergange bricht Pygmalion ganz in Worte der Liebe aus. Allein warum mußte es eine Arie seyn, in der er aus seiner Entzückung erwacht? Uns deucht, diese Idee wäre dem Recitative angemessener gewesen. (R, S. 81)

Die Gattungsform Kantate ermöglicht durch den obligaten Wechsel zwischen Rezitativ und Arie innerhalb einer Kantate, die Arie zu unterbrechen. An gleicher Stelle eröffnet sie durch dieses gattungskonstitutive Wechselelement den Schritt aus der affektüberladenen Arie heraus hin zur ausdrucksstarken, empfindsamen Rede. Dieser Schritt ist nicht nur innerhalb einer Kantate relevant, sondern auch für die Gattungsentwicklung bezeichnend: Er bietet die Möglichkeit zur Emanzipation von der Arie, die mit der Etablierung des Accompagnato-Rezitativs vollzogen wird. Das Changieren zwischen den Polen (Secco-)Rezitativ und Arie wird obsolet. Die rezitativische Rede, deren Ausdruckskraft durch Instrumentalaccompanati verstärkt wird, kann als Vorläufer der melodramatischen Rede

verstanden werden.¹⁸⁰ Die weltliche Kantate in Deutschland im frühen und mittleren 18. Jahrhundert bildet damit eine wichtige Wegmarke in der Landschaft der Gattungsentwicklung: Sie ist die Übergangsform zwischen zwei Bühnengattungen, der barocker Oper und dem Melodrama; als lyrische (Kurz-)Form erinnert sie an die ursprünglich gedachte innere Verwandtschaft von Musik und Poesie, verschafft der Poesie mehr ästhetische Relevanz im Zusammenwirken der beiden Künste und bereitet so auch die literarische Bühnengattung des Melodramas mit vor.

Gerstenbergs zuvor dargestellte Abwendung von der Gattung Kantate zeigt ihn vor diesem Hintergrund als einen urteilssicheren Kritiker: Die Bestandteile der Kantate, die er als zu heterogen voneinander absondert, bedienen tatsächlich verschiedene ästhetische Ideale; die Kantate nimmt die Position einer Übergangsgattung zwischen diesen Idealen ein und markiert den ästhetischen Umbruch: Ihre strukturelle Konstitution als Wechselgattung prädestiniert sie dazu und ermöglicht stückintern wie gattungsgeschichtlich den Schritt von einem zum anderen Ideal. Sie oszilliert zwischen ausladender musikalischer Affektdarstellung und natürlichem, auch poetisch gestaltetem Empfindungsausdruck, zwischen Arie und (Secco-)Rezitativ, bis zu einem Kipppunkt, an dem ästhetische Umgewichtungen und Formreform des Rezitativs im 18. Jahrhundert die »Rücknahme der Arien«¹⁸¹ bewirken. Die Wechsel werden austariert, geglättet, nivelliert. Zu dem Zeitpunkt (1770), als sich in Deutschland die poetisch weiterentwickelte Gattungsform des Melodramas zu etablieren beginnt, die das neue ästhetische Ideal bereits umzusetzen versucht, und gleichzeitig die barocke Affektrhetorik obsolet wird, ist Gerstenbergs Urteil, dass die Kantate in dieser Form nicht mehr weitergeführt werden sollte, zeitgemäß und konsequent. Im Jahr 1770 kann der ästhetische Umbruch als vollzogen gelten und mit abnehmender Oszillation zwischen den ästhetischen Idealen schwindet auch die Legitimation einer Übergangsgattung wie der der Kantate.

180 Mehr dazu siehe Folgekapitel: Kap. 3.2.2.2.

181 Laurenz Lütteken: *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Berlin 1998, S. 472.

3.2.2 Gerstenbergs Kantaten

»Die weltliche Kantate wurde um die Mitte des 18. Jh.s mehrfach poetologisch reflektiert und diente in ihrer mythologischen Variante (H. W. von Gerstenberg, Ramler) als Experimentierfeld für neuartige musikalisch-lit. Affektwirkungen.«¹⁸² Die ausführliche Behandlung dieser Gattung in Gerstenbergs Œuvre ist also nicht nur mit der Abhandlung über die »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts« Teil seiner ästhetischen Arbeit, sondern auch seiner schriftstellerischen Tätigkeit, nämlich in seinen Kantatentexten, die er verfasst hat, bevor er sich 1770 von der Gattung Kantate distanziert. Seine »Kantatendichtung ist ein Beweis für die ungeheure Schnelligkeit, mit der er alles Neue in sich aufnahm, verarbeitete und produktiv machte«¹⁸³, seine wenigen verfassten Kantaten und spätere Distanzierung von der Gattung bieten dabei Evidenz für den Status dieser Gattung als Übergangsform. Es gibt nur zwei Texte, die Gerstenberg explizit als Kantatentexte verfasst und im Untertitel auch als solche bezeichnet hat: *Ariadne auf Naxos – eine Kantate*¹⁸⁴ (1765) und *Clarissa Harlowe – eine tragische Kantate*¹⁸⁵, die allerdings nur als Fragment erhalten ist und als solches erst postum veröffentlicht wurde. Als Kantate vertont wurden auch lyrische Arbeiten von Gerstenberg – ein Grund, warum diese Arbeit Kantaten als dramatisch-lyrische Zwischengattung behandelt. Hierzu zählt das regelmäßig versifizierte »Lied eines Mohren« (T1, S. 20–21), das Johann Christoph Friedrich Bach im Jahr 1776 unter dem Titel *Die Amerikanerin* vertont hat¹⁸⁶, und das wechselstrukturierte Gedicht »Die Grazien« (T¹, S. 50–53), 1744 von Carl Philipp Emanu-

182 Mische: »Kantate«, hier: S. 373.

183 Albert Malte Wagner: *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und der Sturm und Drang. Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, Heidelberg 1924, S. 277.

184 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: »Ariadne auf Naxos. Eine Kantate« [1765], in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften II*, Frankfurt am Main 1971, S. 73–86.

185 Albert Malte Wagner: »Ungedruckte Dichtungen und Briefe aus dem Nachlaß Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs«, Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen, 70/134 (1916), S. 3–26, hier: S. 3–7. Datierung unbekannt. Wagner, der *Clarissa* unter dem Titel *Clarissa Harlowe – eine tragische Kantate* in eben genannter Quelle veröffentlicht hat, spricht in seiner Monografie vom selben Stück unter dem erweiterten Titel »Clarissa Harlowe im Sarge« (vgl. Wagner: *Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, S. 277).

186 Johann Christoph Friedrich Bach: *Die Amerikanerin. Ein lyrisches Gemälde*, Riga 1776. Die Komposition von J. C. F. Bach wirkt trotz ihrer vergleichsweise späten Veröffentlichung sehr traditionell, gerade die Arien der Kantate sind im überlieferten

el Bach vertont.¹⁸⁷ Im Untertitel als »Cantate« bezeichnet sind außerdem die Gedichte »Dianens Nymphe« (PW, S. 225) und »Amor im Klavier« (PW, S. 232) im »Poetischen Wäldchen«.¹⁸⁸ *Ariadne auf Naxos* ist die bekannteste Kantate Gerstenbergs, sie wurde 1765 von Johann Adolph Scheibe vertont¹⁸⁹ und zur Vorlage für das erste deutsche Melodrama.

3.2.2.1 »Die Grazien«: Eine Kantate?

»Die Grazien« waren von Gerstenberg nicht als Kantatentext intendiert, sondern wurden 1759 als Gedicht in seinen *Tändeleien* veröffentlicht. Es ist das einzige wechselstrukturierte Gedicht der Sammlung, für das auch eine Vertonung belegt ist. Dabei prädestiniert diese Struktur eigentlich geradezu für eine Vertonung als Kantate, die durch eine heterogene Textstruktur gekennzeichnet ist. Trotz dessen, dass eine entsprechende Kantatenvertonung dieses Gedichts wegen dieser Form naheliegt, aber konsistent mit seiner ablehnenden Haltung gegenüber der Kantaten-Gattung, nimmt Gerstenberg diese Vertonung zunächst skeptisch auf: »man findet für das Werk eines Liebhabers viel schönes drinnen. Nur scheint die Form einer Cantate nicht gar gut gewählt zu seyn, und daß die musi-

redundanten, später als statisch bewerteten Arienmodus gestaltet und wirken beinahe barock.

- 187 Die Frühfassung von 1774 erschien als Druckfassung verändert erst 1788. Carl Philipp Emanuel Bach: »Die Grazien. Kantate«, in: Paul E. Corneilson (Hg.): *The Complete Works*, Los Altos 2013, S. 66–75.
- 188 Beide sind als Dialog bzw. Duett angelegt und tragen auf diese Weise der Wechselstruktur der Kantate Rechnung. Die Dichtungen stehen in dem Teil des »Poetischen Wäldchens«, in dem Gerstenberg Dichtungen ihren rechtmäßigen Verfassern wieder zueignen wollte, die er zum privaten Musikvergnügen genutzt hatte und die in Umlauf geraten waren. Die eigentlichen Verfasser dieser beiden Dichtungen bleiben trotzdem unklar, denn »Dianens Nymphe« ist laut Gerstenberg »Nach einem Ungenannten« (PW, S. 225), »Amor im Klavier« fehlt gänzlich eine Verfasserangabe (vgl. PW, S. 232). Das legt nahe, dass der Verfasser möglicherweise doch Gerstenberg selbst ist, das Gedicht bzw. die Kantate taucht aber in vorherigen Sammlungen nicht auf.
- 189 Johann Adolph Scheibe: »Ariadne auf Naxos«, in: *Tragische Kantaten fuer eine oder zwei Singstimmen und das Clavier. Naemlich: des Herrn von Gerstenbergs Ariadne auf Naxos, und Johann Elias Schlegels Prokris und Cephalus. In die Musick gesetzt, und nebst einem Sendschreiben, worinnen vom Recitativ ueberhaupt und von diesen Kantaten insonderheit geredet wird*, Kopenhagen und Leipzig 1765, S. 9–48.

kalische Recitation der Prose Schwierigkeiten habe, empfindet man hin und wieder.«¹⁹⁰

Erste Nachweise zu der Frühfassung¹⁹¹ von Bachs »Grazien«-Komposition finden sich für das Jahr 1774 und werden durch Briefe von Claudius und Reichardt belegt.¹⁹² Am 14. Juli 1774 schickt Bach Gerstenberg eine autografe Partitur, mit der er aber offensichtlich nicht sehr zufrieden war, wie dem Begleitbrief zu entnehmen ist:

Ihre schönen Grazien sind unter schlechte Hände gerathen. [...] Vermuthlich werden sie mich bei ihrem vortrefflichen Uhrheber verklagen. Nehmen Sie meine Partie und richten Sie nicht zu streng. Der Wille wenigstens war gut.¹⁹³

Nach einigen Umarbeitungen und Korrekturen folgt die Veröffentlichung der Druckfassung¹⁹⁴ über zehn Jahre nach diesem Briefwechsel im Jahr 1788 am Ende der Liedersammlung *Neue Lieder-Melodien*.¹⁹⁵ Bereits die Frühfassung liegt zeitlich nach Gerstenbergs Distanzierung von der Kantatenform; trotzdem scheint er positiv auf die Komposition reagiert zu haben, denn Bach stattet ihm im September 1774 »mit besonderer Zufrie-

190 R. M. Werner: »Gerstenbergs Briefe an Nicolai nebst einer Antwort Nicolais«, *Zeitschrift für Deutsche Philologie*/23 (1891), S. 43–67, hier: S. 60 (Gerstenberg an Nicolai, Kopenhagen 27.4.1768).

191 Von der Druckfassung ist eine »Partiturabschrift eines bislang nicht identifizierten Kopisten mit Eintragungen von CPEB« erhalten, die das Bach-Archiv Leipzig online zugänglich macht (siehe Bach, Carl Philipp Emanuel: »Die Grazien«, Internet: https://www.bach-digital.de/servlets/MCRGenPDF?mcrId=BachDigitalSource_derivate_00071469&from=1&to=14, zuletzt geprüft am: 29.07.2017). »Diese Handschrift spiegelt im ante correcturam-Stadium die um 6 Takte längere Frühfassung wider« (Wolfram Enßlin/Uwe Wolf/Christine Blanken (Hg.): *Bach-Repertorium. Werkverzeichnisse zur Musikerfamilie Bach*, Carl Philipp Emanuel Bach: thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke, Teil 2: Vokalwerke, Stuttgart 2014, S. 782). Die entsprechenden Takte sind in dieser Version durchgestrichen, an einer Stelle ist der entsprechende Takt aus der Druckfassung nachträglich ergänzt.

192 Vgl. Enßlin, Wolf, Blanken: *Bach-Repertorium*, S. 781. Die erwähnten Briefe finden sich in Carl Philipp Emanuel Bach: *Briefe und Dokumente*. Hg. von Ernst Suchalla, Göttingen 1994, Dokument 173 (Brief von M. Claudius an H. W. v. Gerstenberg vom 11. Juli 1774) und Dokument 175 (Brief von J. F. Reichardt an C. G. Bock vom 13. Juli 1774).

193 Bach: C. P. E. *Bach Briefe und Dokumente*, Dok. 176, S. 422.

194 Bach: »Grazien«, online zugänglich unter <http://www.cpebach.org/toc/toc-VI-3.html>, zuletzt geprüft am: 20.07.2017. Diese Quelle wird im Folgenden in Klammern mit CPEB-G abgekürzt zitiert, mit Takt- und Seitenzahl.

195 Vgl. Enßlin, Wolf, Blanken: *Bach-Repertorium*, S. 781. Den gesammelten Dokumenten Barbara Wiermanns zufolge erscheint selbige Sammlung erst zum Jahresbeginn 1789 (vgl. Barbara Wiermann (Hg.): *Carl Philipp Emanuel Bach. Dokumente zu Leben und Wirken aus der zeitgenössischen Hamburgischen Presse (1767–1790)*, Hildesheim 2000, S. 333–337).

denheit, und dem größten Vergnügen [seinen] gehorsamsten Dank über [Gerstenbergs] Beyfall, womit [er] [seine] Psalmen und Grazien beehr[te], ab«¹⁹⁶. Dieser Beifall erklärt sich mit Blick auf Bachs Komposition: C. P. E. Bach formt diese zwar der Wechselstruktur gemäß, die versifizierten Teile sind als Arien vertont, die prosaischen Einschübe als Rezitativ. Trotzdem ist das typisierte Wechselschema nur noch minimal wirksam, Rezitativ und Arie sind stilistisch einander so angeglichen, dass die Wechsel selbst nivelliert sind. Auf diese Weise wird der von Gerstenberg kritisierte Medienwechsel zu einer tatsächlichen Medienkombination: Es gibt keine Wechsel zwischen ariosem, instrumentalbegleitetem Gesang und Rezitativ in Form des generalbassbegleiteten Secco-Rezitativs als Sprechgesang; sondern arioser (aber syllabischer) accompagnierter Gesang wechselt kaum merklich mit gesungenem *recitativo accompagnato*, vollständig instrumental begleitet. Rezitativischer und arioser Vortrag werden zum einem einander angeglichen und zum anderen durchwegs instrumental begleitet. Das bedeutet v. a. auch, dass die Instrumentalbegleitung *durchwegs* (statt wechselweise) zu (Sprech-)Gesang kombiniert wird und damit auch die ästhetische Wirkkraft des Rezitativs unterstützt bzw. steigert. Die bei Neumeister kritisierten »[m]usikalische[n] Schnerckel« (H-GP, S. 216–217) der Arie fallen fast ganz weg. Nicht nur im Rezitativ, auch in ariosen Teilen kommt auf eine Silbe in den meisten Fällen nur ein Ton. In den anderen Fällen, in denen mehrere Töne auf eine Silbe kommen, wird dieselbe Silbe (mit wenigen Ausnahmen) nicht länger als auf zwei Schläge gedehnt. Abgesehen von wenigen Stellen unterscheidet sich das Wort-Ton-Verhältnis der Singstimme in Rezitativ und Arie kaum voneinander. Die Kantate ist diesbezüglich durchweg im rezitativischen Stil verfasst, in der »[j]ede Sylbe des Textes [...] nur durch einen einzigen Ton ausgedrückt«¹⁹⁷ wird. Der eigentlich ariose Modus, in dem der Sänger »durch unzählige Wiederholungen einer Zeile, halbe Stunden lang zubringen; einzelne Wörter so zerren und ausdehnen, daß der Sänger zehnmal darüber Athem holen muss, und endlich von den Zuhörern, seiner unendlichen Triller wegen, gar nicht verstanden werden kann« (G-CD, S. 722), ist in dieser Kantate vollkommen aufgegeben zugunsten eines eher rezitativischen Wort-Ton-Verhältnisses. Der rezitativische Modus prägt auf diese Weise – seiner neuen ästhetischen Gewichtung gemäß – die Kantate »Die Grazien« deutlich stärker.

196 Bach: C. P. E. Bach *Briefe und Dokumente*, Dok. 188, S. 444.

197 Sulzer: »Recitativ«, hier: S. 8.

Bemerkenswert ist außerdem die Tatsache, dass die Arien nicht pompös zwischen die Rezitative gesetzt werden, sondern teilweise mit dem Rezitativ verschmelzend gestaltet sind. Während Bach rezitativische Teile stets als solche kennzeichnet, ist an keiner Stelle der Beginn der Arie als solcher über dem Notentext vermerkt. Stattdessen stehen an solchen Übergängen stets Tempo- oder Affektanweisungen wie »etwas langsam« (CPEB-G, T. 54, 69), »hurtig« (CPEB-G, T. 96, 70), »zärtlich« (CPEB-G, T. 133, 72) oder »etwas langsam und nachdrücklich« (CPEB-G, T. 179, 74). Der Vortragsmodus wird durch diese Beschriftung bewusst nicht in einen ariosen Vortrag gelenkt, sondern aus dem rezitativischen Vortrag entwickelt. An keiner Stelle wird der Sänger¹⁹⁸ dazu aufgefordert, eine Arie zu singen. Gleichwohl sind die Übergänge im Notentext erkennbar, da der Beginn der Arie oft mit Takt- oder Tonartwechselln und einem veränderten Instrumentalaccompanato einhergeht. Trotzdem sind die Übergänge zwischen Rezitativ und Arie nicht abrupt, sondern fließend. Auf diese Weise ist der emotionale Ausdruck nicht mehr nur der Arie vorbehalten, sondern gestaltet sich deutlich sichtbar als ein Konglomerat arioser und rezitativischer Vortragsweisen. Das stellt nachdrücklich heraus, dass das Rezitativ nicht nur an ästhetischem Gewicht gewonnen hat, sondern sich dadurch auch der Modus des Rezitativs verändert hat: Bach komponiert die rezitativischen Teile der Kantate »Die Grazien« als *recitativo accompagnato*.

Es sei an dieser Stelle betont, dass die hier geschilderten Beobachtungen bezüglich der Kantatenform der »Grazien« vor allem C. P. E. Bach zuzurechnen sind, da Gerstenberg den Text nicht als Kantatentext intendierte. Dass Gerstenberg im Jahr 1774 – vier Jahre nach seiner scharfen Verurteilung der Kantaten – Bachs Kantatenkomposition überschwänglich lobt¹⁹⁹, erstaunt mit Blick auf diese besondere Kantate nicht. Die Form der »Grazien« ist eine weiterentwickelte Form, für die Gerstenbergs Kritik von 1770 nicht mehr greift: Arie und Rezitativ sind beide noch existent, laufen aber ineinander. Die Wechsel sind wenig abrupt, die Arien nähern sich stilistisch dem (Accompagnato-)Rezitativ an. Gerstenbergs Kritikpunkt, die gewählte Sprache »mitten in der Rede mit einer neuen [zu] vertauschen« (EIS, S. 131), verliert dadurch in dieser speziellen Komposition an Relevanz. Diese Glättung der Wechsel zwischen Rezitativ und Arie in

198 Da die Textgrundlage einen männlichen Sänger nahelegt, wurde hier bewusst nur die maskuline Form verwendet.

199 Vgl. Bach: C. P. E. Bach *Briefe und Dokumente*, Dok. 188, S. 444–446.

Bachs »Grazien« sind bereits Anzeichen der musikalisch-literarischen Kontinuitätsstiftung, die Janine Firges in ihrer Dissertation für Melodramen beschreibt²⁰⁰, was 1774 – ein Jahr vor der Uraufführung der ersten Melodramen in Deutschland – bereits als richtungweisend zu bewerten ist. »Kontinuitäten zwischen Wort und Musik zu stiften«²⁰¹ wird zu einem wesentlichen melodramatischen Merkmal. Diese Kontinuitätsstiftung ist in Bachs Kantate »Die Grazien« bereits angelegt und lässt Gerstenberg als zentralen Vordenker des Melodramas diese Kantate dementsprechend goutieren.

3.2.2.2 Ariadne auf Naxos: Kantate oder Melodrama?

Ariadne auf Naxos ist nicht nur Gerstenbergs bekannteste Kantate, sondern auch diejenige, bei der die Disposition der Kantate als die das Melodrama vorbereitende Gattung am deutlichsten zutage tritt. Versteht man das Melodrama gemäß Gerstenbergs Gattungsanspruch als tatsächlich medienkombinierende (nicht medienabwechselnde) Gattung, d. h. als Gattung, in der Poesie von Musik begleitet statt unterbrochen wird,²⁰² so greift die *Ariadne* sogar darauf vor.

Gerstenbergs *Ariadne auf Naxos*²⁰³ erscheint im Jahr 1765²⁰⁴ und wird im selben Jahr von Scheibe vertont²⁰⁵. Den eigentlichen Siegeszug tritt

200 Vgl. Janine Firges: *Gradation als ästhetische Denkform des 18. Jahrhunderts. Figuren der Steigerung, Minderung und des Crescendo*, Berlin, Boston 2019, S. 251–283.

201 Firges: *Gradation*, S. 263.

202 Vgl. hierzu auch den Abschnitt ab S. 395.

203 In dieser Arbeit wird von der Textgrundlage ausgegangen, die Gerstenberg in den *Vermischten Schriften* veröffentlicht hat, da die Erstausgabe nicht erhalten ist (siehe Gerstenberg: »Ariadne auf Naxos«). Im Folgenden wird diese Version im Fließtext mit dem Kürzel A zitiert. Es ist davon auszugehen, dass die erste Version von dieser später veröffentlichten in Teilen abweicht. Versionen zwischen 1765 und 1815 sind in Version von Libretti oder mit Notentext zu finden (vgl. Anm. 205 und Anm. 209), die allerdings ebenfalls bereits Bearbeitungen sind.

204 Die Datierung auf das Jahr 1765 geht auf die Datierung in den *Vermischten Schriften* zurück, siehe VS_{II}, S. 73. In einem anderen Sammelband, *Gerstenbergs Sämtlichen Werken*, wird *Ariadne* auf 1767 datiert (vgl. *Gerstenbergs Sämtliche Werke. II. Theil*, Wien 1794, S. 3).

205 Scheibe: »Ariadne«. *Ariadne* wurde auch von J. C. F. Bach vertont, wie aus einem Schreiben hervorgeht: »durch dero gütiges Schreiben, bin ich so dreiste geworden, dero vortreffliche Ariadne auf Naxos in Music zu setzen ohne Rücksicht auf die schon da seyende composition des H. Scheibens zu haben« (Ernst Fritz Schmid: *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, S. 58 (Brief von J. C. F. Bach an

Ariadne erst 1775 in der Überarbeitung von Johann Christian Brandes an, der es als »Duodrama mit Musick«²⁰⁶ – von Georg Benda vertont – herausgibt. Die bei Gerstenberg versifizierte Kantate wird so zum dramatischen Stück in ungebundener Sprache.²⁰⁷ Bei dieser Umarbeitung, der Zurichtung des Textes für die musikalisch-dramatische Gattung, hat Gerstenberg in beschränktem Umfang sogar mitgewirkt; er hat eine überarbeitete Version der *Ariadne* nach Gotha, der Wirkungsstätte Bendas geschickt. Laut Anmerkung im *Theater-Journal* von Gotha aus dem Jahr 1777 hat dieser Abdruck »Veränderungen, die alle die übrigen nicht haben. Sie sind vom Herrn von Gerstenberg selbst, der das Original einem berühmten Tonkünstler mittheilte, der es komponieren wird, und von dem wir es erhalten haben«²⁰⁸. In Anbetracht der Tatsache, dass die in diesem *Theater-Journal* abgedruckte Textversion (abgesehen von einigen zusätzlichen Gedankenstrichen) wörtlich identisch ist mit der Version von *Ariadne*, die Gerstenberg in den *Vermischten Schriften* herausgibt, ist

Gerstenberg, Winter 1772/73)). Hierzu ist bedauerlicherweise nur das Libretto erhalten (Johann Christoph Friedrich Bach: *Ariadne auf Naxos. Eine Kantate vom Herrn von Gerstenberg*. Mit Veränderungen aus einem Briefe des Verfassers herausgegeben, Lemgo 1774; digitalisiert von der Staatsbibliothek Berlin, siehe https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN725324147&PHYSID=PHYS_0001&DMDID=, zuletzt geprüft am: 07.04.2019), der Notentext wäre aber mit vergleichendem Blick auf *Die Amerikanerin* (vgl. Anm. 186) sicherlich interessant. Dem Untertitel zufolge hat Gerstenberg für J. C. F. Bachs Vertonung Bearbeitungen am Text vorgenommen, vgl. ebd. die Titelseite. Eine weitere Komposition von Gerstenbergs *Ariadne* wurde von Reichardt angefertigt (vgl. Johann Friedrich Reichardt/Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: *Ariadne auf Naxos. Eine Cantate*, Leipzig 1780); laut Engelke angeregt durch Bendas Melodrama *Ariadne auf Naxos* (vgl. Bernhard Engelke: »Gerstenberg und die Musik seiner Zeit«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte*/56 (1927), S. 417–449, hier: S. 424).

- 206 Johann Christian Brandes: *Ariadne auf Naxos. Ein Duodrama mit Musick*, Gotha 1775, Titelseite.
- 207 Im Vorbericht des Librettos einer Ausgabe von 1779 ist zu lesen: »Die bekannte Cantate des Herrn von Gerstenberg, Ariadne auf Naxos, ist zur Grundlage dieses Duodrama genommen, und vieles daraus wörtlich beibehalten worden. Der Ausdruck so mannigfaltiger Leidenschaften, die vortrefflichen Gemälde dieses Dichters sind Ursache, daß der Verfasser es gewagt hat, jene so wohlklingende Poesie in Prosa aufzulösen, sie mittelst einiger Veränderungen für die Bühne brauchbar zu machen, und zugleich durch diesen Weg einem unserer besten Meister in der Musik [Der Herzogl.Sächs. Gotahische Kapelldirector Benda, Anm. i. O.] Gelegenheit zu geben, an einem so reichhaltigen Stoffe sein großes Talent zu zeigen.« (Johann Christian Brandes/Georg Benda: *Ariadne auf Naxos*, Libretto 1779, S. 2)
- 208 Unbekannter Autor: »Ariadne«, *Theater-Journal für Deutschland*, 1777/Monath Jänner S. 8–16, hier: S. 8.

gesichert, dass auch diese Textversion von Gerstenberg stammt.²⁰⁹ Diese Version war trotzdem nur eine Vorlage für Benda bzw. Brandes, denn die Textversion des Duodramas weicht deutlich davon ab.

Bendas *Ariadne* wird zu einem der ersten und erfolgreichsten Melodramen, das in der Forschung als gattungskonstituierend beschrieben wird.²¹⁰ Bei einem direkten Vergleich der beiden Dichtungen und Kompositionen stellt sich heraus, dass Gerstenbergs *Ariadne* melodramatische Formelemente antizipiert, die später Brandes Stück zum »Proto- und Idealtyp [der] Gattung«²¹¹ Melodrama machen. Die ästhetische Intention des Melodramas, eine intermediale Bühnengattung zu sein, deren Anliegen Empfindungsdarstellung und Publikumswirksamkeit sind, ist dabei schon vorhanden.

Handlungsreduktion

Die Kantate, als ein dramatisches Gedicht verstanden, ist im Vergleich zu typischen dramatischen Stücken eine Kurzform. Dieser Kürze und auch dem ästhetischen Anspruch entsprechend, dem es eher um lyrisch-empfindsame Wirksamkeit geht, tritt die Relevanz der Handlung zurück, wie Sulzer festhält: »Da die Cantate keine Handlung ist, wie das Drama, sondern eine Betrachtung über einen großen Gegenstand, so muß sie nicht weitläufig sein.«²¹² Wie in Melodramen wird in Kantaten das Dargestellte reduziert auf einen besonders empfindungsintensiven Handlungsausschnitt. Im Melodrama wird es darum gehen, nicht äußere Handlungen, sondern subjektive »Seelengemälde«²¹³ musikalisch-poetisch dar-

209 Das Libretto von J. C. F. Bach (z. T. nur einige Wörter geändert, an einigen Stellen ganze Verse, deutlich mehr zusätzliche Gedankenstriche (siehe Bach: *Ariadne*) und Reichardt (ähnliche Abweichungen wie bei J. C. F. Bach (siehe Reichardt/Gerstenberg: *Ariadne*))) hingegen weicht von dieser Textversion ab. Sehr wahrscheinlich nutzen beide die erste Version von 1765 als Vorlage für ihre Kompositionen. Diese Annahme wird dadurch untermauert, dass auch Scheibes Textversion derjenigen J. C. F. Bachs ähnlicher ist (siehe Scheibe: »Ariadne«) als der späteren Fassung im *Theater-Journal* von Gotha bzw. in den *Vermischten Schriften*.

210 Vgl. z. B. Wolfgang Schimpf: *Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1988, S. 24ff.

211 Lütteken: *Das Monologische*, S. 467.

212 Sulzer: »Cantate«, hier: S. 444.

213 Unbekannter Autor: »Über das Melodrama«, Neue Bibliothek der schönen Wissenschaft und der freyen Künste, 1788/89/37 (1788), S. 177–197, hier: S. 183.

zustellen.²¹⁴ Dieser Anspruch an die dramatische Darstellung braucht die Handlung nur als Auslöser eines für diese Darstellung interessanten Seelenzustands. Hierzu reicht dem Melodrama prinzipiell eine Handlungsfigur und ein Handlungsausschnitt, meist derjenige der Handlungsverstrickung oder Handlungslösung. Ohne Gerstenbergs schriftstellerischer Tätigkeit gattungsevolutive Teleologie zusprechen zu wollen, so ist doch sichtbar, dass die Anlage seiner Kantate *Ariadne auf Naxos* diesem reduzierten melodramatischen Handlungs- und Figurenschema vorgreift. Ja, er setzt dieses Konzept in *Ariadne* sogar konsequenter um als in seinem späteren ausufernden Melodrama *Minona oder die Angelsachsen*.

Gerstenbergs Bearbeitung des Ariadne-Stoffes, deren zentrales Moment die Ausblendung der Rettung durch Bacchus und der abschließende Suizid war, bedeutete die Konzentration auf nur eine einzige Person, auf deren Leiden, Hoffnung, Enttäuschung und deren Entschluß, ihrem Leben ein Ende zu setzen.²¹⁵

Gerstenbergs *Ariadne auf Naxos* ist nicht nur handlungsreduzierter als sein eigenes Melodrama, sondern auch als Brandes' melodramatischer Umsetzung der Ariadne. Brandes' Duodrama – eine prinzipiell melodramatische Gattung mit zwei Figuren – ist in einer vorangehenden Szene erweitert um eine zweite Figur, Theseus. Auf diese Weise erhält das Stück mehr Handlung, nämlich neben dem Auftritt der verlassenen Ariadne auch das handlungsverstrickende Moment, in dem Theseus Ariadne verlässt.

Gedankenstriche

Kantatentexte von Gerstenberg enthalten ein typisch melodramatisches Element: Gedankenstriche. Eine entsprechende Stelle findet sich im *Clarissa*-Fragment²¹⁶, und auch in der frühen Version von Gerstenbergs *Ariadne* von 1765 sind Gedankenstriche ein häufig wiederkehrendes Formelement. Das geht aus dem Libretto von J. C. F. Bachs Version und auch Scheibes Vertonung hervor:

214 Ausführlich hierzu vgl. Kap. 4.1.

215 Lütteken: *Das Monologische*, S. 470.

216 »Lovelace zu Belford./Fluch über dich! Fluch über alle!/Ich sie nicht sehn? — Ist sie nicht mein?/Mein lebend oder todt? — Mein ganz allein? —/Clarissa — Genius — Unsterbliche —/Belford./Du willst sie sehn? —/Unglücklicher! —/Sieh her, und zittre — diese Ruhebank —/Sey sie dir ewig eine Marterbank! —/Wird der Ermüdeten bald! —/Lovelace./Ein Sarg? — Vernichter! sieh, ich zittre! — Wie ist das?« (Gerstenberg: »Clarissa Harlowe«, in: Wagner: »Ungedrucktes«, S. 4)

Ists wahr? Ihr, des Olympus ewge Mächte! –
Bin ich verlassen? hier allein am Fels, am Meer? –
Verlassen? – Götter! Götter! – Und kann er,
Kann Theseus mich verlassen? – Hoher Jupiter!²¹⁷

In der üblichen melodramatischen Gestaltung nutzt das *Accompagnato* Lücken der Rede zur musikalischen Ausgestaltung. Der Gedankenstrich ist ein optisches Signal im Text für den Komponisten, der die Musik an dieser vom Dichter vorgeschriebenen Stelle einfügen kann.²¹⁸ Die Gedankenstriche bezeichnen dabei oft Stellen, die mehr emotionalen als narrativen Gehalt haben. Diese Praxis ist auch in Kantaten üblich, wie Sulzers Beschreibung zum Rezitativ zeigt:

Endlich wird an Stellen, wo die Rede voll Affekt, aber sehr abgebrochen, und mit einzelnen Worten, ohne ordentliche Redesätze fortrückt, das sogenannte *Accompagnement* angebracht, da die Instrumente währendem Pausiren des Redenden die Empfindung schildern.²¹⁹

Diese Ausgestaltung ist insofern schlüssig, als sie natürliche Muster abbildet. Im natürlichen Sprachfluss verursacht extreme Emotionalität mitunter Sprachlücken, in denen die Emotionalität des Gesagten nicht mehr durch Sprache zum Ausdruck gebracht werden kann. Dieses ›Ende der Sprache‹ gibt zugleich anderen Ausdrucksmöglichkeiten Raum:

Was ich will? Ihr Herz, Ihre Briefe! – Süße, Sie werden mir doch dies Labsal nicht versagen wollen? – Ihren Kuß –
Gewalt! Frevler! Sie unterstehen sich –
Und noch einen, Allerliebste, und noch einen – Ich wollte mich eher müde zählen, als zu küssen aufhören – (H12, S. 185)

In dieser fiktiven Unterhaltung zweier Liebender, die Gerstenberg unter dem Pseudonym Zacharias Jernstrup in seinem *Hypochondristen* wiedergibt, markieren die Gedankenstriche solche Sprachabbrüche und -lücken, in denen der Verliebte seine Angebetete küsst; der überbordenden Empfindung reicht das Ausdruckspotenzial der Sprache nicht aus, sie sucht sich ein anderes Ausdrucksventil und entlädt sich hier im Kuss. Dieses Beispiel zeigt, dass extreme Empfindung natürlicherweise ihren Raum dort entfaltet, wo die Sprache endet. Sulzers Beschreibung folgend ist es schlüssig, das musikalische *Accompagnement* mit seiner Funktion, Emoti-

217 Bach: *Ariadne*, S. 10.

218 Vgl. Schimpf: *Lyrisches Theater*, S. 79. Siehe auch Kap. 4.

219 Sulzer: »Rezitativ«, hier: S. 9.

on zu schildern, in solche Sprachlücken zu setzen. Auch Ausrufezeichen, Satz- und Versenden bergen in Kantaten und Melodramen oft das auf gleiche Weise ausgestaltbare Potenzial.



Abb. 10: Ausschnitt aus Scheibes Vertonung von Gerstenbergs *Ariadne auf Naxos*²²⁰

Das Beispiel in Abbildung 10 zeigt die angewandte *Accompagnato*-Technik, Lücken im Text musikalisch mit der dazu passenden Stimmung auszugestalten. Das Melodrama sollte diese natürlichen Sprachlücken später künstlich erweitern, um der musikalischen Ausgestaltung breiteren Raum zu geben. Entsprechend machen sich die Dichter melodramatischer Rede den Einsatz von Textlücken zur Methode; Gedankenstriche und andere textunterbrechende Zeichen werden als gezielte Kompositionsanweisung im Text positioniert. Gedankenstriche gehören dadurch zum Erscheinungsbild melodramatischer Texte und richten dieselben für den Einsatz der Musik zu.²²¹

Medienwechsel vs. Medienkombination

Die musikalisch-poetische Gestaltung von Gerstenbergs *Ariadne auf Naxos* unterscheidet sich sowohl von typischen Kantaten (insofern sie den melodramatischen Modus implementiert) als auch von typischen Melodramen (insofern sie die kantatentypische Wechselstruktur beibehält), enthält aber trotzdem Formelemente beider Gattungen. Die Streichung der Gedankenstriche in der späten Fassung zeigt an, dass Gerstenberg

220 Scheibe: »Ariadne«, hier: S. 16, Herv. UK.

221 Vgl. Juliane Vogel: »Zurüstungen für den Medienverbund. Zur Selbstaufgabe der Dichtung im Melodram um 1800«, in: Bettine Menke/Armin Schäfer/Daniel Eschkötter (Hg.): *Das Melodram. Ein Medienbastard*, Berlin 2013, S. 36–50, hier: S. 40–42.

die Medienwechsel, die in der Kantaten- und Melodramenpraxis üblich waren, einschränkt. Durch Weglassen dieser Gedankenstriche schließt er Textlücken und Räume, in denen Musik explizit zwischen Textteile gesetzt werden kann. Er erzwingt so die tatsächliche Medienkombination, die Simultanität von Poesie und Musik, und kehrt auf diese Weise der Wechselstruktur von typischen Kantaten und Melodrama den Rücken.

Scheibes musikalische Ausgestaltung von Gerstenbergs *Ariadne* erfolgt, wie voriges Beispiel zeigt (siehe Abbildung 10), entlang der textöffnenden Strukturen des Librettos: bei Gedankenstrichen, Ausrufezeichen, Versenden. Die Komposition setzt an diese Stellen zeitlich begrenzte Koloraturen, die auf die Dauer der natürlichen Sprachlücke angepasst sind. Die Wechselstruktur der Kantate ist nicht nur in der Makrostruktur, bei Wechseln zwischen Rezitativ und Arie, sichtbar, sondern auch innerhalb von Rezitativ und Arie werden Medienwechsel mikroskopisch auf diese Weise vollzogen. Trotzdem lässt sich bei einem Vergleich der musikalischen Technik von Brandes'/Bendas *Ariadne* mit der von Gerstenbergs/Scheibes konstatieren, dass die Kantate diese Wechsel stärker glättet und so mehr musikalisch-sprachliche Kontinuität als das Duodrama schafft. Gerstenbergs Kantate löst damit eher ein, was an ästhetischer Hoffnung in die Gattungsform Melodrama gelegt wird: »Das ›unvermerkte‹ Fortschreiten der Musik« beschreibt Firges »als Mittel, um die Transitorik des Seelenlebens zum Ausdruck zu bringen und Kontinuitäten zwischen Wort und Musik zu stiften«²²². Dieses dezidiert melodramatische Gattungsanliegen wird mit den Wechsel-Glättungen der Kantate bereits vorbereitet. Legt man nun analoge Stellen aus Gerstenbergs Kantate und Brandes' Melodrama nebeneinander (siehe Abbildungen 11 und 12), so wird sichtbar, dass Gerstenbergs Kantate dieses Anliegen sogar besser einlöst.

222 Firges: *Gradation*, S. 263.

3.2 Lyrische Dramatik: Kantatendichtung

trinken! War mein Verbrechen groß? Es wars! Ich kanns bereuen!

(Ariade.)
Die Frau ist edel: edler das Verzeihn. Sie brütten, die Löwen; sie

Arie, sehr geschwinde.

bersten, die Schläube; er donnest, der Donner! —

Abb. 11: Ausschnitt aus Scheibes *Ariadne auf Naxos* nach Gerstenberg²²³

Direkt ins Auge fällt, dass Scheibe, der eigentlich kein Melodrama, sondern eine Kantate komponiert, seine Musik *unter und zwischen* den Text von Gerstenberg legt. Durch diese Simultanität wird auf dem Notenblatt wie auch akustisch Gerstenbergs Vorstellung vom musikalisch-poetischen als ein mehrdimensionales Zeichen eingelöst.²²⁴ Die Medienkombination verbürgt sich kraft dieser Gleichzeitigkeit für ihre ästhetische Wirksamkeit. Demgegenüber verzichtet Bendas Komposition (vgl. Abbildung 12) auf die »unmittelbare Überblendung von Wort und Musik«²²⁵ und gibt Noten- und sprachlichem Text eigene zeitliche Räume.

223 Scheibe: »Ariadne«, hier: S. 44.

224 Zu Gerstenbergs Zeichenverständnis siehe Kap. 1.3.2.

225 Lütteken: *Das Monologische*, S. 476. Erst ganz am Schluss werden kurz Musik und Text miteinander überlagert (vgl. Georg Benda: *Ariadne auf Naxos. Zum Gebrauche gesellschaftlicher Theater*, Leipzig 1775, hier: S. 46).

3 Zwischenformen von Lyrik und Dramatik

The image shows a page of a musical score. At the top right, it is titled 'Die Stimme der Orcaide.' Below this, there are two systems of music. The first system has a vocal line with German lyrics: 'Wepst ihr! Es ist so selt, so göttlich zu weinen! Sprechet ihr! Es ist recht ein Glück! Sinnen ihr gar! O gar nicht, und las mich lachen!' and a French translation: 'O femme! O femme! kein Weiden, kein Weinen! O wir! tröst im Weinen, ihr Sinnen im Weinen. Sinnen, ihr Weinen, Sinnen im Weinen, nicht so kein Weiden ganz weinen, nicht du Weinen! O wir! Sinnen!' Below this is another system titled 'La voie de l'Orcaide.' with German lyrics: 'Pardonne-moi ta maudition, qui n'est que trop accomplie; s'enquie-toi que l'enfant d'une mort cruelle fut précédée du moins par un instant de repos!' and French lyrics: 'Prien encore l'enfant à ma voix. Ton libérateur arrive, tes malheurs vont finir; mais pour appaiser la colère des Dieux, tu feras sacrifier à Neptune!' Below this is a section marked 'Allegro.' with piano and violin accompaniment. The piano part is marked 'p' and the violin part is marked 'o. Violone.'.

Abb. 12: Ausschnitt aus Bendas Duodrama *Ariadne auf Naxos*²²⁶

Trotz der stetigen Gleichzeitigkeit von Musik und Sprache fällt auch in Scheibes Komposition das Accompagnato in sprachliche Lücken ein, zu sehen im ersten Notensystem (siehe Abbildung 11). Die natürliche sprachliche Lücke nach einem Ausrufezeichen wird instrumental ausgeschmückt. Entscheidend gegenüber Bendas Komposition ist, dass das Accompagnato während des Sprachvortrags nicht pausiert, sondern weiter untermalt. Der musikalische Ausdruck fließt so wie ein beständiger Strom unter der Sprache hinweg, ist eine tatsächliche Begleitung. Der musikalisch-poetische Wechselvortrag wirkt auf diese Weise weniger künstlich. Die »natürlichen« Sprachlücken im Vortrag werden von der tatsächlich fortlaufenden Musik ausgestaltet, ohne dem Text dabei seinen Raum zu nehmen. Die gewählte Sprache wird so – Gerstenbergs ästhetischer Anforderung gemäß – nicht »mitten in der Rede mit einer neuen vertausch[t]« (EIS, S. 131), sondern Musik und Sprache fließen in einen kontinuierlicheren Empfindungsausdruck zusammen. Der Komparativ ist hier bewusst eingesetzt, denn diese Feststellung gilt nur relativ: Übergänge und Wechsel bleiben, wenn auch geglättet, sichtbar.

226 Georg Benda: *Ariadne auf Naxos*. *Zum Gebrauche gesellschaftlicher Theater*, Leipzig 1775, hier: S. 41.

Obwohl Bendas *Ariadne* gerade keine Kantate mehr ist, kann sie ihre Abstammung aus dieser Gattung nicht verleugnen,²²⁷ zelebriert sie doch mit dem Einsatz der Oreade einen geradezu arios wirkenden instrumentalen Einsatz, der die Ariadne Sulzers Arienbeschreibung gemäß »frey Athem holen«²²⁸ lässt, um im Folgenden ihre Empfindung »zu zergliedern«²²⁹. Texte wie die von Brandes werden von zeitgenössischen Kritikern eingestuft als von der Musik in »granulare[n] sprachliche[n] Ausdruck«²³⁰ zerhackt. Brandes' Duodrama gilt dabei als gattungskonstitutiv,²³¹ und so wird mit dieser Textstruktur eine Technik etabliert, die die mit diesem Stück entstehende Gattung bereits von Beginn an in eine »semiotische Sackgasse«²³² manövriert: »Denn entsprechend des medialen Bruchs zwischen Sprache und Musik erfolgt der Eindruck einer Abfolge einzelner getrennter Bilder, die nacheinander gereiht werden, anstatt fließende Übergänge zu produzieren, wie sie die Ästhetiker forderten.«²³³ Als einer dieser Ästhetiker fordert Gerstenberg dies nicht erst für das Melodrama, sondern bereits für die Kantate:

[D]enn obgleich hier nicht mit Sprechen und Singen abgewechselt wird, sondern der Sprache der Empfindung oder der leidenschaftlichen Rede, kurze hierauf sich beziehende musikalische Sätze gleichsam als Nachklänge der geäußerten Gefühle folgen, so sind doch sprechende Deklamation und Musik ganz heterogene Dinge, es fehlt an einem Vereinigungspunkte; die Aufmerksamkeit des Zuhörers wird getheilt, indem sie bald auf die Kunst des Deklamirenden, bald auf die Kunst der Musik Acht zu haben genöthigt, mithin nicht, wie es doch seyn sollte, an einen und denselben Gegenstand gefesselt wird. [...] Unsr beiden Tonarten, die uns übrig geblieben sind, haben noch Töne und Intervalle genug, um durch eine empfindungsvolle musikalische Sprache das Herz zu rühren, wenn nur der Komponist [...] gut zu deklamiren weiß, wenn er nämlich die Wort- und Rede-Accente in völlig entsprechende und sie hebende Töne und Tonbewegungen einzukleiden [...] versteht. (SF, S. 408–410)

227 Schink schreibt in einem Kommentar im Theater-Kalender von Gotha »Über das musikalische Duodrama mit und ohne Gesang«, dass Bendas *Ariadne* »offenbar mehr Kantate als Drama« (Johann Friedrich Schink: »Über das musikalische Duodrama mit und ohne Gesang«, in: *Theater-Kalender auf das Jahr 1778*, S. 60–69, hier: S. 61) sei.

228 Sulzer: »Arie«, hier: S. 210.

229 Ebd.

230 Firges: *Gradation*, S. 266.

231 Vgl. Schimpf: *Lyrisches Theater*, S. 24ff.

232 Firges: *Gradation*, S. 277.

233 Ebd.

Dieses ästhetische Ideal, das Gerstenberg an dieser Stelle explizit für das Melodrama formuliert,²³⁴ erfüllt er selbst bereits in allen seinen melodramatischen Vorläufertexten, zu denen auch die Schlusszene des *Ugolino* zu zählen ist: *Während* die Figur Ugolino monologisiert, »wird eine sanfte, traurige Musik gehört« (U¹, S. 64). Ebenso lösen Gerstenbergs Kantaten dieses ästhetische Anliegen ein. In den Kantatentexten und in den Vertonungen derselben werden fließende Kontinuitäten geschaffen: Wechsel zwischen Rezitativ und Arie werden nivelliert durch die ästhetische Aufwertung des Rezitativs, die Naturalisierung der Arie und das tatsächlich fortlaufende *Accompagnato*, das Sprach- und Musikvortrag kombiniert und durchwegs simultan einsetzt. In der Kantate wird auf diese Weise die intermediale Empfindungssprache für das Melodrama entwickelt. Und trotz dieser Vorbereitungen und medienkombinierenden Anlage wird in der melodramatischen Praxis dieses wirkungsstarke Kombinationsmedium von Anfang an unterlaufen durch das Neben- und Gegeneinandersetzen von Sprache und Musik, das sich mit Bendas Melodrama etabliert. Die Wechselstruktur dieses Melodramas dekonstruiert es von seiner Geburtsstunde an, indem diese Struktur nach Gerstenbergs Verständnis das Potenzial der Medienkombination nicht ausschöpft, sondern unterläuft. Trotzdem war das Melodrama (nicht nur in den 1770ern) eine erfolgreiche Gattung und Bendas Stücke erfolgreicher als Gerstenbergs *Ariadne*, eine andere Kantate von ihm oder sein Melodrama *Minona oder die Angelsachsen*.

Am Ende ist Gerstenbergs *Ariadne* entgegen ihrer Betitelung vielleicht mehr Melodrama als Kantate und Bendas *Ariadne* – ebenfalls entgegen offizieller Gattungsdeklaration – mehr Kantate als Melodrama. Was an beiden sichtbar wird, ist, wie sich zeitgenössische Dichter und Musiker nicht nur an der Medienkombination selbst, sondern auch an der Entwicklung passender Gattungskonzeptionen abarbeiten. Auf diese Weise entstanden im 18. Jahrhundert nicht nur musikalisch-poetische Kombinationsgattungen (d. h. intermediale Gattungen, die Musik und Poesie kombinieren), sondern – bei Gerstenberg konkret in Form des *Skalden* und *Ariadnes* – auch lyrisch-dramatische und dramatisch-lyrische Gattungshybride (als Hybrid wird hierbei – angelehnt an die Systematik der Biologie – eine konkrete Zwischengattung beschrieben, die bestimmte

234 Bezeichnenderweise steht dieser Kommentar zum Melodrama im Ergänzungsschreiben zu seiner Abhandlung über die Kantatenform (»Schlechte Einrichtung des Italienischen Singedichts«). Auch hierin zeigt sich die Verwandtschaft der Gattungen.

3.2 Lyrische Dramatik: Kantatendichtung

Merkmale zweier verschiedener Gattungen, seien sie musikalisch oder poetisch, in sich vereint).

4 Musikalische Dramatik – (Melo-)Dramatik

Gerstenbergs Fragen an das geeignete empfindsam-ästhetische Medium und seine Arbeit am musikalisch-poetischen Kunstwerk sind von Beginn an auch ein Suchen nach einer angemessenen Gattung. Gerstenberg, der musikalische und literarische Gattungen experimentell an ihre Grenzen führt, akkumuliert all diese Versuche in seinem letzten literarischen Werk: *Minona oder die Angelsachsen*. Dieses Kapitel befasst sich mit Gerstenbergs (musikalisch-)dramatischem Werk. Abgesehen von *Ugolino*, aus dem in dieser Arbeit nur die Schlusszene behandelt wird, gibt es nur Fragmente und Versuche. *Minona* hingegen wurde von Gerstenberg vollendet, aber trotzdem wenig erfolgreich. *Minona* ist der Endpunkt von Gerstenbergs schriftstellerischer Tätigkeit. Dieses Kapitel soll all die musikalisch-poetischen Implikationen sichtbar machen, die in dieser Arbeit behandelt wurden und die Gerstenberg in *Minona* zum dramatischen Text verdichtet. Der ausufernde theoretische Impetus dieses Dramentextes erschwert dabei den emotionalen Zugang, den Gerstenberg als Kritiker von empfindsamer Literatur erwartet. Oder, um es mit Gerstenbergs eigenen Worten etwas polemischer zu formulieren: »[W]enn man gähnt, so liegt die Schuld an dem Dichter, nicht an dem Inhalt.« (R, S. 97) Der kritische Gerstenberg hat das empfindsamer Schreiben verlernt.

Minona ist nicht Gerstenbergs erster Versuch im Umgang mit musikalischer Dramatik. Davon zeugen nicht nur die lyrisch-dramatischen Texte *Ariadne auf Naxos* und *Der Skalde*, sondern auch Fragmente, die Gerstenberg selbst weder fertiggestellt, noch veröffentlicht hat. Hierunter ist die Kantate *Clarissa Harlowe* zu zählen, aber auch eindeutiger dramatisch angelegte Texte: *Der Waldjüngling* und *Peleus*.

Der Waldjüngling (1771) sollte ein Stück werden, worin »die Empfindungen eines Menschen, der ausser sich noch nichts gesehen hat, entwickelt«¹ werden sollen, wie Boie im Januar 1771 schreibt. Gerstenberg

1 Zitiert nach Montague Jacobs: »Gerstenbergs Fragment ›Der Waldjüngling‹. Aus der Handschrift veröffentlicht«, in: Montague Jacobs (Hg.): *Gerstenbergs Ugolino – Ein Vorläufer des Geniedramas. Mit einem Anhang. Gerstenbergs Fragment ›Der Waldjüngling‹ aus der Handschrift veröffentlicht*, Germanische Abteilung No.7, Berlin 1898, S.127–136, hier: S. 127. Der Anlage nach ist »Der Waldjüngling« dem *Ugolino* nicht ganz unähnlich. In beiden Fällen werden Menschen dargestellt, die auf die eine oder andere Weise der Zivilisation entzogen wurden, und auf Basis dieser Isolierung auf ihre Empfindungen und deren Entwicklung reduziert werden. Gerade diese Isolierung – wenn auch zu ver-

plante mit dem *Waldjüngling* offensichtlich, »die Oper mit der Tragödie zu verbinden«². Die Anlage des Stücks an einer »schroffen Felsenküste einer skandinavischen Insel«³ reiht den *Waldjüngling* ein zwischen Gerstenbergs andere musikalisch-dramatischen Texte *Ariadne* und *Minona*. Dabei werden durch den Protagonisten, ein Mensch, wie man ihn sich im Naturzustand vorstellte, permanent tierisch-menschliche Urlaute, Naturgeräusche und das Medium Sprache thematisiert, wie auch aus Gerstenbergs Notizen hervorgeht:

Der Waldjüngling ahmt die Stimmen und Gebr(äu)ch(e) allerley Thiere und Vögel nach, macht sich eigenthümliche Begriffe von Dingen, die er sieht oder hört [...] Liebe drückt er durch Töne aus, die dem Girren der Tauben, und Zorn durch solche, dem Raben-Geschrey ähnlich sind. Er kennt alle Kräuter, singt selbst erfundene Melodien, kriecht und winselt wie ein Hund, seine erste Sprache war ein sanftes Gemurmel, ein verworrener Schall, den ihn die Natur lehrte, seine Leidenschaft auszudrücken [...]⁴

Diese Urlaute, verstanden als Laute, bei denen Signifikant und Signifikat noch nicht auseinandergetreten sind, zeigen Gerstenbergs Interesse an einer semiotisch-unvermittelten Ausdrucksweise, die auch Grund für seine musikalisch-literarischen Experimente sind. Die verarbeiteten Gedanken zu Naturmensch und Urlaut sind dabei angeregt durch Rousseaus *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), wie die dem Fragment vorangestellten Notizen belegen, die nahezu wörtliche Übertragungen aus diesem Traktat sind. Rousseaus Naturideologie legt den Grund der Empfindsamkeit und des Geniekults, für die auch Gerstenberg einsteht.⁵ Dass Gerstenberg sein Stück an den Rousseau'schen *homme sauvage*⁶ anlehnt, ist demnach wenig überraschend und wurde von Motague Jacobs und Anne-Bitt Gerecke hinreichend herausgearbeitet.⁷

schiedenen Zeitpunkten (Ugolino sieht man in der Isolierung, den Waldjüngling aus eben dieser kommend) – zeigt dabei den Menschen als Empfindungswesen.

2 Zitiert nach Jacobs: »Gerstenbergs Fragment ›Der Waldjüngling‹«, hier: S. 131. Das Gerstenberg zugeschriebene Zitat konnte leider an der bei Jacobs angegebenen Stelle nicht gefunden und damit nicht verifiziert werden.

3 Jacobs: »Gerstenbergs Fragment ›Der Waldjüngling‹«, hier: S. 131.

4 Zitiert nach ebd., S. 135–136.

5 Vgl. ebd., S. 132.

6 Begriff aus: Jean-Jacques Rousseau: *Discours sur L'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [1755], Paris 1965, S. 49.

7 Vgl. Jacobs: »Gerstenbergs Fragment ›Der Waldjüngling‹«; Anne-Bitt Gerecke: *Transkulturalität als literarisches Programm. Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs Poetik und Poesie*, Göttingen 2002, S. 272–286.

Inwiefern sich die Suche nach einer Sprache der Empfindung im *Waldjüngling* und durch die Figur des Waldjünglings musikalisch gestaltet, ist allerdings im erhaltenen Fragment nicht ersichtlich. Anmerkungen zur gedachten Verbindung mit der Oper, konkrete Hinweise zum Einsatz von Musik finden sich nicht in Jacobs' Transkription des Fragments. Im handschriftlichen Original finden sich an einigen Stellen metrische Anweisungen in Form zusätzlicher Zeichen am Text.⁸ Wie Gerstenberg allerdings konkret die musikalisch-dramatische Medienkombination im *Waldjüngling* anlegen wollte, geht aus dem Fragment nicht hervor. Es bleibt also offen, ob und wie er in diesem Stück Oper und Tragödie verbinden wollte und damit auch, ob *Der Waldjüngling* möglicherweise melodramatisch angelegt werden sollte.

Peleus ist ein noch spärlicher erhaltenes Fragment, das möglicherweise sogar nicht einmal als solches, sondern nur als Absichtsbekundung einzustufen ist. In einem Brief Gerstenbergs an Klopstock aus dem Jahr 1776 ist belegt, dass Gerstenberg unter diesem Titel eine Oper verfassen wollte, wovon er Klopstock eine Probe geschickt hat.⁹ Außer dem 26-versigen Monolog *Peleus'* mit einleitender Regieanweisung in diesem Brief ist nirgends sonst von Gerstenbergs Opernvorhaben zu lesen. Gerstenberg schreibt Klopstock, dass es seine »Absicht sey, Gesang und Instrumente zu motiviren«¹⁰, die Abschrift des Monologs an Klopstock bezeugt seine Unsicherheit darüber, »ob [er] auf dem rechten Weg«¹¹ sei.

Nur Fragment geblieben, zeugen *Der Waldjüngling* und *Peleus* von Gerstenbergs Bemühungen um eine musikalisch-dramatische Gattung. Mit dem Melodrama, als welches *Minona* deklariert wird, dehnt Gerstenberg seine Suche 1785 schließlich auch auf die Mischgattung aus, die in den 1770ern in Deutschland populär geworden war.

8 Das handschriftliche Original des *Waldjünglings* befindet sich im Bayerischen Staatsarchiv in München, im handschriftlichen Nachlass Gerstenbergs. Dem eigentlichen Fragment vorangestellt sind auf den ersten beiden Bögen drei Spalten mit Notizen von Gerstenberg zum *Waldjüngling*.

9 Vgl. Heinrich Wilhelm Gerstenberg: »Brief vom 8., 12., 13. Mai 1776 an Klopstock und Johanna Elisabeth von Winthem«, in: Helmut Riege (Hg.): *Werke und Briefe. 1776–1782*, Berlin 1982, S. 24–27, hier: S. 25–26.

10 Gerstenberg: »Brief an Klopstock/Winthem«, hier: S. 25.

11 Ebd.

4.1 Das Melodrama

Das Melodrama ist eine dramatische Gattung, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts v. a. in Deutschland entsteht und laut Wolfgang Schimpf ihren Ursprung in deutschsprachigen Aufführungen von Rousseaus *scène lyrique Pygmalion* hat.¹² »Roußeau's Pygmalion brachte Hr. Brandes auf den Einfall, Gerstenbergs Cantate, Ariadne auf Naxos, für das Theater umzuarbeiten.«¹³ Mittlerweile, so Laurenz Lütteken, ist es aber »unbestritten, daß das Melodrama keine ›Erfindung‹ Georg Bendas oder Jean-Jaques Rousseaus ist. So müssen verschiedene gleichsam vorläufige Stationen in Betracht gezogen werden.«¹⁴ Lütteken, der Rousseaus *Pygmalion* nur als letzte Konsequenz musikalisch-literarischer Entwicklungen des 18. Jahrhunderts einstuft, nennt als früheres Zeugnis für Melodramatik die Schlusszene aus Gerstenbergs *Ugolino*, in der im Moment maximal gesteigerter Empfindung der Monolog instrumental begleitet wird. »Die Vorstellung, daß sich dieser Augenblick höchster Gespanntheit gleichsam aus seinem größeren Zusammenhang auskoppeln und als selbstständige szenisch-musikalische Einheit präsentieren lassen müsse, lag damit sehr nahe«¹⁵, so Lütteken. An dieser Stelle sei auf das Erscheinungsdatum von *Ugolino* hingewiesen: 1768 lag die Idee der Isolierung einer melodramatischen Szene aus einem größeren Zusammenhang nicht nur nahe, sondern wurde in Gerstenbergs Kantate *Ariadne auf Naxos*, der Vorlage für das erste deutsche Melodrama, bereits drei Jahre zuvor umgesetzt.¹⁶ Gerstenbergs gesamtes dramatisches Repertoire ist auch jenseits der Gattungsgeschichte des Melodramas des 18. Jahrhunderts in Deutschland ohne Musik nicht

12 Wolfgang Schimpf: *Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1988, S. 17ff. Auch im Artikel »Über das Melodrama« in der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der schönen Künste (NBsW)* wird das deutsche Melodrama auf Rousseau zurückgeführt und dort als »Roußeau's Tochter« bezeichnet, »da bei seinem Stücke beides, Text und Musik, gehört« (Unbekannter Autor: »Über das Melodrama«, *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaft und der freyen Künste*, 1788/89/37 (1788), S. 177–197, hier: S. 177) wird.

13 Unbekannter Autor: »Über das Melodrama«, S. 177.

14 Laurenz Lütteken: *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Berlin 1998, S. 467.

15 Lütteken: *Das Monologische*, S. 470. Lütteken verweist außerdem darauf, dass *Ugolino* im gleichen Jahr wie Ramlers Kantate *Pygmalion* erschienen ist, dessen »Libretto [erstmalig] dezidierte Anweisungen für eine seelenschildernde Instrumentalmusik« (ebd., S. 468) enthielt. Zu eben dieser Kantate verfasste Gerstenberg im gleichen Jahr eine Rezension (R, S. 79–85).

16 Zu Gerstenbergs *Ariadne auf Naxos* siehe auch Kap. 3.2.2.2.

denkbar. Egal ob *Ugolino*, dramatisch-lyrische Werke wie *Der Skalde* oder *Ariadne*, oder eben *Minona* – jedes Stück zelebriert seinen dramaturgischen Höhepunkt mehr oder weniger intermedial. Dieser dramaturgische Höhepunkt stellt sich dabei nicht mehr klassisch aristotelisch als Wendepunkt innerhalb einer Handlung dar, sondern zeigt Charaktere, deren Empfindungen und ›Stimmung‹ innerhalb dieses Moments dargestellt werden. In diesen ausgedehnten Handlungsausschnitte werden Zenite innerer Zerrissenheit ausgebreitet.

Dass Gerstenberg, dessen musikalisch-literarische Experimente eine tragende Rolle in der Entwicklungsgeschichte des Melodramas gespielt haben, erst 1785 mit *Minona* selbst ein Melodrama verfasst, überrascht auf den ersten Blick. Es ist allerdings konform mit seinen Ansichten: Die als mustergültig für die Gattung geltenden Stücke von Georg Benda sind deutlich intensiver wechselstrukturiert konzipiert als die italienische Kantate, an der Gerstenberg dieses Formelement kritisiert.¹⁷ Da Gerstenberg erst ein Melodrama schreibt, als die Gattung bereits wieder an Popularität verloren hat, kann man ihm auch nicht Opportunismus nachsagen, v. a. nicht insofern, als Gerstenberg sein Stück auch anders konzipiert als Bendas Stücke.¹⁸ U. a. deswegen ist es fraglich, ob *Minona* tatsächlich als Melodrama bezeichnet werden kann, wie Gerstenberg das im Untertitel tut. Vielmehr scheint das Stück alle musik- und literaturästhetischen Ansätze Gerstenbergs und seines Umfelds zusammenzuführen, und so ist Gerstenbergs Melodrama als intermediales und internationales Ergebnis vieler Einflüsse zu bewerten: Es speist sich nicht nur aus Rousseaus *scène lyrique*, sondern auch aus Gerstenbergs Beschäftigung mit nordischer Mythologie, Ossian und dem Bardentum – namentlich auch aus der Gattung der Bardiete, die Gerstenberg von Klopstock kannte¹⁹ – und der eigenen Interpretation der Gattung Kantate, in Abgrenzung zur italie-

17 Vgl. hierzu Kap. 3.2, v. a. 3.2.2.2.

18 Zur typischen Konzeption von Melodramen nach dem Muster von Benda siehe S. 409.

19 Bardiete waren v. a. durch Klopstock bekannt und sind entstanden aus Barden- und Kriegesängern, die auch essenzieller Teil dieser Stücke sind (vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: »Klopstock! Oder: Medien des nationalen Imaginären. Zu den Hermann-Bardieten«, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos*, Bielefeld 2008, S. 195–214, hier: S. 196–197). »Die Gesänge stellen ein hervorgehobenes Medium in der Bardiet-Konstruktion dar, die insgesamt der Rede vor der Handlung den Vorzug gibt, ja, die Handlung gleichsam durch die Rede zu ersetzen scheint.« (Ebd., S. 196.) Das wohl bekannteste, auch von Gerstenberg rezensierte (vgl. R, S. 278–289) Bardiet ist Klopstocks *Hermanns Schlacht*. Gerstenbergs *Minona* oder *die Angelsachsen* erinnert an einigen Stellen konzeptionell an dieses Bardiet.

nischen Form.²⁰ Gerstenbergs Melodrama *Minona oder die Angelsachsen* erinnert außerdem an eine Experimentier-Gattung, der sog. »Inseloper der Aufklärung«²¹, ein Genre, das »abseits höfischer Schauplätze und ihrer Beschränkungen neue dramaturgische Freiheiten eröffnete und die allmähliche Auflockerung der Gattungskonventionen vorantrieb. Auf der Insel war die experimentelle Zusammenstellung des Unzusammengehörigen möglich.«²² Die Isolierung und Abgeschiedenheit der Insel bietet Raum für »hybrid[e] dramaturgisch[e] Bildungen«, die, so Juliane Vogel, »mit Vorliebe den heroischen Frauengestalten Gelegenheit zum Lamento über ihr Verlassensein«²³ gaben. Lag die Veröffentlichung der *Ariadne* noch vor Haydns Oper, und war hier die felsige Insellandschaft bereits in der mythologischen Stoffvorlage angelegt, so wird in *Minona* mit der Auswahl einer Insel als Schauplatz an dieses Experimentierfeld erinnert.

Von der Vielzahl musikalisch-dramatischer Einflüsse, die in *Minona* erkennbar sind, sei das Augenmerk zurück auf die intermediale Gattung gelenkt, als die Gerstenberg sein Stück betitelt: Das Melodrama. Das Melodrama stand von Beginn an »im Spannungsfeld konkurrierender Ausdrucksformen, des dramatischen und des lyrischen Elementes, die sie [d. i. die Gattung Melodrama, Anm. UK] zur Balance bringen mußte«²⁴. Dieser »Medienverbund«²⁵ hatte das »Ziel [...], die Defizite auszugleichen, die an der monomedialen Ausrichtung der Tragödie sichtbar geworden waren.«²⁶ Dabei wird das der Tragödie eigene Medium der Sprache deswegen als defizitär empfunden, weil es nicht mehr dem ästhetischen Anspruch genügt, der sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts immer stärker am Prozess der Versinnlichung orientiert.²⁷ Gleichzeitig herrscht über bereits beste-

20 Vgl. hierzu Kap. 3.2.1 und 3.2.2.

21 Juliane Vogel: »Lärm auf der »wüsten Insel«. Simultaneität in Hoffmannsthals »Ariadne auf Naxos«, in: Gerhard Neumann/Ursula Renner/Günter Schnitzler/Gotthart Wunberg (Hg.): *Hoffmannsthal-Jahrbuch zur Europäischen Moderne*, Freiburg im Breisgau 2009, S. 73–86, hier: S. 77. Die Gattung geht zurück auf Haydns Oper *L'isola disabitata* (1779, Libretto von Pietro Metastasio) (vgl. ebd.).

22 Vogel: »Lärm auf der wüsten Insel«, hier: S. 77.

23 Ebd., S. 78.

24 Schimpf: *Lyrisches Theater*, S. 11.

25 Juliane Vogel: »Zurüstungen für den Medienverbund. Zur Selbstaufgabe der Dichtung im Melodram um 1800«, in: Bettine Menke/Armin Schäfer/Daniel Eschkötter (Hg.): *Das Melodram. Ein Medienbastard*, Berlin 2013, S. 36–50, hier: S. 37.

26 Vogel: »Zurüstungen für den Medienverbund«, hier: S. 37.

27 Zu diesem Prozess siehe Kap. 1.1.1. Zur »Versinnlichung; siehe auch Dirk Oschmann: »Versinnlichung« der Rede. Zu einem Prinzip aufklärerischer Sprach- und Dichtungstheorie«, Monatshefte, 94/3 (2002), S. 286–305, hier: S. 286–305.

hende intermediale Mischgattungen Unzufriedenheit, v. a. aufseiten der Dichter. Die Stellung der Dichtkunst, insbesondere in der italienischen Oper, sei eine untergeordnete, wie z. B. Lessing im *Paralipomenon* 27 seines *Laokoons* schreibt (vgl. L-LP, S. 313 (Par. 27, Anm. 75))²⁸. Diese Unzufriedenheit beförderte die Entwicklung der weltlichen Kantate des 18. Jahrhunderts, in der durch das Erstarren des Rezitatifs die alleinige künstlerische Hoheitsstellung des Komponisten infrage gestellt wurde, und treibt auch die Entwicklung der Gattung Melodrama in Deutschland voran. In ihr sah man die poetischen Teile des intermedialen Bühnenstücks aufgewertet und die Möglichkeit der Entwicklung eines vergleichbaren Gattungstyps, der gleichzeitig aber »stärker dramatischen Prinzipien verpflichtet wäre«²⁹.

Die Aufführungskonzeption des Melodramas ist intermedial angelegt: Im Melodrama wird die gesprochene Sprache v. a. durch musikalische Intermezzi und Accompagnati ergänzt, z. T. auch durch gesungene Passagen. In der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste* (NBsW) wird die Gattung so beschrieben,

daß sie ihrem Inhalte nach pragmatisch ist, ihre Einrichtung aber vom Drama, so wie Sprache und Ausdruck vom lyrischen Gedichte entlehnt, kurz in der Hauptsache mit der Cantate größtentheils überein kömmt.³⁰

»Diese Kombination von Medien«³¹, in der »Sprechen und Gesang [verbunden wurden], ohne sie miteinander zu verschmelzen«³², war rezeptionsorientiert und ausgerichtet auf möglichst intensive Publikumswirksamkeit: Ein Kritiker von Bendas *Ariadne* beschreibt dem unwissenden Leser die technische »Einrichtung dieser Gattung«³³:

[D]er Schauspieler deklamiert seine Rolle – die aus lauter Monologen besteht – ohne musikalische Vorschrift. Nach geendigten Perioden, bey wichtigen Momenten der Handlung, oft auch nur nach einzelnen Ausrufungen hält er inne, die Musik tritt ein, setzt die Empfindung fort, kündigt auch wohl den folgenden Gang der Empfindung an, während dessen der Schauspieler durch

28 Zu Lessings *Paralipomenon* 27 siehe auch Kap. 1.3.1 ab S. 166.

29 Schimpf: *Lyrisches Theater*, S. 28.

30 Unbekannter Autor: »Über das Melodrama«, S. 179.

31 Bettine Menke/Armin Schäfer/Daniel Eschkötter (Hg.): *Das Melodram. Ein Medienbastard*, Berlin 2013, S. 8.

32 Menke, Schäfer, Eschkötter: *Medienbastard*, S. 8.

33 Johann Friedrich Reichardt (Hg.): »Musikalisches Kunstmagazin. Teil 1, 1.-4. Stück«, in: Hans-Günter Ottenberg (Hg.): *Der critische Musicus an der Spree. Berliner Musikschrifttum von 1748 bis 1799; eine Dokumentation*, Leipzig 1984, S. 303–314, hier: S. 314.

Action spricht; und bey äußerst hohen Punkten der Leidenschaft, geht Musik und Rede auch wohl zugleich fort. Die Zwischenspiele sind nun meist einzelne Gedanken, in verschiedenen Tönen und Zeitmaßen.³⁴

Die Wirkung steht stark im Fokus des Gattungsanliegens. Es geht dabei weniger um die klassisch kathartische Wirkung, als vielmehr um ein Konzept, das den Zuschauer unmittelbar zur Mitempfindung bewegen und so in den gleichen Gemütszustand versetzen soll, in dem sich das dargestellte Subjekt befindet. Dieser Vorgang hat dabei keinerlei erzieherische oder bildende Intention, er genügt sich selbst. Die Funktion von Melodramen kann daher als eher unterhaltend klassifiziert werden.³⁵ Vollkommen auf die Wirkung konzentriert schrumpft auch die Handlung zur bloßen Nebensache des Melodramas und wird stark reduziert. So sind die »Gegenstände, die [die Gattung] wählt, Handlungen von mächtiger Wirkung, obgleich von beschränktem Umfange«³⁶. Das geht so weit, dass im Melodrama »gemeiniglich die Geschichte [verschwiegen]« wird und »nur die Gefühle, die sich während des Verlaufs desselben in den Personen erzeugen, ausgedrückt, und die veranlassenden Umstände dem Leser zur errathen [überlassen]«³⁷ werden. Um die Umstände geht es im Melodrama auch gar nicht, wie aus dem Artikel »Über das Melodrama« in der *NB&W* hervorgeht:

Es ist nicht der Zweck des Dichters, uns Ariadnens Untergang in den Wellen oder die Rache der fürchterlichen Medea an Gemahl und Kindern zu schildern; die Absicht ist, uns dort ein treues, mit Undank belohntes Herz, wie es von tausend Quaalen und Leiden zerrissen wird, hier die Eifersucht in ihrer schrecklichsten Form zu zeigen; d. h. wenn wir das Gemeinsame zusammen fassen, uns ein interessantes *Seelengemälde* zu liefern.³⁸

Dieses Zurücktreten der Handlung zugunsten der Darstellung von Seelengemälden ist eine durch die Gattungsanlage poetologisierte Ausformulierung des anthropologisch-ästhetischen Ideals, das den Menschen und seine Empfindungen als Quelle der Erkenntnis anerkennt. Diese neue dramatische Gattung, die »nicht die äußere Lage des handelnden Subjekts,

34 Reichardt (Hg.): »Musikalisches Kunstmagazin«, hier: S. 314.

35 Das erklärt möglicherweise den breiten Rezeptionserfolg: Das Melodrama feierte in Deutschland nicht nur Erfolge beim bildungspolitisch interessierten Publikum, »sein Publikum rekrutierte sich aus der Mittel- und Unterschicht: Handwerker, Lehrlinge, Kaufleute, Krämer und Schreiber« (Schimpf: *Lyrisches Theater*, S. 41).

36 Unbekannter Autor: »Über das Melodrama«, S. 179.

37 Ebd.

38 Ebd., S. 183, Herv. UK.

sondern seinen inneren Zustand, [...] die Seele selbst³⁹ zum Gegenstand macht, lenkt so mit den Mitteln der Poesie den Fokus der Aufmerksamkeit auf den Menschen selbst. Hier ist Gerstenbergs Abwandlung von Aristoteles' Dramenbeschreibung deutlich sichtbar. Aristoteles schreibt:

Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen *Handlung* von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt. (A-P, S. 19, Herv. UK)

Während Aristoteles den Stoff für Tragödien klar auf Handlungen festlegt, erweitert Gerstenberg diesen unmissverständlich:

Der Stoff der Dichtkunst, nach einer gewöhnlichen und richtigen Induction, sind Handlungen und Empfindungen, Handlungen mit Empfindungen verbunden, Empfindungen mit Handlungen verbunden, Handlungen ohne Empfindungen, und Empfindungen ohne Handlungen. (M20, S. 393)⁴⁰

Gerstenberg ergänzt das Stoffspektrum um Empfindungen. Er macht auch klar, dass die beiden Gegenstandsbereiche nicht nur neben-, sondern auch ohne einander auftreten können. Gerstenbergs Beschreibung passt damit nicht nur die Gattung Melodrama von der traditionell überlieferten Dramenform an das anthropologisch-ästhetische Ideal der Zeit an, sondern nimmt bereits eine formale Bestimmung des Bühnenstücks vorweg, das er selbst 1785 verfasst und das bereits der Gattungsbezeichnung nach intermedial angelegt ist: *Minona oder die Angelsachsen – Ein tragisches Melodrama in vier Akten*.⁴¹ Die Gattungszuschreibung, die Gerstenberg hier beinahe schon plakativ im Untertitel vornimmt, passt zum Stück allerdings nur bedingt. Zum einen fehlt es dem als »tragisch« deklarierten Stück insofern an Tragik, als der für klassische Tragödien vorgesehene Glückswechsel der Hauptfigur ins Unglück ausbleibt.⁴² Zum anderen kann auch die Zu-

39 Ebd., S. 182.

40 Gerstenberg bezieht sich an dieser Stelle nicht wie Aristoteles explizit auf Dramatik, sondern nur allgemeiner auf »Dichtkunst«.

41 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: *Minona oder die Angelsachsen. Ein tragisches Melodrama in vier Akten. Die Musik vom Herrn Kapellmeister J. A. P. Schulz* [1785], Hamburg 1785. Im Folgenden im Text in Klammern MoA¹ abgekürzt mit Seitenangabe.

42 Andere Merkmale wie z. B. die auftretenden Charaktere sind tragisch konzipiert und verhalten sich in keiner Weise komisch; das legt nahe, dass auch das Happy End für die Hauptfigur nicht als komisches Merkmal gedacht ist, sondern schlichtweg als nicht-tragisch einzustufen ist. Das passt durchaus zu Gerths Beobachtung, dass Gerstenberg »kei-

schreibung »Melodrama« durchaus kritisch gelesen werden: Das in Deutschland verbreitete, durch Benda geprägte Melodrama unterscheidet sich deutlich von Gerstenbergs Stück; die Stücke, die als mustergültig für die Gattung Melodrama galten⁴³, sind v. a. monologische Einakter. Diese Form ist eine Konsequenz der Gattungsintention und -konzeption: Ein Seelengemälde, das auf Kosten der Handlung möglichst ausführlich geschildert wird, braucht zum einen nicht komplizierte Verstrickungen und Handlungsschritte; dem »Moment dramatischer Intensität« genügt ein Akt, in dem »das zentrale Krisenmoment der Tragödie zur Seelenfolter aus[gedehnt]« wird und so zugleich »eine affektmikroskopische Aufnahme tragischer Wendepunkte [geliefert]«⁴⁴ wird. Gerstenbergs *Minona* dauert mit vier Akten – in der Überarbeitung von 1815 sogar mit fünf (MoA²) – deutlich länger; der Grad der Handlungskomplexität übersteigt dabei die Simplitätsgabe üblicher Melodramen und erzwingt mehrfach die

nen festen Begriff der Tragödie« (Klaus Gerth: *Studien zu Gerstenbergs Poetik. Ein Beitrag zur Umschichtung der ästhetischen und poetischen Grundbegriffe im 18. Jahrhundert*, Göttingen 1960, S. 198) hat: »Alles Leiden als solches ist ihm »tragisch«, ohne daß es zum sinnlosen oder sinnlos-sinnvollen Untergang führt« (ebd., S. 199). Es bleibt bemerkenswert, dass Gerstenberg trotzdem bei der plakativen Gattungszuordnung bleibt und das Stück als »tragisch« deklariert. In der Überarbeitung von 1815 lässt Gerstenberg den Titelnachsatz »tragisch« weg, der Titel lautet hier: »Minona oder die Angelsachsen. Ein Melodrama.« (Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: »Minona oder die Angelsachsen. Ein Melodrama« [1815], in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften I*, Frankfurt am Main 1971, S. 35–354, hier: S. 3.) Im Folgenden abgekürzt mit MoA² und Seitenangabe. In einem mit der überarbeiteten Fassung abgedruckten Brief an den Konferenzrat Gähler thematisiert Gerstenberg sein Ringen mit der Zuschreibung »tragisch: Einerseits schreibt er, dass er beabsichtige, in der Überarbeitung »die letzte Spur des tragischen Pathos [zu verwischen], [...], da der feierliche Ton, mit dem sich die Handlung schließt, dieses fremdartigen Zusatzes ohne Nachtheil entbehren zu können scheint, und das Ganze mehr auf heitern als schwermüthigen Eindruck berechnet ist« (Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: »An Herrn Konferenzrath Gähler, Ritter des Dannebrog-Ordens. Zweites Schreiben«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften I*, Frankfurt am Main 1971, S. 22–34, hier: S. 26–27, Herv. i. O.); andererseits ist Gerstenbergs *Minona* auch weiterhin kein komisches Stück, in dem z. B. Menschen niederen Ranges auftreten. Gerstenbergs Stück bleibt etwas dazwischen und »die geflissentliche Vermischung der beiden Hauptgattungen des dramatischen Stils, des komisch-familiären, und des tragisch-pomphaften, [scheinen Gerstenberg, Erg. UK] noch immer, wie von jeher, fast ein wenig gar zu bizarr, und einen wirklichen Widerspruch in der theatralischen Darstellung zu enthalten«. (Gerstenberg: »An Gähler«, hier: S. 28)

43 Das sind v. a. die beiden Stücke *Ariadne auf Naxos* von Johann Christian Brandes, Musik von Georg Benda (1775) und *Medea* von Friedrich Wilhelm Gotter, Musik von Georg Benda (1775) (vgl. Schimpf: *Lyrisches Theater*, S. 24ff.).

44 Vogel: »Zurüstungen für den Medienverbund«, hier: S. 40.

Unterbrechung der melodramatischen Konzeption, damit Handlungszusammenhänge dargestellt werden können. Zum anderen folgt auch die monologische Ausarbeitung der melodramatischen Stoffe aus der Gattungsintention: Die Funktion von Dialogen liegt in handlungsvorantreibender Verstrickung oder Lösung und im Informationsaustausch. Der Intention, Seelengemälde im Drama erlebbar zu machen, scheint diese Form der Kommunikation, die äußere Sachverhalte abhandelt, eher entgegenzustehen.⁴⁵ Bereits der Dialog sperrt sich funktional der Gattung Melodrama. Das führt dazu, dass die meisten Melodramen auch Monodramen sind, also mit einer Figur auskommen. Wenn dann in Gerstenbergs *Minona* bereits in der Figurenliste über 16 Figuren aufgeführt werden – wobei die Titelfigur erst an zwölfter Stelle steht (MoA¹, S. 3) –, ist das atypisch für die Gattung. Trotzdem hat Gerstenbergs Stück auch melodramatische Elemente, gerade was die Handlungsverknappung und musikalische Ausgestaltung von monologischen Szenen angeht, die immerhin als die Szenen gelten können, die eine Rechtfertigung der Gattungszuschreibung »Melodrama« gewährleisten und damit auch für die Figur Minona den Status als Titelfigur plausibilisieren. Genau diese beiden Elemente werden auch in den zeitgenössischen Rezensionen⁴⁶ zu *Minona* bemerkt: Dass ein auf vier Akte ausgedehntes Stück ohne nennenswerte Handlung eher Langeweile erzeugt, bemerkt z. B. der Rezensent in der *NBsW*, der über eine in seinen Augen handlungsirrelevante Szene klagt.⁴⁷ Die Handlung des Stücks ist – typisch melodramatisch – Nebensache, es ist nicht überraschend, dass auch einem anderen Rezensenten auffällt, »wie handlungsleer es überhaupt ist« und dass »selbst Äzia, diese thätigste Person des ganzen Stücks, [...] eine bloße Nebenperson, [...] nicht den mindesten Einfluß in den Lauf der Handlung«⁴⁸ hat. Gleichzeitig wird auch das Wirkpo-

45 Vgl. Schimpf: *Lyrisches Theater*, S. 83f.

46 Es ist davon auszugehen, dass alle Rezensenten das Stück nicht gesehen, sondern nur gelesen haben. Das legen nicht nur konjunktivische Formulierungen und Zeitangaben im Seitenmaß nahe, sondern auch die Tatsache, dass die Musik zum Stück nie komponiert wurde (vgl. hierzu Anm. 49). Wegen der fehlenden Musik ist davon auszugehen, dass das Stück nie aufgeführt wurde.

47 Vgl. Unbekannter Autor: »Minona, oder die Angelsachsen. Ein tragisches Melodrama, in vier Akten. Die Musik von Herrn Kapellmeister J. A. P. Schulz. Hamburg, bey Benjamin Gottlob Hoffmann, 1785. 190 Seiten in 8. (Mit lateinischen Lettern.)«, Neue Bibliothek der schönen Wissenschaft und der freyen Künste, 1787/34, S. 121–142, hier: S. 141–142.

48 Unbekannter Autor: »Minona, oder die Angelsachsen. Beschluß der im 1sten Stücke des 34sten Bandes S. 121 angefangenen, und im zweiten Stücke desselben Bandes S. 279

tenzial der musikalisch ausgestalteten Szenen bemerkt, die beschrieben werden als »rührende Szenen, kräftigen Kontrasts und süßen, melodischen Ausdrucks«⁴⁹. Die Rezensionen unterscheiden sich in ihrer Beurteilung deutlich, was vor allem daran liegt, dass sie verschiedene Szenen in den Blick nehmen, die tatsächlich auch sehr unterschiedlich konzipiert sind und dementsprechend unterschiedlich wirken. Gerstenbergs Stück, das 1785 veröffentlicht deutlich hinter der Hochzeit der Gattung liegt⁵⁰, arbeitet verschiedene musiko-literarische Konzepte und Diskurse des 18. Jahrhunderts durch. In diese katalogartige Vorführung fügen sich auch melodramatische Szenen und kontrastieren eindrücklich andere eingesetzte Techniken und Wirkmechanismen anhand verschiedener Charaktere, Figurenkonstellationen und unterschiedlichem Musikeinsatz, wie im Folgenden gezeigt wird.⁵¹

fortgesetzten Rezension«, Neue Bibliothek der schönen Wissenschaft und der freyen Künste, 1788/35, S. 217–233, hier: S. 217.

- 49 Unbekannter Autor: »Kapellmeister Schulz. Hamburg, bey Hoffmann, 1785. 190 Seiten, 800«, Allgemeine deutsche Bibliothek, 1787/77 (1787), S. 117–118, hier: S. 117. Die Rezensionen, die den melodramatischen Szenen große Wirkkraft zuschreiben, sind dabei ausnahmslos konjunktivisch formuliert. Das lässt darauf schließen, dass hier ausschließlich aufgrund der Textvorlage rezensiert wurde, nicht aufgrund einer tatsächlichen Aufführung. Ob dabei die Partitur mitberücksichtigt wurde, geht zwar nicht eindeutig aus den Rezensionen hervor. Dafür ist belegt, dass eine Partitur nie existiert hat, zumindest keine von Johann Abraham Peter Schulz, wie Bernhard Engelke ausführt: »Gerstenberg [...] übersandte ihm [Schulz, Anm. UK] 1785 das Manuskript seiner »Minona«; ein Brief an Voß [...] zeigt, daß ihm die Dichtung wohl gefiel. Daraus leitete Gerstenberg das Recht her, seinem Erstdruck (1785) die Bemerkung beizufügen »Die Musik ist vom Kapellmeister Schulz«. Schulz aber hat die Musik nie komponiert. Thrane teilt einen Brief von Schulz an Gerstenberg mit (20. Mai 1785), worin dieser bescheiden ablehnt« (Bernhard Engelke: »Gerstenberg und die Musik seiner Zeit«, Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte/56 (1927), S. 417–449, hier: S. 445).
- 50 Vgl. Schimpf: *Lyrisches Theater*, S. 35. Seine zeitliche Einschränkung auf den Zeitraum zwischen 1775 und 1780 bezieht sich v. a. auf das Benda'sch geprägte Melodrama, die zuerst in Deutschland erfolgreiche und prägende Version der Gattung. Küster z. B. fasst diesen Zeitraum deutlich weiter (1775–1790), legt ihren Fokus beim Gattungsbegriff allerdings auch anders und bezieht neben der »Form eines für die selbstständige Bühnenaufführung konzipierten musikalisch gestalteten Kleindramas tragischen Inhalts« auch »Konzertmelodramen« (Ulrike Küster: *Das Melodrama. Zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1994, S. 1f.) und melodramatische Einschübe in Opern mit ein.
- 51 Eine trennscharfe Analyse unterschiedlicher Aspekte ist dabei nicht immer möglich, da Gerstenbergs Text verschiedene Diskurse in seiner melodramatischen Verarbeitung ineinander verwebt. Das bedeutet, dass mancher Aspekt in mehrerlei Hinsicht analysiert wird. Bei in verschiedenen Kontexten vorkommenden Aspekten wird in dieser Arbeit in Fußnoten auf entsprechende Analysen und Zusammenhänge verwiesen.

4.2 Gerstenbergs Melodrama *Minona oder die Angelsachsen*

Da die Handlung von Gerstenbergs *Minona oder die Angelsachsen* nicht hinlänglich bekannt ist, sei eine knappe Darstellung den folgenden Ausführungen vorangestellt – reduziert auf die für diese Studie relevanten Teile⁵². Dabei werden beide Versionen des Melodramas berücksichtigt, die Erstfassung von 1785 und die Zweitfassung von 1815.

Die Titelfigur Minona, Schwester von Trenmor, des Königs der Morven, sitzt zu Beginn des Stückes auf einer Geisterinsel in einem Felsengefängnis gefangen. Sie wird dort von den Morven gefangen gehalten und soll dem Gott Brumo geopfert werden, weil sie zuvor Edelstan – Herzog der Angeln, der zu Friedensgesprächen ins Land kam und gefangen gesetzt wurde – zur Flucht aus einer ähnlichen Situation verholfen hat. Der erste Akt bringt diese Erzählung ins Stück, ermöglicht einen Einstieg in die Figurenkonstellationen (z. B. wie die verschiedenen politischen Parteien zueinander stehen) und wirkt insgesamt eher prologartig⁵³. Die Exposition entdeckt außerdem die Leidenschaft der römischen Äzia für Edelstan, die ab dem zweiten Akt als Minonas eifersüchtige Antagonistin auftritt. Der Rest der Handlung bzw. die Haupthandlung spielt auf der Geisterinsel, sobald Edelstan mit Ryno – ein Barde Ossians in einer Art Beraterrolle – dorthin aufbricht, um Minona zu befreien. Abgesehen vom ersten Akt werden v. a. stetig filmschnittartige Szenenwechsel gezeigt und verschiedene Figuren, die sich auf dieser Geisterinsel bewegen.⁵⁴ Zum einen ist das Minona, die durch wundersame Weise aus ihrem Gefängnis befreit wird (Akt II), indem »eine unsichtbare Hand ihren Kerker [zer-

52 Das schließt vor allem genaue Schilderungen der Inhalte politischer Debatten im Drama aus. Diese Dimension des Stückes bearbeitet Anne-Bitt Gerecke in ihrer Studie zur Transkulturalität der Gerstenberg'schen Poesie (siehe Gerecke: *Transkulturalität*, S. 286–300).

53 Es scheint, als würde der Text selbst den Leser auf diese Lesart stoßen wollen, wenn im ersten Akt zwischen Einholen der Handlung, die vor Einsatzes des Stückes liegt, und gleichzeitigen Mutmaßungen über den weiteren Verlauf und Vorausdeutungen die Figur Sappho bemerkt: »Ein allerliebster Prologus zu einem unterhaltenden Drama, das noch folgen soll!«, und die Figur Äzia dazu bemerkt: »als Prolog lasse ich mir auch das Gebilde gefallen«; und hinzufügt, wie das Stück verstanden werden kann: »Bei alledem ist es mir hier weniger um die Wahrheit der Erscheinung zu thun, als um die Wahrheit der Empfindung« (MoA², S. 58), was an dieser Stelle wie eine programmatische Bemerkung anmutet.

54 Das betrifft auch den in der ersten Version fehlenden Akt, Akt IV in MoA² (MoA², S. 207–303), eingefügt nach Akt III in MoA¹.

trümmert]«⁵⁵. Zum anderen irren Edelstan und Ryno auf der Insel umher, die mit dem Anliegen gekommen sind, Minona zu befreien. Auch Äzia tritt dort auf, die getrieben von Eifersucht zusammen mit Aurel Edelstan hinterher gereist ist. Am Ende des Stücks (MoA¹ Akt IV/ MoA² Akt V) treten noch Trenmor und seine Druiden auf. Diese Figuren treffen in verschiedener Kombination aufeinander unter der steten Dauerpräsenz von Geistern, die mit dem Klangteppich, den ihr Gesang bildet, die Landschaft der Kulisse zum Teil verhängnis- und schauervoll, labyrinthisch und gleichzeitig zauberhaft mitformen und darüber hinaus auch ästhetisch relevant für Handlung und Inhalt des Stückes sind.⁵⁶ Am Ende entkommt Minona mit Edelstans Hilfe dem für sie vorgesehenen Opfertod durch Trenmor und seine Druiden.⁵⁷ Dies ist eine sehr verkürzte Darstellung eines Stücks, das Gerecke treffend als ein »Konglomerat aus verschiedensten literarischen Traditionen, gelehrten und historischen Kenntnissen und Handlungssträngen«⁵⁸ beschreibt. Die vorliegende Studie reduziert die Beschreibungen und Analysen auf die relevanten musiko-literarischen Aspekte und spart andere diskursive Zusammenhänge aus.⁵⁹

4.2.1 Ossians Bardin Minona als lyrische Botenfigur

Wie eingangs bemerkt, ist Gerstenbergs Melodrama in gattungshistorischer Verwandtschaft mit ossianscher Literatur und dem nordischen Bardentum zu sehen.⁶⁰ Die Relevanz des Geistes Ossians für Gerstenbergs *Minona* ist eklatant, wie auch Gerstenberg selbst schreibt:

55 Unbekannter Autor: »Rezension Minona«, S. 117.

56 Siehe Kap. 4.2.3.2.

57 Hier wurden nur die Hauptcharaktere vorgestellt, die für die grobe Rahmenhandlung eine Rolle spielen. Alle anderen sind Nebencharaktere, für deren Behandlung man im Folgenden nur bedingt die genaue Figurenkonstellation und ihre Relevanz für die Haupthandlung kennen muss.

58 Gerecke: *Transkulturalität*, S. 293.

59 Dazu zählen die von Gerecke herausgearbeiteten nationalitätsstiftenden Elemente, die auch historische Kontexte bearbeiten. (vgl. Gerecke: *Transkulturalität*, S. 286–300). Auch Gerecke thematisiert Kontexte der Grenzschaftung und Grenzüberwindung, allerdings auf politisch-nationaler Ebene, nicht auf medialer. Ich halte es für denkbar, beide verhandelten Grenzkontexte (Staatsgrenzen und die Grenzen der Sprache) aufeinander beziehen zu können; eine derartige Untersuchung würde allerdings den Rahmen dieser Studie sprengen und muss deshalb als potenzielle These stehen bleiben.

60 Vgl. hierzu ab S. 407.

Sie [die Ossianischen Geister, Erg. UK] sind die Unterlage des Ganzen, und ich brauche der Anlage nach, ihnen nur mehr Spielraum zu verschaffen⁶¹

Und tatsächlich sind die Anspielungen auf Macphersons *Ossian* mehr als offensichtlich; Gerstenberg »integriert [...] in sein Melodrama *Minona* oder die *Angelsachsen* eine schier unübersehbare Anzahl markierter und unmarkierter Verweise auf *Ossian*«⁶². Als deutliche Markierung ist dabei die Konstellation der *dramatis personae* einzustufen, bestehend »aus altnordischen Göttern und Skalden, ossianischen Barden und keltischen Druiden«⁶³. Einige Figuren transferiert Gerstenberg mehr oder weniger direkt aus den *Poems of Ossian* in sein Melodrama, darunter die Figur Ryno, »ein Barde Ossians« (MoA¹, S. 3). Auch bei Trenmor, dem »König der Morven« (MoA¹, S. 3), ist der Hinweis offensichtlich, sofern man mit der ossianischen Sagenwelt vertraut ist und im »König der Morven« Ossians Vater Fingal zu erkennen vermag – eine Voraussetzung, die Gerstenberg ob des angenommenen kanonisierten Status der *Poems of Ossian* nicht nur für diese Figur macht.⁶⁴

Die Titelfigur *Minona* selbst hat ein Pendant in den *Poems of Ossian*, wo in den »Songs of Selma« neben »Stately Ryno« vom »soft complaint of Minona«⁶⁵ die Rede ist; *Minona* tritt in Macphersons *Ossian* als ossiansche Bardin auf und singt in der fiktiven Burg Selma in der »harfenklangdurchrauschten Festhalle«⁶⁶ einen Teil der »Songs of Selma«.⁶⁷ *Minonas* Gesänge werden in Gerstenbergs Melodrama eine ähnliche Qualität wie den *Poems of Ossian* selbst zugeschrieben, indem selbst der Barde Ryno »sie,

61 Gerstenberg: »An Gähler«, hier: S. 25–26.

62 Wolf Gerhard Schmidt: »Homer des Nordens« und »Mutter der Romantik«. *James Macphersons Ossian, zeitgenössische Diskurse und die Frühphase der deutschen Rezeption*, Berlin 2003, S. 536.

63 Schmidt: *Homer des Nordens I*, S. 537.

64 Vgl. hierzu die Anmerkungen zu MoA¹, z. B.: »Was übrigens die Ossianische Urkunde von Inisthona betrifft, auf welche Ryno mit einigen wenigen Zügen anspielt, so hat sich der Verfasser berechtigt geglaubt, diese Geschichte, als aus einem der klassischen Werke unsers Jahrhunderts allgemein bekannt, vorauszusetzen; und die übrigen damit verwebten Umstände, Edelstans Abstammung von einer Tochter Fingals und dem Siltringischen Jarl Ina, Frothals fordauernde Kriege in Inisthona, an denen Fingals Nachfolger noch fernern Antheil genommen, und mehr dergleichen, liessen sich, ohne gar zu vermessne Hypothesensucht, hinzudenken.« (MoA¹, S. 182 (Erläuterungen und Anmerkungen))

65 James Macpherson: »The Songs of Selma«, in: Howard Gaskill (Hg.): *The poems of Ossian and related works*, Edinburgh 1996, S. 166–170, hier: S. 166.

66 Helmut Birkhan: *Kelten. Versuch einer Gesamtdarstellung ihrer Kultur*, Wien 1999, S. 7.

67 Vgl. Macpherson: »Songs of Selma«.

seit Ossian, der Harfe aus andern Zeiten, immer für die gesangreichste der Harfen Selmas« (MoA¹, S. 68) hielt. Diese deutliche Parallelisierung, die Verwechselbarkeit der Gesänge der keltischen Sängerin Minona mit denen von Gerstenbergs Minona, unterstreicht, dass Gerstenbergs Minona als verpflanzte Figur Minona aus den *Poems of Ossian* zu verstehen ist. Als solche legitimiert sie den lyrisch-musikalischen Ausdruck im Drama, durch den Auftritt der Bardin ist Gesang im Drama natürlicherweise ein adäquates Ausdrucksmedium.

Wie zuvor gezeigt,⁶⁸ faszinierten die *Gedichte Ossians* Gerstenberg. Die Funktionsweise und Anlage der Gedichte sind sehr nahe an seinen Vorstellungen von lyrischer Poesie, weswegen er sich für das lyrische Konzept der Gedichtsammlung begeistert. Dieses Konzept versteht sich als eine Art unverfälschte und unüberformte Naturpoesie, in der natürlicherweise auch das Unmittelbarkeitsparadigma mit angelegt ist. Gerstenbergs *Minona oder die Angelsachsen*, das sich in eine genuin ossiansche Tradition stellt, kann so als Versuch verstanden werden, diese in der Lyrik als konstitutiv verstandene Unmittelbarkeit poetisch auch auf der Bühne umzusetzen. Was im *Skalden* bereits angelegt ist, die Dramatisierung der Bardendichtung durch die Figurierung des Sängers, wird mit Minonas Auftritt konsequent zu Ende gedacht. Das Melodrama, von Schimpf passenderweise auch als »Lyrisches Theater«⁶⁹ bezeichnet, stellt die gleichen medialen Anforderungen und eröffnet das Angebot, Gerstenbergs lyrische Konzepte auch auf die Dramatik zu übertragen. Barden, seit jeher in einer Vermittlerfunktion⁷⁰, bieten sich hierbei als lyrische Botenfiguren an. Trotzdem mündet diese Übertragung im konzeptuellen Paradoxon der inszenierten Unmittelbarkeit⁷¹.

Es sei hier angemerkt, dass dieses Paradoxon erst mit der Ausdrucksästhetik des 18. Jahrhunderts entsteht. Zuvor wird nach Aristoteles das Drama dadurch vom Epos abgehoben, dass die dramatische Darstellung die Fabel nicht wie im Epos berichtet, sondern durch »unwandelbar[es]« (A-P, S. 9) Sprechen oder Handeln der Figuren zeigt, also sich gerade kraft seines geringen Grades der Mittelbarkeit auszeichnet. Aristoteles jedoch geht von mimetischen Verfahren aus, bezieht also den Akt der Formung,

68 Vgl. Kap. 3.1.

69 Siehe Titel seiner Monografie: Schimpf: *Lyrisches Theater*.

70 Vormalig aber als Vermittler der vergangenen, heroischen Zeitalter, vgl. Kap. 3.1.

71 Gerstenbergs *Minona* bildet gleichzeitig den Versuch ab, dieses Paradoxon auch aufzuheben. Mehr dazu in Kap. 4.2.5.

den der Dichter am Stoff vollzieht, mit ein, wenn er über mögliche Darstellungsmodi der Nachahmung schreibt. Dahingegen sperrt sich die Ausdrucksästhetik, nach der das Kunstwerk als Äußerungsform des Inneren des Künstlers begriffen wird, eben diesem Verständnis von Formung; das ausdrucksstarke Kunstwerk trägt dieser Ästhetik zufolge möglichst unmittelbar und unverändert das Innere als Ausdruck nach außen. Eben dieser Unmittelbarkeitsanspruch (wenn auch freilich trotzdem dichterisch geformt) unterläuft die dramatische Gattung, indem durch die Inszenierung bereits konzeptuell eine Vermittlungsstufe vorhanden ist. Gerstenberg befindet sich an einer ästhetischen Schnittstelle zwischen Ausdruckskunst und aristotelisch-mimetischer Tradition. Gerstenbergs Melodrama ist zu verstehen, wie die Figur Ryno in einer Selbstcharakteristik anmerkt – »buchstäblich wie [ein] schöne[r] dramatische[r] Schwanengesang meines Ossian [...], der in seiner vollendeten Einheit Anfang, Mitte und Ende hat«⁷² (MoA², S. 257) –, als Ossian'sches Konzept auf der traditionellen Bühne. *Minona* ist ein Hybrid beider Konzepte, der Ausdruckskunst und der aristotelischen Nachahmungskunst.

4.2.2 Melodrama und Oper als Antagonist:innen

4.2.2.1 *Minona* und ihre Harfe: Das personifizierte Melodrama

Minona ist die melodramatische Figur des Stücks, zu verstehen als Inkorporation der Gattung Melodrama selbst. Sie bringt nicht nur das Ossian'sche Konzept als Botin aus der keltischen Sagenwelt auf die Bühne, sie vereint außerdem in sich die zuvor als gattungskonstitutiv beschriebenen Merkmale der Handlungsarmut mit dem intermedialen, wirkmächtigen und emotionalisierenden Auftritt zum Zweck der dramatischen Ausgestaltung ihres Seelenzustands.

Minonas Handlungsprofil

Handlungen im Sinne äußerlich sichtbarer und effektiv das Stück voranbringender Aktivitäten werden an keiner Stelle durch die Figur *Minona*

72 In dieser Formulierung ist deutlich die aristotelische Beschreibung einer Tragödie sichtbar, die aus einer Handlung besteht, die »Anfang, Mitte und Ende hat« (A-P, S. 25).

auf die Bühne gebracht. Die Befreiung Edelstans – Minonas einzige Aktion, die man als solche praktische Handlung bezeichnen könnte – liegt vor Einsatz des Stückes und wird im prologartigen ersten Akt durch eine Erzählung ins Stück geholt (MoA¹, S. 69–70). Die Auftritte Minonas sind geprägt von selbstreflexiven Monologen und Gesängen, die nicht darauf angelegt sind, die Handlung des Stückes voranzutreiben, sondern in melodramatischer Manier⁷³ ein Seelengemälde zu zeichnen. Diese Szenen sind poetologisch zu lesen, sie vermitteln weniger Handlungsinhalt als gattungstypologische Inhalte und so nehmen sich Minonas ›Handlungen‹ nicht als praktische Handlungen aus, sondern als poetische: Der Begriff ›poetische Handlungen‹, der hier verwendet wird, lehnt sich an die handlungstheoretische Unterscheidung der Begriffe ›Poesis‹ und ›Praxis‹, die auf Aristoteles zurückgeht.⁷⁴ Wie bei Gottfried Seebaß zu lesen ist, steht der Begriff ›Poesis‹ »als Chiffre für eine Form des Handelns, die ihren Sinn ausschließlich aus dem verfolgten Zweck bezieht, losgelöst von der Tätigkeit und den Mitteln, die zu seiner Verwirklichung eingesetzt werden.«⁷⁵ Der Begriff »Praxis‹ hingegen [stehe] für eine Form des Handelns, die auch unabhängig von allen Erfolgen sinnvoll bleibt, weil sie überhaupt nicht um etwas anderen, sondern um *ibrer selbst* willen ausgeführt wird.«⁷⁶ Die hier vorgenommene Differenzierung poetischer und praktischer Handlungen ist trotz chiffrenartiger Verwendung für die Aufschlüsselung des Handlungsprofils Minonas in Gerstenbergs Melodrama äußerst fruchtbar und rechtfertigt eine Übertragung von der Handlungstheorie auf die melodramatische Handlung: *Stückintern poetisch* nenne ich demgemäß solche Aktivitäten von Figuren, die plotinterne Ziele zum Zweck haben und so das Stück voran treiben. Diejenigen Aktivitäten von Figuren, die intuitiv eher *praktischen* Charakter zu haben scheinen, wie z. B. Minonas Harfenspiel, sind aber bestenfalls *stückintern praktischer* Art; insgesamt sind sie eher *gattungspoetologisch-poetisch* zu nennen, da sie auf dieser Ebene nicht zweckungebunden eingesetzt sind, sondern dramaturgischer Ausdruck gattungspoetologischer Inhalte sind. Das Klassifizierungs-

73 Damit sei an dieser Stelle lediglich die Kombination von Gesang und Monolog gemeint. Es sei darauf hingewiesen, dass diese in Gerstenbergs Stück anders konstituiert ist als bei Benda, nämlich einerseits kantatenartiger und andererseits auch Instrumental- und Gesangsaccompanato direkt unter den Monolog legend.

74 Aristoteles: *Politik. Schriften zur Staatstheorie*, Stuttgart 1989, Buch I.4, 1254a.

75 Gottfried Seebaß: »Poesis und Praxis«, in: Gottfried Seebaß (Hg.): *Handlung und Freiheit. Philosophische Aufsätze*, Tübingen 2006, S. 1–30, hier: S. 3.

76 Seebaß: »Poesis und Praxis«, hier: S. 3, Herv. i. O.

merkmal der Handlungsarmut, das Melodramen gegenüber klassischen Tragödien haben, bezieht sich dabei v. a. auf *stückintern-poietische* Handlungen, von denen Gerstenbergs Minona tatsächlich nicht eine einzige zugeschrieben werden kann. Minonas Aktivitätsprofil entspricht exakt dem von gattungstypischen Melodramen: *stückintern-praktisch* und ohne erkennbaren äußeren Zweck, aber *gattungspoetologisch-poietisch*, dem Zweck der Gattung folgend emotionalisierend, den Zuschauer rührend und die Gattung selbst thematisierend.

Minonas Harfe

Es ist dabei bezeichnend, dass Minona als Verkörperung einer musikalisch-dramatischen Gattung ausschließlich musikalisch-dramatisch und nur in Kombination mit ihrem Requisit – einer Harfe – funktioniert, das diese Funktionsweise der Figur sichtbar unterstreicht. Minonas Sprechakte im Drama sind musikalisch durchzogen und fast nie reine Sprechakte: Sie wechseln ab mit Arien, sind durchzogen von Geistergesängen und werden begleitet von instrumentalen Accompagnati.⁷⁷ Die Harfe ist dabei nicht einfach als Minonas Requisit zu bewerten, das sie optisch als Bardin kennzeichnet, sondern als ihr absolut zugehörig und sie auszeichnend. Die Harfe verstärkt Minonas Stimme und macht sie überhaupt äußerungs- und bühnenfähig, wie sie selbst feststellt: »Hätte ich meine Harfe nicht, [...] ich weiß nicht, was ich hier mit mir anfangen sollte« (MoA², S. 161f.)⁷⁸. Mit Harfe hat die Figur Minona hinlänglich Ausdrucksmöglichkeiten, ihr Inneres nach außen zu tragen. Ihr Vortrag ist stets ein sprachlich und musikalisch klangreicher, ergänzt durch weitere lautliche Komponenten, z. B. in Form von Wind und Wetter. Selbst ein felsenzertrümmerndes Unwetter fügt sich in einen solchen Vortrag, ohne dass er Minonas Ausdrucksvermögen inhibieren würde: Minonas »Worte, fast Gesang« (MoA¹, S. 92), schließen direkt an dieses Ereignis an. Tritt Minona hingegen »allein und ohne die Harfe« (MoA², S. 242, Herv. UK) auf,

77 Die Wechsel sind der Struktur nach insgesamt eher wie in einer Kantate als in einem Melodrama, insofern vorkommende Medienwechsel makroskopisch, als Wechsel von Rezitativ und Arie (vgl. exemplarisch MoA², S. 165–168) erfolgen, und nicht mikroskopisch taktweise, wie bei Benda (vgl. hierzu auch Kap. 3.2.2.2).

78 Die Szene, in deren Monolog Minona diesen Satz spricht, fehlt in der ersten Version von 1785. Diese Gegenüberstellung der Figur Minona mit und ohne Harfe tritt insgesamt in der zweiten Fassung von 1815 deutlicher hervor.

»weiß [sie] gar nicht, was [sie] aus dem Fußgetrappel und Waffengeklirre machen soll« (MoA², S. 242). Alles ist »so ruhig, wie wenn nach einem starken Gewitter eine plötzliche Windstille eintritt« (MoA², S. 242). Minonas Ausdrucksfähigkeit verwandelt sich von einem vormals klang- und wortreichen Vortrag ohne Harfe hin zu unsicheren, brockenhaft kurzen oder sogar abgebrochenen Sätzen. Besonders deutlich wird das in der Szene »ohne die Harfe«, in der Minonas Auftritt auch erstmals nicht mehr melodramatisch-monologisch konzipiert ist, sondern als Dialog mit Ryno. Die vielen Gedankenstriche, die Minonas Äußerungen durchziehen, unterbrechen ihre Rede. Da ihr der musikalische Ausdruckskanal ohne ihre Harfe fehlt, schafft die Figur es nicht mehr, ihr Inneres nach außen auf die Bühne zu tragen, wie z. B. in folgender Wortäußerung ersichtlich wird:

Wundere dich nicht, lieber Freund, daß du mich so zerstreut findest – du weißt nicht, was ich alles gelitten habe – du weißt nicht, was alles mit mir vorgegangen ist – nein du kannst dir keine Vorstellung machen, wie mir noch diesen Augenblick ist – Ich freue mich sehr, Ryno, dich wieder zu sehn – gewiß! Sucht eine Thräne zu verbergen. (MoA², S. 246)

Gedankenstriche sind in der melodramatischen Textvorlage eine Kennzeichnung, an welcher Stelle der Dichter den Einsatz der Musik vorsieht, um zu gewährleisten, dass der Komponist dem Text zuarbeitet.⁷⁹ Während Gedankenstriche normalerweise »den Text graphisch für den Eintritt der Musik [öffnen]«⁸⁰, bleiben an dieser Stelle Leerstellen, die Minona ohne Harfe nicht mehr mit Harfenspiel oder Gesang füllen kann.⁸¹ Minonas Äußerungsmöglichkeiten sind drastisch reduziert und beschränken sich auf ihre Träne; ihr Ausdrucksunvermögen ohne Harfe manifestiert sich in diesen durch Gedankenstriche gekennzeichneten Lücken und in ihrem Seufzer:

Alles, alles sollst du erfahren, nur itzt nicht, nur nicht in diesem herzerhebenden Momente, wo es mir schwer wird, meine Gedanken nur soweit zu sam-

79 Vgl. Schimpf: *Lyrisches Theater*, S. 79. Siehe hierzu auch die Ausführungen in Kap. 3.2.2.2 ab S. 393.

80 Vogel: »Zurüstungen für den Medienverbund«, hier: S. 42.

81 Zur Unterstreichung dieser Beobachtung wäre eine Partitur wünschenswert. Da diese aber nicht existiert (vgl. Anm. 49), wird hier nur von Gerstenbergs Textgrundlage ausgegangen. Die Annahme, dass hier keine Musik einsetzt, beruht auf der Beobachtung, dass Minonas Gesang an anderen Stellen wiederholt durch Bühnenanweisungen (z. B. »singt in die Harfe«, MoA¹, S. 85) oder konkrete Formvorgaben (z. B. »ARIE«, MoA², S. 209) im Paratext gekennzeichnet ist, vergleichbare Hinweise aber an dieser Stelle ausbleiben.

meln, daß ich mich selbst verstehe, geschweige, daß es sollte mir gelingen können, sie auch dir durch Worte verständlich zu machen [...] Oh daß ich eine Sprache hätte, das Unausprechliche, das in diesen zwei kurzen Worten liegt, auszusprechen! Oh Ryno! Oh Edelstan! Was könnt' ich euch erzählen! – (MoA², S. 275f.)

Minona bleibt ohne ihre Harfe nur noch als eine ihres Ausdrucksmediums beraubte Hülle auf der Bühne zurück, die mit der Sprache als unzulänglichem Medium kämpft; ihre Stimme, ihr Ausdrucksvermögen, die Figur selbst identifiziert sich durch und als diese Harfe. Der musikalische Ausdruck ist der Figur Minona – wie auch dem Melodrama – durch dieses äußere Insignium inhärent.⁸² Überdeutlich wird die absolute Zusammengehörigkeit, die Verkörperung und Identifikation Minonas mit der Harfe durch die Gewaltfantasie des Oberdruiden: Er bereitet die Opferung Minonas vor und fantasiert dabei, wie Brumo – der Gott, dem Minona geopfert werden soll – »lautlachend die zappenden Glieder der Harfenspielerin [zerreißt]« (MoA², S. 307) und sie

bedachtsam [spinnt], und singt, dazu ihre feinsten zartklingendsten Fibern zuerst, hiernächst ihre tiefertönenden Flechsen, und zuletzt den Sangboden ihres bebenden Herzens, und so nach und nach das ganze klangreiche Gewebe ihres gesanglustigen Innern zum Saitenspiel einer anderen Harfe aus, die nun im Winde erklingt, vielstimmig zwar, doch leisern Getöns. (MoA², S. 307f.)

Die Wortwahl »vielstimmig« – in der ersten Version »vierstimmig« (MoA¹, S. 127, Herv. UK)⁸³ – statt viel- oder viersaitig betont dabei die Lesart, dass es sich bei der Harfe um Minonas Ausdrucksorgan handelt. Minonas Körper geht durch diesen imaginierten Umbau in dem der Harfe auf; dieser Umbau karikiert gleichzeitig die Funktionalität der Harfe im gesamten Stück.

Dass »diese lebende Harfe« (MoA¹, S. 127) ein Sinnbild des Resonanzmodells, eine ausgeführte Stimmungsmetapher ist, ist so offenkundig, dass es keiner weiteren Ausführung an dieser Stelle bedarf.

82 Die Relevanz der Harfe als Ausdrucksinstrument des Dichters erinnert an Gerstenbergs *Skalden*, in dem die Relevanz der Goldharfe auch direkt mit Fragen des Dichtertums verknüpft werden – hier aber noch als Fragen. Siehe hierzu Kap. 3.1.3, ab S. 356.

83 Vorausgesetzt, dass diese Abweichung kein Druckfehler ist, referiert der Begriff »vierstimmig« möglicherweise auf eine als viersaitige Leier dargestellte Harfe. Genaue Angaben zu diesem Instrument fehlen allerdings im Drama. Diese Lesart verdeutlicht abermals die Verkörperung Minonas in der Harfe, die vier Saiten der Harfe bzw. Leier adaptieren die Vierstimmigkeit eines klassischen Chorsatzes, wobei Chöre im Stück auch zur Stimmervielfältigung von Minonas Stimme eingesetzt werden (vgl. Abschnitt 4.2.3.2).

4.2.2.2 Äzia und die Hornpfeife: Das personifizierte Affektprinzip

Äzia, Minonas Antagonistin, tritt ebenfalls (u. a.) singend auf. Jedoch funktioniert die Figur und auch ihre Musikalität anders als bei Minona. Rein quantitativ bieten Äzias musikalisch gestalteten Auftritte sehr viel weniger Textgrundlage für eine Analyse als entsprechende Stellen von Minona; Äzia tritt eher in Dialogszenen auf und singt nur in der hier behandelten Szene.

Ein eklatanter Unterschied liegt bereits darin, dass Äzia durch ihre Eifersucht mit handlungsverstrickenden Intentionen ausgestattet ist. Ihr Handlungsprofil gestaltet sich so *stückintern* und *gattungspoetologisch-poietisch*, wobei auch die poetische Ausrichtung in gattungspoetologischer Hinsicht von derjenigen der Figur Minona deutlich abweicht: Ist Minonas Musikalität Teil ihres Charakters als Verkörperung einer Ausdrucksästhetik, stehen Äzia und ihr Auftritt für ein funktionalisierendes Affektprinzip. Äzia singt einzig, um gehört zu werden, was sie grundlegend unterscheidet von einer melancholischen Stimmungsfigur, die singend um sich selbst kreist. Äzia drückt nicht ihren Seelenzustand aus, sondern sie ahmt, auf Wirkung bedacht, die Äußerungen einer anderen nach:

Wie wär's, wenn ich selbst mich hier hinstellte und irgend ein piktisches Lied sänge [...]? Wenn ich singe, so hört er doch eine wirkliche Menschenstimme, und kann also durch diese Menschstimme eher getäuscht werden, als durch eine geistige und schönere. (MoA², S. 186)

Der Zweck von Äzias Singen ist, Edelstan damit zu erreichen, von ihm gehört und vielleicht sogar in ihrer Sehnsucht erhört zu werden. Ihr Singen ist eine gezielte, traditionelle Affektübertragungsstrategie, wie man sie u. a. aus der barocken Oper kennt. Hierzu sucht sie nach einer passenden Form und adäquater Begleitung. Die Ballade, die sie zuerst anstimmt (vgl. MoA², S. 193–195), funktioniert nicht, sie ist zu sehr von »anti-orpheischer Natur« (MoA², S. 195). Das liegt möglicherweise an der Begleitung: einer Hornpfeife. Blasinstrumente stehen im Vergleich zu Saiteninstrumenten für »dionysische Leidenschaftlichkeit«⁸⁴. Orpheus' Instrument hingegen, eine Harfe oder Lyra, gilt als Inbegriff der harmonischen Verschmelzung von Poesie und Musik, denn ein Harfenspieler kann gleichzeitig singen und instrumental musizieren. Genau das verhindert eine Flöte, wie Dio-

84 Enrico Fubini/Sabina Kienlechner: *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2008, S. 13.

nysos sie dem Mythos nach spielt. Die »antiorpheische« Hornpfeife erreicht wirkungsästhetisch nicht den gleichen einnehmenden Zauber wie Gesang, der mit einer Harfe begleitet wird. Nach diesem Misserfolg will Äzia »etwas recht schmelzendes hören lassen« (MoA², S. 195), nämlich eine »stark besetzt[e] Arie« (MoA², S. 195–196). Diese Arie, das Lamento einer Verlassenen, wird dann auch von einem »*zugleich duettierenden Echo*« (MoA², S. 196) begleitet. Während zuvor in der Ballade die Musik selbst besungen wurde, gibt Äzia in ihrem kurzen ariosen Lamento sich selbst und ihre Empfindungen preis. Die jetzt wirksame Begleitung macht Äzia »ordentlich missmüthig« (MoA², S. 196), sie ist enttäuscht von dem »böartigen Wiederhall, [der] sich nur durch Lieder begeistern lässt, wo er dem Sängler weh thun kann [...]« (MoA², S. 196). Aber: Poetologisch plausibel zeigt die melancholisch-authentische Episode im Gegensatz zu derjenigen, in der es nur um die Musik ging, die erwünschte Wirkung, Edelstan und Minona tauchen auf.⁸⁵ Diese Szene bedeutet trotzdem ein umgekehrtes Ende im Vergleich zu Minonas wirkstarkem Gesang mit Geisterbegleitung: Gewitter und heraufbeschworene Geistergesänge bewegen auch in dieser Szene Felsen; wird Minona im zweiten Akt von einem solchen klangreichen Spektakel befreit,⁸⁶ schließt dieses Äzia Ende des dritten Aktes mit einem Felsbrocken in einer Höhle ein (vgl. MoA², S. 206).

Minonas Gegenspielerin Äzia kann zwar authentisch und wirksam singen wie Minona selbst, allerdings sträubt sie sich gegen dieses von Gerstenberg als stimmungsvolle Naturpoesie stilisierte Singen; sie singt lieber um des Affektes oder der Musik selbst willen. Beides sind überholte oder aus Gerstenbergs Sicht unzureichende Formen der Intermedialität. Mit Äzia begräbt Gerstenberg das Affektprinzip bei lebendigem Leibe.

4.2.3 Das Generieren von Stimmung aus Stimme(n): das richtige Verhältnis von Sicht- und Hörbarkeit

In den Politiker- und Geisterszenen thematisiert Gerstenberg auf verschiedene Weise Vielstimmigkeitsverfahren, die hier genau konträr zueinander vorgeführt werden.⁸⁷ Vielstimmigkeit als stimmungsgenerierendes Prin-

85 Wenn auch nur teichoskopisch für die Figuren der Szene, Äzia und Aurel, sichtbar.

86 Vgl. Kap. 4.2.3.2.

87 Vgl. zu dieser These auch Ursula Kummer: »Stimmen und Stimmungen in Gerstenbergs Melodrama Minona oder die Angelsachsen«, in: Silvan Moosmüller/Boris Pre-

zip beschreibt hierbei die »Bedeutungsdimension des Musikalischen, die [im deutschen Begriff] ›Stimmung‹ nicht nur anklingt, sondern [...] als semantische Ressource massiv präsent ist«⁸⁸ und die Gerstenberg in seiner *Minona* durch verschiedene Stimmen-Zusammenstellungen auf die Bühne bringt.⁸⁹ In Gerstenbergs Zusammenhang überrascht das Aufgreifen der Thematik zum für den Stimmungsbegriff vergleichsweise frühen Zeitpunkt nicht, bewegt er sich doch an der historischen Schnittstelle zwischen literarischer und musikalischer Ästhetik und bearbeitet genau die Thematiken, in denen die Stimmungsmetapher ihre Anwendung findet. Durch einen Brief an C. F. Cramer ist belegt, dass Gerstenberg 1788 bereits den Stimmungsbegriff in einem nicht-musikalischen Sinn, sondern im metaphorisch übertragenen Sinn als Begriff für Gemütsstimmungen verwendet.⁹⁰ Alle drei musikalischen Bedeutungskomponenten des Stimmungsbegriffs, »das der Vorbereitung, das der inneren Verhältnisstruktur und das der Disposition [werden] im ästhetischen Diskurs aktualisiert«⁹¹. V. a. die Komponente des Stimmens mit dem Ziel der »Koordinierung (Harmonisierung) ihres – der Teile bzw. der Instrumente – Zusammenspiels«⁹² wird in Gerstenbergs *Minona* poetologisch umgesetzt.

Natürlicherweise und etymologisch evident ist die Vielzahl von Stimmen oder Instrumenten als eine Voraussetzung im Konzept des Begriffs ›Stimmung‹ enthalten. Für den Künstler geht es darum, diese Vielzahl zu einem Gesamtbild zu organisieren, Zusammenhänge und eine Ordnung

višić/Laure Spaltenstein (Hg.): *Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung*, Göttingen 2017, S. 292–309.

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

89 In den 1770ern war der Stimmungsbegriff in seiner heutigen Verwendung noch nicht etabliert; »beim Stimmungsbegriff – soweit er in dieser Phase seiner semantischen Geschichte für die ästhetische Theorie relevant ist – handelt es sich zunächst um eine Metapher« (Wellbery: »Stimmung«, hier: S. 707). ›Stimmung‹ wird erst 1790 mit Kant zum ästhetischen Begriff (vgl. ebd., S. 708), gleichwohl schwingen die mit ihm beschriebenen Komponenten auch in den 1770ern schon in ästhetischen Schriften mit (vgl. ebd., S. 705ff.). Wellbery verweist an dieser Stelle z. B. auf »Aus Goethes Brieftasche« von 1776. Zum Stimmungsbegriff siehe auch Kap. 1.1.2.

90 »Dazu kommen noch viele andere Ursachen meiner bisherigen *Stimmung*, die ich Ihnen vielleicht nicht einmal zu sagen brauche«. Albert Malte Wagner: »Ungedruckte Dichtungen und Briefe aus dem Nachlaß Heinrich Wilhelms von Gerstenbergs. Fortsetzung«, Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen, 74/140 (1920), S. 1–24, hier: S. 16 (Brief an C. F. Cramer vom 10. Januar 1788), Herv. UK.

91 Wellbery: »Stimmung«, hier: S. 707.

92 Ebd., S. 706.

in dieser Pluralität herzustellen – verschiedene gleichzeitig auftretende Komponenten aufeinander abzustimmen, Einheit in der Mannigfaltigkeit zu schaffen. Die Ästhetiker der 1770er beschreiben diesen Vorgang weniger gerichtet, eher dem Verständnis der unmittelbaren Ausdruckskunst entsprechend. Das Ergebnis ist dabei das gleiche: die Erzeugung von ›Stimmung‹ im Sinne ihres präreflexiven Charakters, der subjektiv empfundene Emotionalität sowie eine atmosphärische und kommunikative Dimension mit einschließt.⁹³ »Die Kommunikation der Stimmung«, so Wellbery, »verläuft suggestiv, ansteckend, unterhalb der Schwelle zur expliziten (und damit negierbaren, ablehnbaren) Ausformulierung«⁹⁴. Etwas wie ›Stimmung‹, das Pluralität impliziert, nonverbal auf der Bühne vermittelbar machen zu wollen, ist das poetologische Anliegen, um dessentwillen Gerstenberg verschiedene vielstimmige musikalische Verfahren in seinem Melodrama durcharbeitet.

4.2.3.1 Sichtbarkeit von Vielstimmigkeit als stimmungsdestruierende Kraft: Politische Diskussionen

Die Politiker-Szenen in Gerstenbergs *Minona oder die Angelsachsen*⁹⁵ bringen ein klangliches und szenisches Negativ auf die Bühne und zeigen, welche Form der Vielstimmigkeit das Mitempfinden eher erschwert und keine Stimmung erzeugt.

In dieser Szene sind alleine deswegen viele Stimmen zu hören, weil auch viele Figuren gleichzeitig auf der Bühne zu sehen sind. So tauschen sich verschiedene politische Parteien über die Grenzen des angelsächsischen Reichs aus, insgesamt sieben Figuren. Natürlicherweise entsteht beim Sprechen dieser Figuren eine vielstimmige Szene. Diese Vielstimmigkeit unterscheidet sich aber deutlich von anderen Formen: Sie ist nur durch eine Vielzahl an Figuren gegeben und auch hier nur bedingt, da diese keinen gleichen Inhalt transportieren und auch nicht zur Einheit organisiert werden. Die visuell offensichtliche Vielstimmigkeit der Szene wird unterlaufen und kann de facto nicht stattfinden.⁹⁶ Das ist dramaturgisch konsistent, denn die beschriebene Szene bearbeitet auf keine Weise

93 Zu dieser Begriffsdefinition siehe ebd., S. 704–705.

94 Ebd., S. 705.

95 In der Erstfassung MoA¹, S. 29–53, in der Zweitfassung MoA², S. 66–93.

96 Diese Szenenanlage ähnelt vergleichbaren Szenen in Klopstocks *Hermanns Schlacht*. Auch hier gibt es »langwierig[e] Debatten unterschiedlicher Stammesführer« (Wagner-

melodramatisch-stimmungsgenerierende Topoi. Alleine die besprochenen Themen – z. B. der Grenzverlauf des angelsächsischen Reichs – sperren sich dem melodramatischen Ziel, ›Seelengemälde‹ darzustellen; die Anzahl der Figuren zerstört solche Absichten vollends: Um dem Auftritt der vielen Figuren auf der Bühne eine Rechtfertigung zu geben, müssen diese auch miteinander in Austausch treten, was sie in der vorgestellten Szene auch tun. Diese Szenenanlage erlaubt jedoch nicht das Abdriften in Monologe oder sonstige Vereinzlungsstrategien, die die monologisch-melodramatische Darstellung von solchen ›Seelengemälden‹ möglich machen würde. Eine solche Darstellung muss sich notwendigerweise auf eine Figur beschränken, da ein solcher Seelenzustand zwar darstellbar ist, aber natürlicherweise und v. a. im melodramatischen Sinne nicht durch Kommunikation und Interaktion mit anderen Figuren. So auch in Gerstenbergs Melodrama: Die dargestellte Szene ist dramaturgisch konsistent in ihrer Konzeption. Sie zeigt zwar viele Figuren – und damit auch viele Stimmen –, aber kein ›Seelengemälde‹; die korrekt durchgeführte Konzeption führt vor, dass das nicht möglich ist. Gerstenberg veranschaulicht, dass auf solche Weise eine andere Wirkung im Publikum zu erwarten ist; er legt die Szene vollkommen anti-melodramatisch an: weder sind Monologe möglich, noch werden musikalische Passagen oder sonstige emotionale Zugangsmöglichkeiten eröffnet. Die Gedankenstriche in dieser Szene sind hier bloß verbale Unterbrechungen und Stellen, an denen die Figuren einander ins Wort fallen.⁹⁷ Der Effekt ist eine antimelodramatische

Egelhaaf: »Klopstock!«, hier: S. 201), und das »handelnde Wort liegt [...] bei den Germanen bzw. ihren Barden« (ebd.).

- 97 Siehe z. B. MoA¹, S. 29ff.: Fast alle Gedankenstriche sind am Ende der Figurenreden platziert, z. T. wird davor sogar der Satz nicht zu Ende geführt und die darauffolgende Figurenrede schließt stets direkt an. Z. B.: »WORTIGER: Ich wollte nur eigentlich sagen, ja, sagen – /AUREL: Keine Lobsprüche, mein Freund, nichts mehr davon.« (MoA², S. 71) Alle innerhalb der Figurenrede platzierten Gedankenstriche scheinen tatsächliche Sprechpausen darzustellen oder markieren schlichtweg Themenwechsel. Zwar existiert keine Partitur zur *Mimona* (vgl. Anm. 49), trotzdem kann man zeigen, dass diese Gedankenstriche *nicht* Platzhalter für musikalische Untermalung sind, gestützt durch die Textgrundlage Gerstenbergs. In der Textgrundlage wird der Einsatz von Musik – anders als in anderen Melodramen – deutlich verbal von Gerstenberg gekennzeichnet: Entsprechende Bühnenanweisungen lauten z. B. »mit Begleitung« (MoA², S. 205), »mit Begleitung der Harfe und anderer angemessenen Instrumente« (MoA², S. 165), u. ä. gesungene Passagen sind durch ein kleineres Druckbild abgesetzt. Darüber hinaus gibt es konkrete musikalische Formangaben in den Bühnenanweisungen wie »ARIE« (MoA², S. 165), »RECITATIVISCH« (MoA², S. 165), »lebhaftes Rondo« (MoA², S. 174), »BALLADE« (MoA², S. 193), »Rascher Cucormac« (MoA², S. 193) etc.

Wirkung, wie sie perfekter nicht sein könnte: kein ›Seelengemälde‹, kein emotionalisiertes, mitfieberndes und in Tränen aufgelöstes Publikum. Im Gegenteil, ein zeitgenössischer Rezensent schreibt:

Diese Scene ist nichts, als eine Reihe politischer Deklamationen, die weder das geringste Interesse, noch den geringsten Einfluß auf den Gang des Stücks haben, und doch über zwanzig tödtliche Seiten hinweglaufen, so daß man die beste Gelegenheit hat, einzuschlafen und aufzuwachen, und noch einmal einzuschlafen, ehe die Herren sich müde gesprochen haben.⁹⁸

Das Zusammenspiel der vielen Figuren samt ihrer vielen nacheinander oder wirt übereinander geschalteten Stimmen in Kombination mit Themen, die nicht die Seele bewegen und noch dazu keine Einheit bilden, sondern sich im politischen Disput aufspalten, ergeben so ein konträres Stimmungsbild, v. a. im Kontrast zu den melodramatischen Geister Szenen.

4.2.3.2 Stimmungsvolle Polyphonie durch Unsichtbarkeit: Geisterchöre

Die Szenen mit den Geisterchören im Stück hingegen lesen sich wie ein Formbeispiel für melodramatische Szenen nach Gerstenbergs Muster. Sie integrieren musikalische Formelemente und gestalten so gesanglich monologische Szenen aus, was insgesamt eine klanglich vielstimmig und -farbige Ausmalung eines Seelengemäldes auf der Bühne ergibt. Es ist auffällig, dass die Geisterchöre niemals für sich eine Szene tragen, sondern stets nur als unsichtbare klangliche Zusatzkomponente in Szenen integriert werden. Diese Szenen sind vornehmlich (aber nicht ausschließlich) Szenen, in denen die Titelfigur Minona als einzelne Figur auf der Bühne zu sehen ist und monologisiert, Harfe spielt, oder singt.

Minona und die Geister

Dabei vermischt sich Minonas Stimme mit unsichtbaren Stimmen Ossian'scher Geister, zu denen die Figur Minona selbst eigentlich auch zu zählen ist. Diese Geisterhaftigkeit ist bereits in ihrem Namen angelegt: Macpherson führt den Namen ›Minona‹ etymologisch auf das schottisch-

98 Unbekannter Autor: »Rezension Minona«, S. 141–142.

gälische Wort »Min-óinn« – »soft air«⁹⁹ – zurück. Gerstenbergs Minona, dem Namen nach selbst nur ein Lufthauch, verbrüdet sich auf diese Weise trotz Sichtbarkeit mit dem Wind, dessen Geräusche die Stimmen der unsichtbaren ossianschen Geister auf die Bühne tragen, die wiederum »ihren überirdischen Wohllaut mit meinen [Minonas, Anm. UK] irdischen Klängen [...] verschwistern [...]« (MoA², S. 172).¹⁰⁰ Edelstans Beschreibung von Minona, seiner Befreierin, unterstreicht diese Zugehörigkeit zu den ossianschen Geistern. So ordnet er diese Begegnung nicht als Begegnung mit einem menschlichen Wesen ein, sondern hebt die Figur Minona in eine andere Sphäre, wenn er sie Äzia schildert:

Während meiner Gefangenschaft war ich von aller menschlichen Gesellschaft zu sehr abgesondert, als daß mir eine piktische Virtuosa etwas auf der Harfe hätte vorspielen können. Ich habe dort überhaupt nur eine einzige weibliche Gestalt gesehen, und auch die mehr mit dem innern Auge meiner begeisterten Seele, als mit dem äußern eines ruhigen Beobachters, der einer Vergleichung zwischen dem, was ihm damals erschien, und dem, was er hier vor sich sieht, fähig wäre. (MoA², S. 96f.)

So ordnet Edelstan auch Minonas Gesang nicht ihr zu. Ihr Harfenspiel und ihre Stimme werden durch diese Fehlzurordnung zu übermenschlichen Klängen stilisiert. Diese Stilisierung setzt sich fort in der Parallelisierbarkeit der Befreiungen von Minona und Edelstan. Während Minona durch Geistergesänge, die ihr Felsengefängnis zertrümmern, befreit wird, wird Edelstans Befreiung durch Minona ähnlich wundersam beschrieben als ein »Geheimnis [...], das über seiner unerklärbaren – ihm selbst noch immer unerklärbaren – Befreyung aus den Ketten des Piktenkönigs ausgebreitet lag« (MoA¹, S. 16). Äzia berichtet, was man sich von Edelstans Befreiung erzählt, nämlich, dass sie »wohl durch ein kleineres Wunder, [...] durch die unsichtbare Einwirkung einer gegenwärtigen Gottheit gesche-

99 Helmut Birkhan: *Nachantike Keltenrezeption. Projektionen keltischer Kultur*, Wien 2009, S. 356.

100 Diese Stimmverschwisterung, die die Schwierigkeit mit sich bringt, Stimmen zuzuordnen, ist bereits in den »Songs of Selma« selbst angelegt: die Passage, die mit den Worten »Hear the voice of Colma« (Macpherson: »Songs of Selma«, hier: S. 166) eingeleitet wird und der im dramatischen Modus zusätzlich die Benennung der dann sprechenden bzw. singenden Figur »Colma« (ebd.) vorangestellt wird, wird abgeschlossen mit den Worten »Such was thy song, Minona, softly-blushing daughter of Torman« (ebd., S. 167). Das so eingeschlossene Textstück kann beiden zugeordnet werden – der Sängerin Minona gleichermaßen wie der in den »Songs of Selma« besungenen Figur Colma. Gerstenberg adaptiert diese Zusammengehörigkeit der Stimmen – verbunden mit der Verschleierung desjenigen, der tatsächlich spricht – in sein Melodrama.

hen« (MoA¹, S. 18) sei. Das Moment des Wunderbaren, das Edelstans Rettung inhärent ist, kennzeichnet seine Befreierin Minona als ebenso wunderbares Wesen. Ihre Erscheinung und ihre Stimme sind der Erzählung gemäß in gleichem Maße sphärisch wie die der Geister, durch die Minona selbst befreit wird:

Eine Hand, blendender als Schnee, auf die ein überhingleitender Schier eines obern Lichtes fiel, rührte seine Fesseln an – [...] eine Gestalt neigte sich in den Schimmer, eine Gestalt! Weiber vom Weibe geboren sind nur Schattengestalten gegen diese Glanznachtgestalt! – Hierzu eine Stimme, süßer und silberner, als wir uns die Stimmen der abgeschiedenen Geister denken (MoA¹, S. 52f.).

Spätestens mit der Betitelung »Glanznachtgestalt« wird Minona deutlich als den Geistern des Stücks zugehörig stilisiert. Wesen und Stimmen von Minona und ossianschen Geistern amalgamieren im Stück immer wieder und unterlegen es mit einem Klang- und Stimmungsteppich.

Geister und Vielstimmigkeit

Die Geisterchöre finden meist nicht abrupt, sondern nach und nach in diese Szenen, wie exemplarisch folgende Bühnenanweisung zeigt:

Indem sie [Minona, Anm. UK] diese Worte wiederholt, vernimmt man abgebrochene Säusel des Windes, die sich allmählig mit den Tönen der Harfe verweben, und bis ans Ende die Stimmen der Geister musikalisch begleiten. (MoA¹, S. 86)

Die verschiedenen Stimmen werden in einem »allmählig[en]« Ineinanderfließen der Medien Musik und Sprache in eine intermediale Textur gegossen. Minona ist nach wie vor die einzig sichtbare Figur auf der Bühne, die Szene setzt also verschiedene Stimmen und Instrumente auf einen Monolog und *stimmt* so die polyphonen Klänge zu einer Einheit aufeinander ab. Einheitsbildend ist dabei – wie in der Harmonik – die Hauptstimme, in dem Fall Minonas Stimme. Die Stimmen der Geister und Minonas Stimme amalgamieren im gesamten Stück immer wieder, sowohl für die Textanalyse als auch stückintern für andere Figuren sind die Stimmen mitunter nur schwer voneinander zu trennen: Zum einen kann eine Analyse, die Minonas Stimme thematisiert, nicht von einer Analyse der Geisterstimmen getrennt werden und umgekehrt; zum anderen zeigt folgende Aussage Äzias im Stück, wie schwierig eine solche Trennung ist:

Lächerlich! wie kannst du so unvernünftig seyn, zu glauben, daß eine nicht bloß so vortreffliche, sondern so göttliche Stimme einem Weibe aus dem Piktenlande

zugehört hat? Ich meinen Theils – und ich schmeichle mir, mich einigermaßen aufs Singen zu verstehen – halte die Stimme für etwas aus der andern Welt, für eine wirkliche Geisterstimme. (MoA², S. 169)

Die Geisterstimmen funktionieren stets als Stimm-Vervielfältiger und Verstärkungsmechanismus von Minonas Stimme, sie malen das Seelengemälde musikalisch aus, das Minona im Monolog, Gesang und Harfenspiel auf die Bühne bringt. Dass es sich auch bei den Geistergesängen um die Darstellung von Minonas Innerem handelt, wird klar, wenn Minona diese Gesänge selbst zu fassen versucht und fragt: »Ists in mir? ist's ausser mir?« (MoA¹, S. 86) Das bereits beschriebene »allmählig[e]« Ineinanderfließen von Monolog und Musik untermalt Minonas Stimme mit anderen Stimmen.

Gerstenberg adaptiert für die Vereinheitlichung von Minonas Stimme mit den Stimmen der Geister eine natürliche Klang-Vervielfältigungstechnik, die bereits in den »Songs of Selma« in den *Poems of Ossian* vorkommt: »Nought answerd, but the son oft he rock«. ¹⁰¹ In einer Fußnote dazu wird erläutert: »By the son oft he rock the poet means the echoing back of the human voice from a rock.« ¹⁰² Gerstenberg nimmt diese Technik auf, allerdings nicht in Form eines sich wiederholenden und schwächer werdenden Echos, sondern in Form sich steigernden Widerhalls. Minonas Stimme wird verstärkt durch die Klänge, die von den Felsen auf die Bühne und die Figur zurückgeworfen werden. Diese Widerhalltechnik erlaubt so ein Aufschaukeln, ein Hineinsteigern in den Seelenzustand der Figur Minona, in dem sich auch der Zuschauer verlieren soll. Gerstenberg macht deutlich, dass seine Ossian'sche Widerhall-Technik genau diese Absicht verfolgt, indem er dies mittels der Figur Aurel thematisiert, wie er auch an anderen Stellen im Stück seine intendierte Wirkung durch Aussagen anderer Figuren sichtbar macht:

Man sollte glauben, der Wiederhall selbst habe sich in diese Singstimme verliebt, und nicht müde werden können, sie an den vielfach gebrochenen Felswänden hier herum eben so vielfach zu seinem Privatvergnügen zu wiederholen. Kaum wußte ich zuletzt, nach welcher Seite ich mich hin und her wenden sollte, um von allen den Schallwörtern, *Schattenbildern süßer Träume*, *Gestalten der Entzückung*, *Zwielichtern* und *Luftgebilden* den Ursprung gewahr zu werden. [...] Stelle dir einen Horizont vor, statt der Nordlichter, von lauter Klangblitzen

101 Macpherson: »Songs of Selma«, hier: S. 169.

102 Ebd., S. 464, Herv. i. O.

durchkreuzt – itzt hier, dann wieder dort – piff paff! plitz platz! – Hui, wo bin ich? (MoA², S. 178–179, Herv. i. O.)

In der zentralen Szene wird das Aufgreifen von Minonas Stimme und das Aufschaukeln durch die widerhallenden Geisterstimmen in ihren Seelenzustand vorgeführt: Minonas Gesang löst den Gesang der Geister aus, eine »Flut von wunderbaren Tönen, [...] widerprallend an den jähren Wänden des innern Gebirgs« (MoA¹, S. 87). Ihr zerrüttetes und stark erschüttertes Inneres, das sich nach Auflösung der »Bande dieses Leibes« (MoA¹, S. 86) sehnt, wird zunächst in Monolog und Arie beschrieben (MoA¹, S. 83–86). Dann löst es in den allmählich in die Szenerie fließenden, widerhallenden Stimmen der Geister, die Minonas Zustand entsprechend »zürnend« (MoA¹, S. 88) und »flehend« (MoA¹, S. 88) ausdrücken, schließlich ein so erschütterndes Klang-Unwetter aus, dass das Felsengefängnis und damit Minonas Bande tatsächlich bersten. In dieser Szene tritt ein Verweis auf einen mittelalterlichen Musikbegriff zutage: Die »mittelalterliche musica«, so Christian Kaden, sei eine »kraftvolle [und heilbringende] Sache«¹⁰³. Die geistliche Musik beschreibt er als

Kunst der hallenden Sakralbauten und des open air. Was man für sie braucht, sind frischer Mut, eine weittragende Tongebung, die Resonanz, ›Widerschall‹ noch im offenen Gelände erzeugt, in der die Fröhlichkeit des Herzens sich emporschwingt zum Gotteslob – und mit der man, nach dem Rezept des alten Josua, nötigenfalls die Gegner in die Flucht schlagen kann.¹⁰⁴

Widerschall im weittragenden Gelände, eine sakral aufgeladene Felsen-sprengung – Minonas Befreiung mutet wie die Inszenierung des von Kaden beschriebenen mittelalterlichen Musikbegriffs an, der v. a. durch geistliche Musik geprägt ist. Es wird an dieser Stelle deutlich, dass Gerstenbergs modernes, fortschrittliches Musikverständnis durch die christliche Tradition bzw. Gerstenbergs eigene Religiosität geprägt ist. Die Wirkkraft der Musik entfaltet sich im nicht sichtbaren Raum, der hier stilisiert wird zum Raum des Göttlichen. Genau diese göttliche Dimension ist es, die Gerstenberg dem mittelalterlichen Musikbegriff entlehnt und szenisch umsetzt.¹⁰⁵

Das fulminante Klangspektakel von Minonas Befreiung steht in starkem Kontrast zu den zuvor beschriebenen Politiker-Szenen. Die vielen

103 Volker Kalisch/Christian Kaden: »Musik«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 4. Medien–Populär, Stuttgart 2010, S. 256–308, hier: S. 270.

104 Kalisch/Kaden: »Musik«, hier: S. 270.

105 Ausführlicher zu christlichen Implikationen siehe Kap. 4.2.4.

Stimmen werden gebündelt, konzentriert und aufeinander abgestimmt: sie dienen alle der Darstellung von Minonas »Seelengemälde«. Diese melodramatische Gattungsvorgabe formt so die Mannigfaltigkeit der polyphonen Klänge und Geräusche zur Einheit.

4.2.3.3 Akustik als unsichtbarer Darstellungsraum

Bei der Gegenüberstellung der beschriebenen Politiker-Szene mit der melodramatisch ausgeformten Befreiungsszene Minonas wird nicht nur deutlich, dass die beiden Szenen sich zueinander verhalten wie melodramatische Folie und Negativfolie; durch die kontrastierende Darstellung dieser beiden Settings wird auch thematisiert, was offenkundig ist: Vieltimmigkeit und die durch sie generierbare Stimmung ist ein akustisches Phänomen. Die visuell ausgeführte Form der Vieltimmigkeit, die die Politiker-Szene auf die Bühne bringt, arbeitet sich an ihren Figuren ab, ohne in den melodramatischen Modus zu finden; jede Stimme steht für sich. In der Unsichtbarkeit hingegen wird es möglich, mehrere Stimmen übereinanderzulegen, gleichzeitig auf eine Figur und deren Inneres zu fokussieren. Die vielen Stimmen können sich nur in der Unsichtbarkeit aufeinander abstimmen: Stimmung entsteht so außerhalb des sichtbaren Raumes, ausschließlich durch Akustik. »In der Unsichtbarkeit dieses Raums der Musik entwickelt sich eine Vision des wahren Empfindens«¹⁰⁶. Dieser Aspekt, der die Akustik gegenüber visueller Offensichtlichkeit ausspielt, thematisiert die Aufwertung des auditiven Sinneskanals, der im Zuge der Ästhetisierung des 18. Jahrhunderts gegenüber offensichtlicher Erkenntnis an Bedeutung gewinnt.

Dieses Erstarken auditiver epistemologischer Prozesse ist in Gerstenbergs Erstfassung von *Minona oder die Angelsachsen* bereits durch die beschriebenen unterschiedlichen Settings auf der Bühne präsent. Dass diese Entwicklung nach der Erstveröffentlichung der *Minona* 1785 auch für Gerstenberg evident ist, der sich bekanntermaßen für Kants Schriften interessiert hat, vor allem nach der *Kritik der Urteilskraft* von 1790, zeigt sich daran, dass dieser Diskurs in der Zweitfassung der *Minona* von 1815 noch deutlicher zum Tragen kommt, ja sogar zum Diskussionsgegenstand zwischen Edelstan und Ryno im eingefügten vierten Akt wird: Edelstan, der

106 Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin 2004, S. 193.

an der Wahrhaftigkeit der Geister zweifelt, weil er sich »bloß mit dem begnügen muß, was Andre gehört haben« (MoA², S. 221), wird von Ryno über die Wertigkeit solcher akustischen Belege aufgeklärt:

Es wäre unstreitig das kürzeste Mittel, auch den Schwergläubigsten seines Irrthums zu überführen, wenn jeder aufsteigende Zweifel an dem Seyn oder Nichtseyn der Geister sogleich durch den *Augenschein* gehoben werden könnte. Aber wenn der Schwergläubige sich, in Ermangelung dieses *Augenscheins*, schlechterdings in seinem Irrthume bestärken will, was kann den Geistern daran gelegen seyn? Gewinnen die Geister, oder gewinnt der Mensch dabei, wenn er sich, außer dem *Augenschein*, auch durch solche Gründe überzeugen läßt, die zwar nicht unmittelbar in die Sinne fallen, aber seiner reifern Überlegung desto mehr Ehre machen? Und ist denn das, was der Mensch auf Glauben eines *Ohrenzeugen* für wahr erkennt, nicht auch *Sinnen-Beweis*? (MoA², S. 222–223, Herv. UK)

Rynos Argumentation wertet nicht nur die Verlässlichkeit akustischer Wahrnehmungen auf, indem das auditive Begriffsspektrum in die Nähe von Begriffen gestellt wird, die Zuverlässigkeit suggerieren (»Ohrenzeugen«, »Sinnen-Beweis«); gleichzeitig werden visuelle Erkenntnisstrategien infrage gestellt durch ihre syntaktische Nachbarschaft mit zweifelndem Vokabular (drei Mal: »*Augenschein*«, »*Schwergläubige*«, »*Irrthume*«). Dieser Absatz ist ästhetisch so aufgeladen, dass er genau so auch in einer ästhetischen Schrift stehen könnte. Damit zeichnet Gerstenberg sein Melodrama abermals als Besonderheit unter seinesgleichen aus, das den Diskurs, auf dessen Basis es entsteht, thematisiert. Im Stück finden sich immer wieder Sätze mit derart ästhetisch aufgeladenem Vokabular.¹⁰⁷

4.2.4 Musik als Allegorie des Unerkennbaren

Die Geisterchöre des Stücks, die laut Gerstenberg »die Unterlage des Ganzen«¹⁰⁸ bilden, sind zwar als Chöre im Drama ein antikes Formelement; bei Gerstenberg jedoch bekommen sie eine vollkommen neue Funktion:¹⁰⁹ Sie treten nicht wie in antiken Dramen in zuschauender

107 Exemplarisch sei diese Stelle gezeigt: »Vernimm ihre Stimme nun selbst, und gestehe, daß wir über Dinge, die außer dem Gesichtskreise des allgemeinen Menschensinns liegen, nur wähen, nur muthmaßen, nur meinen können.« (MoA², S. 340)

108 Gerstenberg: »An Gähler«, hier: S. 25–26.

109 Es ist deutlich zu sehen, dass Gerstenberg als Vordenker des Sturm und Drang Regel- und Formfreiheit nicht für sich betrachtet denkt, sondern klassisch antike bzw. auch Gottsched'sche Regeln und Formkonzepte bewusst konterkariert und nach freiheitlicheren Maßstäben weiterentwickelt.

Rolle mit kommentierender oder vorbereitender Funktion auf, sondern sind innerhalb der Akte und innerhalb des Bühnengeschehens platziert¹¹⁰ mit der Funktionsweise einer eigenständigen Figur. V. a. die Gesänge des Chors (nicht der Chor selbst), aber auch andere damit kombinierten Klangelemente werden so personifizierend eingesetzt. Überdeutlich wird diese Figuration des Gesangs durch Minonas sinnbildliche anatomische Zuschreibung, die den Gesang organisch handlungsfähig macht:

Schnell wie ein Blitz der Mitternacht,
zerriß, aus seiner Wolke Saum,
Der Felsen aufgethürmte Last
Ein *stärkerer unnennbarer Arm*
[....]
Im Donnersturm zerschmetterte den Fels
Ein unsichtbarer Arm.
[...]
Im Donnersturm zerschmetterte den Fels
Dein [des Gesanges, UK] *starker Arm mit Kraft.*
(MoA², S. 166–167, Herv. UK)

Fast man den Gesang der Geister als eigenständige Figur auf, ergibt sich bezüglich ihres Handlungsprofils eine einleuchtende Analyse: *Stückintern* kann die Handlung der akustischen Figur als *poietisch* gelten, immerhin ist die zentrale handlungsvorantreibende Aktion auf diese Geisterfigur zurückzuführen, nämlich die Befreiung Minonas aus ihrem Felsengefängnis. Diese Ebene zu lesen, bedeutet den »sensus litteralis«¹¹¹, von Gerhard Kurz auch »Initialbedeutung«¹¹² genannt, dieser Figur zu erfassen. Die akustische Figur ist hier aber auch allegorisch zu verstehen. Die allegorische Bedeutung (»sensus allegoricus«¹¹³) der Handlung der unsichtbaren akustischen Figur erschließt sich im zeitgenössischen ästhetischen Diskurs

-
- 110 Das ist konform mit Gerstenbergs Rezension von Bodmers *Archiv der schweizerischen Kritik* (1768). Gerstenberg schreibt hier über die Chöre in antiken Dramen: »[D]er Chor der Alten ist eine mit der Haupthandlung genau verbundene Handlung; er beschäftigt sich mit dem Eindrucke dessen, was er vorgehen sieht; er macht das Interesse der handelnden Personen zu seinem eignen: konnte wohl etwas Schicklicheres andacht werden, unsre Mitempfindung ins Spiel zu bringen, als daß wir Zuschauer andre Zuschauer vor uns haben, die bey den Leiden oder Gesinnungen der Hauptpersonen so thätig sind?« (R, S. 106)
- 111 Christof Rudek: »Rhetorische Lyrikanalyse. Formen und Funktionen von Klang- und Bildfiguren«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 45–55, hier: S. 49.
- 112 Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 2009, S. 33.
- 113 Rudek: »Rhetorische Lyrikanalyse«, hier: S. 49.

über Musik und Sprache (*poetologisch poetisch*): Bildete die Akustik zuvor schon einen eigenen unsichtbaren Darstellungsraum aus, so avanciert dieser Raum durch die unsichtbare Figur Musik sogar zum Handlungsraum, der sich dann mit dem eigentlichen Schauplatz überlagert. Die Bühne wird so zum mehr als nur dreidimensionalen Raum, wodurch die Mehrdimensionalität des schwer begreifbaren musikalischen Zeichens abgebildet wird.¹¹⁴ Bei Gerstenberg fällt dieser Versuch der Darstellbarkeit eines unsichtbaren Raumes zusammen mit dem Versuch der Darstellung eines Raumes, der sich im doppelten Sinne einer Einsicht entzieht: der Sichtbarkeit wie der Erkenntnis. Gerade die für die akustische Figur Gesang zentrale Befreiungsszene inszeniert Gerstenberg nicht nur als Befreiung, sondern allegorisierend als Übertritt zwischen Leben und Tod: Nach einem anschwellenden, klang- und geräuschvollen, nahezu apokalyptischen Wetterspektakel wird das Ende dieses Unwetters begleitet von der Ausleuchtung von Minonas Höhle: »Donner und Blitz hören auf. Die Höle wird plötzlich erleuchtet im stärksten Glanz von Licht und Widerschein« (MoA¹, S. 89). Fortan sind nur noch die Geisterstimmen zu hören, die in sphärisch-himmlichem Modus gleichsam engelhaft erklingen und Minona auffordern: »geh hervor aus deiner Gruft« (MoA¹, S. 90). Der sich daraufhin öffnende Fels erscheint so als inszenierte Wiedergeburt nach dem Tod. Die Szenenanlage kann als direktes Bibelzitat gelesen werden: Die Gestaltung des Szenenraums (*Donner und Blitz*) und die handelnden *dramatis (a)personae* (singende Geister) in ihrer amenschlichen Wesenheit bilden eine deutliche Analogie zum Setting der Erzählung der christlichen Auferstehung im Matthäusevangelium: »Plötzlich entstand ein gewaltiges Erdbeben; denn ein Engel des Herrn kam vom Himmel herab, trat an das Grab, wälzte den Stein weg und setzte sich darauf. Seine Gestalt leuchtete wie ein Blitz und sein Gewand war weiß wie Schnee«¹¹⁵. Der Lesart der Befreiungsszene als Auferstehungsszenario entspricht auch Minonas Deutung dieses Ereignisses:

Und aus des Todes Banden ward
 In fremde Schöpfungen mein Leben aufgelöst
 [...]
 Der Abgrund öffnete sich! Ins Leben erstand

114 Zur Charakterisierung des musikalischen Zeichens siehe Kap. 1.3.2.

115 Neues Testament, Matthäus 28, 2–3: Zit. nach Matthäus: »Das Evangelium nach Matthäus«, in: *Die Bibel. Altes und Neues Testament*. Einheitsübersetzung, Freiburg im Breisgau 1980, S. 1080–1121, hier: S. 1121, Herv. UK.

Ich, feiernd, aus der Todtengruft.

[...]

Ein zweites Leben, erstand,

Zum Wunder mir selbst,

Ich aus dem Tode der Gruft.

(MoA², S. 166–167)

Diese religiöse Dimension versucht Gerstenberg allegorisch vermittelt des Gesanges zu erschließen. Die Geister und ihr Gesang als die befreiende bzw. allegorisch als die auferweckende Handlungsfigur sind nur in akustischer Dimension erfassbar, die sich mit der visuellen (das Aufbrechen des Felsen) überlagert. Nur durch die akustischen Einbrüche (Donner, Gesang) in den visuellen Raum ist ein Öffnen des Felsens – und damit einhergehend auch das bibelanaloge Bild der Auferstehung – möglich. Dieses Bild ist beinahe ein metaphorischer Holzhammer, der die religiöse Dimension von Gerstenbergs Musikeinsatz verdeutlicht. Der eigentlich religiöse Raum, der Raum einer göttlichen (nicht biblischen) Sphäre wird nicht abgebildet; der in der christlichen Tradition erhoffte paradiesische Heilsraum entfaltet sich durch den Gesang der Geister in der Unsichtbarkeit. Mittels der visuellen Unerkennbarkeit wird die epistemologische Unerkennbarkeit dieses Raums als bildlose, akustische Allegorie nachvollzogen.

Das gleiche allegorische Konstrukt findet man in Gerstenbergs *Ugolino*: Die Schlusszene des Stücks, in der die Hauptfigur Ugolino in ihrem Kerker dem Hungertod ins Auge blickt, ist melodramatisch ausgestaltet: Ugolinos Schlussmonolog wird instrumental aus dem Off begleitet, wie den Bühnenanweisungen zu entnehmen ist. Neben Ugolinos sprachlichem Vortrag, der seine Angehörigen betrauert, wird »eine sanfte, traurige Musik gehört« (U¹, S. 64), die sich auch im Fortgang der Szene analog zu Ugolinos Seelenzustand verhält: Die initial »traurige Musik« »fährt« zunächst »fort« (U¹, S. 64) und »entfernt« (U¹, S. 65) sich, in dem Augenblick, da die Figur Anselmo statt Ugolino spricht. Ugolinos Monolog wird zunehmend klagender, zuletzt spricht er »Mit erstickter Stimme« (U¹, S. 66). Seine Verzweiflung steigert sich, Ugolino »weint bitterlich und verhüllt sich das Haupt« (U¹, S. 66), währenddessen die »Musik klagender« (U¹, S. 66) wird. Die Musik markiert schließlich auch Ugolinos Endzustand: »Die Musik erdiget erhaben« (U¹, S. 66), erhaben wird auch die Figur Ugolino präsentiert: »Ich will meine Lenden gürteln wie ein Mann. Ich hebe mein Auge zu Gott auf. Meine zerißne Seele ist geheilt« (U¹, S. 66). In dieser Szene kommt – wie auch in *Minona* – die doppelte Bedeutungsebene jenseits der

Initialbedeutung des Mediums Musik zum Tragen. Auch hier ist deutlich sichtbar, wie das sprachliche Ausdruckspotenzial medial durch den Einsatz der Musik aufgesprengt wird, um zu einem angemesseneren Empfindungsausdruck gelangen zu können. Gleichzeitig wird durch diese mediale Sprengung Ugolinos Kerker aufgesprengt und erfährt im unsichtbaren akustischen Raum eine Erweiterung, Ugolinos Seele wird – wie Minonas – durch die Musik entfesselt. Analog dazu wird auch im *Ugolino* in den unsichtbaren akustischen Raum gleichzeitig das christliche Heilsversprechen projiziert, mit dem »erhabenen« Ende der Musik ist Ugolinos »zerrißne Seele [...] geheilt« (U¹, S. 66).

Man kann in beiden Dramen von Bedeutungs-dopplung durch die Musik sprechen, die einerseits aus religiösem Kontext und andererseits aus dem musiko-literarischen Ästhetikdiskurs schöpft. Das scheint deswegen zunächst zu funktionieren, da es sich bei beiden durch Musik dargestellten avisuellen Räumen – dem Raum des *fundus animae* und dem religiös-paradiesischen Raum – um epistemologisch unvermittelbare oder sogar unerreichbare Räume handelt; beide entziehen sich der Reichweite einer menschlichen oder gar sprachlichen Beschreibung. Die religiöse Mystik hatte bereits seit dem 12. Jahrhundert erkannt, dass sie, »wo immer sie das per definitionem Unsagbare der Erfahrung einer *unio mystica* dennoch sprachlich umschreiben will, auf genuin poetische Ausdrucksmittel angewiesen ist, und zwar sowohl in rhetorischer und stilistischer Hinsicht als auch in der ekstatischen Überschreitung«¹¹⁶. Genau dieses per definitionem Unbeschreibliche legitimiert im 18. Jahrhundert die Ästhetik, entzieht aber gleichzeitig der poetischen Sprache kraft ihrer sprachlichen Konstitution die Reichweite für derlei Gegenstände. Für die Darstellung von Unsagbarem sind nur genuin ästhetische Ausdrucksmittel geeignet: poetische Sprache besser als unüberformte Sprache; Musik besser als poetische Sprache; am besten Musik in Kombination mit poetischer Sprache. Die Funktionsweise der Medienkombination spielt sich für die beiden Kontexte – Ästhetik und Religion – auf verschiedenen Ebenen ab: Im Nexus gattungspoetologischer melodramatischer Bedeutung, in dem es um die Darstellung von Seelengemälden geht, entspricht der unsichtbare akustische Raum einer Blackbox der Empfindungen der Bühnenfigur, die ohne Musik nicht erschlossen werden kann. Dieses Innere des Menschen, Seelenzustände, Empfindungen, sind das Sujet der Ästhetik, der

116 Heinrich Detering: »Lyrik und Religion«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 114–123, hier: S. 119.

neuen Wissenschaft des 18. Jahrhunderts; es ist für jeden Einzelnen durch Introspektion wahrnehmbar und auf diese Weise real. Empfindungen sind zwar subjektiv erfassbar, aber begrifflich nicht beschreibbar. Auf der Bühne umgesetzt wird durch die Musik der unbegriffliche Bereich der Empfindungen nicht nur abstrakt wahrnehmbar, sondern direkt wirksam. Die Musik soll akustisch Seelenzustände übertragen und so die Empfindungs-Blackbox der Seele der Bühnenfigur emotional für den Zuschauer erschließbar machen. Die Musik funktioniert hier vor allem als ästhetisch selbstreflexives Darstellungsmedium, der *sensus litteralis* wird medial zum *sensus musicalis* erweitert. Die Darstellung des religiösen Zusammenhangs ist ungleich schwieriger und macht allegorische Ausdrucksweisen notwendig, wie Gerstenberg schreibt:

Es gehört dann nicht nur viel dazu, ein Costüm festzusetzen, sondern die Sache ist sogar an sich unmöglich. Wie soll ich mich mit meiner deutschen Büchersprache in die Begriffe eines Epulonen [Epulone = Speisemeister der Götter (Priester), Anm. des Hg.] hineindenken? Ich bin nicht vermögend eine Zeile zu schreiben, und gehab dich wohl, Darstellung!¹¹⁷

Der himmlisch-paradiesische Raum kann nur im »Costüm« dargestellt werden und erschließt sich nur durch die interpretative Auseinandersetzung mit diesem »Costüm«. Im unsichtbaren Raum und seiner Unerkennbarkeit die bildhafte Entsprechung eines ebenfalls unerkenntbaren Raums zu erkennen, ist nicht auf emotionale Übertragungsleistung des Mediums Musik zurückzuführen, sondern eine Interpretation einer rhetorischen Figur (der Allegorie), die hier musikalisch ausgeführt wird. Minonas und Ugolinos Befreiungs- und Sterbeszenen sind dabei (jeweils umgekehrt konstruiert) im *sensus allegoricus* als Auferstehungszenen zu lesen.¹¹⁸

117 Wagner: »Ungedrucktes«, 8 (Brief an C. F. Cramer, Altona 4. Sept. 1787).

118 Auch wenn diese Fiktion vom christlichen Heilsversprechen nur bedingt in das Zeitalter der Aufklärung passt, halte ich es nur bedingt für passend, die göttliche Dimension dieser Szenen im Kontext der sich zu gottgleichem Schöpferturn erhebenden Genies zu lesen, wenngleich musikalischer Ausdruck als Sprache der Genies durchaus plausibel wäre. Der religiöse Kontext, in den diese Szenen gestellt sind, hat allerdings wenig mit Schöpferturn als dem klassischen genieästhetischen Motiv zu tun, sondern thematisiert die christliche Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod. Man kann in dieses Bild sicherlich auch die schriftstellerische Hoffnung auf Unsterblichkeit des dichterischen Genies lesen; das wirkt allerdings konstruiert, zumal Gerstenberg einerseits laut Wagner, »[a]ls er den »Ugolino« schuf, [...] wirklich [...] ein religiöser Mensch« (Albert Malte Wagner: *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und der Sturm und Drang. Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, Heidelberg 1924, S. 339) war, trotz Aufklärung; andererseits

4.2.5 Das zeichenlose Zeichen¹¹⁹

Gerade darin soll ja das Verdienst der poetischen Illusion bestehen, daß sie, sofern sie nur das *πρεπον* in dem *Tone* und *Charakter* der dialogierenden Personen nicht verfehlt, unsre Aufmerksamkeit von allen dergleichen äußeren und zum Theil bloß konventionellen Nebenbedingungen des dramatischen Mechanismus abzulenken, und dagegen auf den *Geist der Handlung* mit einer so magischen Imaginationskraft zu fixieren weiß, daß die Bedingungen des Orts und der Zeit, und was dem anhängig ist, so wesentlich sie unserer Anschauung auch sonst seyn mögen, doch für diesen geistigen Capricio, wie für andere geistige Substanzen, in ein außerordentliches Nichts verschwinden.¹²⁰

Diese Beschreibung des »Verdienst[es] der poetischen Illusion« Gerstenbergs in einem Schreiben an den Conferenzzrath Gähler erinnert stark an Lessings *Laokoon*: Zum einen greift Gerstenberg mit der Begrifflichkeit »magische Imaginationskraft« einen der Hauptaspekte aus Lessings Abhandlung auf – die Einbildungskraft¹²¹; zum anderen wird hier bei Gerstenberg – wie auch zuvor bei Lessing – das semiotische Unmittelbarkeitsbestreben poetischer Zeichen sichtbar. Lessings Forderung lautet ähnlich wie Gerstenbergs, nämlich dass »in diesem Augenblicke der Täuschung, uns [die] Mittel, die er [der Poet, Anm. UK] dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören« (L-L, S. 124). Gerstenbergs Worte lesen sich dieser Forderung verwandt: »Bedingungen des Orts und der Zeit« sollen so in der vorgestellten Handlung »fixiert« werden, dass sie vor dem Geist »in ein außerordentliches Nichts verschwinden«. Es ist bezeichnend, dass Gerstenberg diesen Anspruch, den er an die poetische Sprache formuliert, in direkten Zusammenhang mit seiner Zweitveröffentlichung seines Melodramas *Minona oder die Angelsachsen* stellt: Das zweiteilige Schreiben an Gähler ist in Gerstenbergs *Vermischten Schriften* nach dem Titel des Melodramas, aber vor Einsatz des eigentlichen Dramas positioniert, das hier als Briefbei-

weist er in einem Brief an C. F. Cramer dezidiert darauf hin, dass er einen Unterschied zwischen »Auferstehung« und »Unsterblichkeit« macht: »Ich hoffe mich deutlich genug erklärt zu haben, daß ich Auferstehung von Unsterblichkeit, und den Glauben an jene von der Sache selbst, aus Gründen, die ich Ihnen, wenn Sie es verlangen, umständlich auseinander setzen will, unterscheide.« (Wagner: »Ungedrucktes«, S. 12 (Brief an C. F. Cramer vom 4. Januar 1788)) Es ist also nicht anzunehmen, dass sich hinter der religiösen Allegorie noch eine genieästhetische Metapher verbirgt.

119 Ich danke an dieser Stelle Prof. Boris Previšić von der Universität Luzern für ein anregendes Gespräch, das Ausgang für die folgenden Überlegungen war. Von ihm habe ich auch die Formulierung »zeichenloses Zeichen« übernommen.

120 Gerstenberg: »An Gähler«, hier: S. 29.

121 Vgl. hierzu Kap. 1.2.2.3.

gabe ausgestellt wird. Gerstenberg reformuliert in diesem vorangestellten Schreiben den Unmittelbarkeitsanspruch an poetische Zeichen, den er mit Lessing teilt und bereits 1770 in seiner Abhandlung über die »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts« ausführt; die Platzierung dieser Reformulierung markiert deutlich den Anspruch an dieses Melodrama. Gerstenberg versucht sich in seiner *Minona* der Herausforderung zu stellen, ein poetisches Zeichen zu generieren, das seine Zeichenhaftigkeit überwindet und so dem Unmittelbarkeitsanspruch gerecht werden kann. Gerstenberg arbeitet eng an den Thesen aus Lessings *Laokoon* und bearbeitet poetologisch die Problematik des Zeichenparadigmas: »Art is located between presence and absence; it is the imaginative presence-to-mind of an existentially absent object.«¹²² Laut Lessing werden »[a]bwesende Dinge als gegenwärtig, [der] Schein als Wirklichkeit [vorgestellt]« (L-L, S. 13). Das poetische Zeichen soll dabei die Lücke zwischen Abwesenheit und Präsenz schließen und durch Annäherung an- und Überlagerung übereinander eine Wirklichkeitsfiktion entstehen lassen. Gerstenbergs Erschaffen eines unsichtbaren Darstellungsraumes, in dem eine körperlose Figur agiert, referiert genau auf diese Problematik und versucht sie gleichzeitig aufzulösen. Seine Szenenanlagen (v. a. *Minonas* und *Ugolinos* Befreiungs-/Auferstehungsszene) vermischen die konstitutiven Kategorien dieser Thematik: »presence and absence«, »imaginative« und »existentially«¹²³. Visuell abwesend wird der Geisterchor als Handlungsinstanz präsentiert; die Immaterialität der Geister bildet dabei den Anspruch an die Wesenseigenschaft der sie beschreibenden poetischen Zeichen ab, die sie von einfach darstellenden Zeichen unterscheidet: »the plastic arts can never attain to the spirituality (›Geistigkeit‹) that characterizes the poetic *imagination*«¹²⁴. Gleichzeitig wird die Körperlichkeit – die »*existentially*« Eigenschaft der Figur – metaphorisch und durch personifizierende Zuschreibungen (z. B. »der starke Arm mit Kraft«, MoA², S. 167) und Zugehörigkeiten (*Minonas* Wesenszugehörigkeit zu den Geistern und gleichzeitige Sichtbarkeit als reguläre Figur¹²⁵) eingeholt. Mittels der nicht sicht- aber hörbaren Geisterchöre erschafft Gerstenberg durch Musik einen akustischen Raum. Dieser

122 David E. Wellbery: *Lessings »Laocoon«. Semiotics and aesthetics in the »Age of Reason«*, Cambridge 1984, S. 134.

123 Wellbery: *Lessings »Laocoon«*, S. 134.

124 Ebd., S. 133, Herv. UK.

125 Siehe Abschnitt 4.2.3.2.

akustische Raum vermittelt Empfindungssensationen, die einer unsichtbaren Materialität entsprechen. [...] mit ihnen [eröffnet sich] eine Qualität sinnlicher Reize, die gleichsam eine Zwischenstellung von Existentem und Nicht-Existentem bezeichnet. Er läßt das Sichtbare zum Ausgangspunkt eines Netzes synästhetischer Relationen werden, die letztlich auf eine immaterielle Darstellungsebene, [...] führen.¹²⁶

Mit dem Erreichen dieser Immaterialität »verschwindet« die Zeichenhaftigkeit »in ein außerordentliches Nichts«¹²⁷. Gerstenberg findet im poetisch-musikalischen Medium eine ästhetische Ausdrucksform, die die Zeichenhaftigkeit des primären und sekundären Zeichens ein weiteres Mal überformt. Während »Poetry an aesthetic use of language« ist und »as such can take advantage of the advanced stage of semiosis which language occupies«¹²⁸, ist Gerstenbergs poetisch-musikalische Ausdrucksform in *Minona* ein ästhetischer Zeichengebrauch, der gleichzeitig verschiedenartige primäre und sekundäre Medien kombiniert und durch diese Kombination, dann auf tertiärer Ebene, im Kunstmedium das Potenzial der »advanced stage of semiosis« vervielfacht und dabei die Semiose selbst unsichtbar machen soll. Diese Potenzierung des poetisch-musikalischen Zeichens ist eine poetische Ausformulierung der zeitgenössischen ästhetischen Anforderungen. Durch die Arbeit am Material erscheint dieses zunehmend immateriell, durch Überformung und Medienkombination, deren Eigenschaft Simultaneität ist, wird dem Zeichen immer mehr Anschein von Zeichenlosigkeit gegeben.

Gerstenbergs Allegorien im Text können außerdem als Versuch verstanden werden, die sprachlichen Zeichen zu natürlichen Zeichen zu transformieren und ihnen so mehr Unmittelbarkeitscharakter zu verleihen. Die Funktionsweise dieser Transformation kann mit Lessings Erklärung der Metapher beschrieben werden, die den arbiträren Zeichen Ähnlichkeit zum bezeichneten Objekt zuschreibt (vgl. L-LP, S. 310–311 (Par. 25))¹²⁹. Freilich ist die Allegorie ein anderes rhetorisches Mittel als die Metapher. Die ikonisch-poetische Darstellung ist aber beiden gleich. So beschreibt Sulzer die Allegorie als

[e]in *natürliches Zeichen*, oder ein Bild, in so fern es an die Stelle der bezeichneten Sache gesetzt wird. So wol in der Rede, als in den zeichnenden Künsten

126 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 194.

127 Vgl. Eingangszitat des Abschnitts 4.2.5, S. 441 mit Anm. 119.

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

129 Siehe hierzu auch Kap. 1.3.1.

werden aus mancherley Absichten Gegenstände dargestellt, durch welche andere Dinge, vermittelst der Aehnlichkeit, die sie mit jenen Gegenständen haben, können erkannt werden.¹³⁰

Bezeichnend für Gerstenbergs Allegorien ist, dass sie nicht wie klassische rhetorische Figuren funktionieren: Die Bildlichkeit der Allegorie ist bei Gerstenberg avisuell, sie entfaltet ihre Bildlichkeit akustisch durch Musik – in der Unsichtbarkeit. Damit transformiert Gerstenberg das sprachliche Zeichen nicht nur poetisch zum natürlichen Zeichen um, er entzieht dem von ihm geschaffenen Bild den visuellen Raum und damit diesem natürlichen Zeichen die Greifbarkeit. Auch diese poetisch-musikalische Operation ist einzustufen als Versuch, den Zeichencharakter der übertragenden Zeichen zu nivellieren und so seine Bedingungen vergessen zu lassen.

Erst die »Blindheit stiftet Bilder«¹³¹. Diese zeichenlose Präsenz der Bilder ist nicht denkbar ohne das, was Gerstenberg »magische Imaginationskraft« und Lessing »Einbildungskraft« nennt:

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.¹³²

Die »magische Imaginationskraft« »fixiert« den Gegenstand so lange, bis er dem Bewusstsein präsent ist und in diesem Moment wird die Anwesenheit des Mediums überflüssig und kann vergessen werden. Nach jeglichen Nivellierungen der Zeichenhaftigkeit der Medien ist es die »magische Imaginationskraft«, die das Wirklichkeitsnarrativ entstehen lässt: sie schließt die Lücke zwischen Präsenz und Abwesenheit, zwischen Materialität und Geistigkeit.

Gerstenbergs *Minona* ist, darin stimme ich mit Anne-Bitt Gerecke überein, ein

ambitionierte[s] poetische[s] Projekt eines Schauspiels mit Musik [...] In ihrer Verbindung von Altnordischem, Bardischem und Ossianischem und dessen

130 Johann Georg Sulzer: »Allegorie«, in: Johann Georg Sulzer (Hg.): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 1: A–J, Hildesheim 1771, S. 73–109, hier: S. 73, Herv. UK.

131 Stefan Ripplinger: *I can see now. Blindheit im Kino*, Berlin 2008, S. 42.

132 Wellbery: *Lessings »Laocoon«*, S. 135, Herv. UK.

4.2 Gerstenbergs Melodrama *Minona* oder die Angelsachsen

Gestaltung in lyrisch-dramatischer Form läßt sich die *Minona* nachgerade als praktische Umsetzung einer *summa* der Gerstenbergschen Poetik verstehen.¹³³

Gerstenberg schließt an verschiedene musiko-literarische Diskurse an, die sich allesamt in sein musikalisches Literaturverständnis fügen. Das gilt unter anderem auch für die musiko-literarische Ästhetik, die Gerstenberg eng an eine Semiotik von Musik und Poesie knüpft. Gerstenbergs *Minona* liest sich so durchweg als poetologisches Melodrama: gattungspoetologisch, ästhetisch-poetologisch, semiotisch-poetologisch. Eine derartige Aufladung, die außer den zahlreichen hier behandelten musiko-literarischen Topoi auch noch andere Themen abarbeitet, führt dazu, dass Gerstenberg seinem Stück selbst eine »etwas bizarre Excentrität der poetischen Komposition«¹³⁴ zuschreibt. Er sieht bei der Überarbeitung genau darin die Problematik,

daß ich nicht wieder wie dort von einer Idee zur andern abspringe, und so, mir selbst unbemerkt, das Thema (mit den Musikern zu reden) aus dem Gesichte verliere. Auch der Styl hat seine Gesetze der Einheit, deren Übertretung uns bei der Darstellung um desto unangenehmer auffällt, je unmittelbarer sie unsre Gefühle beleidigt.¹³⁵

Gerstenberg selbst thematisiert hier genau das, woran seine *Minona* letztlich scheitert: Die gattungspoetologische Konzeption als Meta-Melodrama funktioniert nur bedingt, da alle Szenen, in denen *Minona* nicht oder ohne Harfe auftritt, komplett amelodramatisch ablaufen. Weder werden Seelengemälde zur Darstellung gebracht, noch eröffnen die Dialoge einen emotionalen Zugang zum Stück. Es gibt – wie gezeigt – sogar Szenen, die als melodramatisches Negativ fungieren und, um dieses Konterkarieren willen zwangsläufig die Gattungsintention unterlaufen müssen.

Letztlich ist Gerstenbergs *Minona* damit ein ambitioniertes Projekt auf hohem Niveau, das in seiner ausführlichen gattungspoetologischen Durcharbeitung aus dem Rahmen fällt. Die Rezeptionsgeschichte zeigt, dass auch die zeitgenössische Leserschaft mit *Minona* ihre Schwierigkeiten hatte. Sogar Gerstenberg selbst schreibt, dass es ihm nicht schwer gefallen sei, »eine Arbeit zu vergessen, von der auch nicht einmal [s]eine Freunde, geschweige denn die Kunstrichter, gern Notiz nehmen zu wollen scheinen«¹³⁶. Gerstenberg wusste, was er mit seiner *Minona* vom Leser fordert, wenn er

133 Gerecke: *Transkulturalität*, S. 286–287.

134 Gerstenberg: »An Gähler«, hier: S. 27.

135 Ebd.

136 Wagner: »Ungedrucktes«, S. 8 (Brief an C. F. Cramer, Altona, 4. Sept. 1787).

Cramer schreibt: »Welche Freude für mich, wenn Sie nun bey Ihrer eigenen prüfenden Durchlesung auch die zweyte Probe des sich selbst gelassenen Aristarchs aushielten!«¹³⁷, und ihn schlicht darum bittet: »So nehmen Sie sie denn nun hin, diese letzte Tochter meines betagten Gehirns.«¹³⁸

137 Wagner: »Ungedrucktes«, S. 1 (undatierter Brief an C. F. Cramer).

138 Ebd., S. 2 (undatierter Brief an C. F. Cramer).

Zusammenfassung und Schluss

Ein großer Musikus muß ja nothwendig einsehen können, daß wenn ein paar Künste, wie Musik und Poesie, sich zu einem gemeinschaftlichen Zwecke vereinigen, eine gemeinschaftliche Wirkung unter beyden seyn, und nicht die eine den Eindruck der andern schwächen oder zerstören müsse.
(H. W. v. Gerstenberg)¹

Im hier zitierten Ausschnitt einer Rezension aus dem Jahr 1769 formuliert Gerstenberg, woran er Zeit seines Lebens gearbeitet hat: an der gemeinschaftlichen Wirkung, die durch die Vereinigung von Musik und Poesie zustande kommt. Dass es Gerstenberg um genau diese Vergemeinschaftung der Künste geht, tritt in allen Kapiteln der vorliegenden Arbeit zutage.

Wenn Gerstenberg, wie zu Beginn der Arbeit gezeigt, den ästhetischen Anspruch erhebt, Empfindungen bestimmt darzustellen, fordert das bereits ein Zusammenspiel von Poesie und Musik heraus, die nur im Verbund zugleich ›Bestimmung‹ und ›Empfindung‹ möglich machen. Ein Erklärungsmodell für die Übertragung von Empfindungen durch Musik bietet dabei das Resonanzmodell, das Nerven als (mit)schwingende Saiten begreift und auch im Zusammenhang mit dem Stimmungsbegriff steht, der sich aus einer metaphorischen Übertragung entwickelt. Auch Gerstenbergs Anknüpfen an Lessings *Laokoon* mit seiner Abhandlung über die »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts« ist eine Untersuchung, die Musik in Form von Gesang und Poesie funktional auf den Grund geht und daraus – wie Lessing – Schlussfolgerungen für ihren ästhetischen Einsatz zieht, die er auch durchwegs vertritt: Musik kann und sollte nur Empfindungen ausdrücken. Weil Töne und Worte Zeichen von verschiedener Art sind, auch das ist eine Einsicht Gerstenbergs aus dieser Abhandlung, kann ihre Kombination einen Mehrwert generieren: Das gesprochene Wort transportiert, wenn es zugleich vom entsprechenden Ton begleitet wird, auch die dargestellte Empfindung besser. Zugleich weist Gerstenberg darauf hin, dass auch Musik ein kulturell geprägtes Phänomen ist, das ähnlich wie Sprache gelernt werden muss, um eine solche Wirkung entfalten zu können.

1 R, S. 231.

Gerstenbergs Anliegen, Poesie empfindungsfähig zu machen, geht einher mit zeitgleichen musikästhetischen Bemühungen, Musik bestimmbar zu machen. Mit dieser Problematik setzt Gerstenberg sich im Austausch mit C. P. E. Bach auseinander. Auch in dieser Auseinandersetzung lautet die entscheidende Erkenntnis, dass man Musik und Poesie kombinieren muss, um ihr Wirkpotenzial voll zur Entfaltung kommen zu lassen.

Diese Erkenntnis ist auch in Gerstenbergs literarischem Schaffen erkennbar. Gerstenberg geht in seiner Lyriktheorie sogar so weit, die ursprünglich mit Musik in Zusammenhang stehende Gattung Lyrik wieder auf genau diesen Kontext zu beschränken. Das bedeutet für Lyrik, dass sie intrinsisch (statt durch Oberflächenstruktur) sangbar sein muss, und damit auch Empfindungen zum Gegenstand haben muss. In den lyrischen Arbeiten selbst gelingt dieser Versuch nur bedingt, Anspruch und Umsetzung gehen z. T. auseinander. Im (lyrisch-)dramatischen Werk gelingt das besser. Sichtbar wird hier, was auch in Gerstenbergs Auseinandersetzung mit der Form des *Secco*- bzw. *Accompagnato*-Rezitativs bereits erkennbar wird: Es genügt nicht, Musik und Poesie zu kombinieren, man muss sie *simultan* kombinieren. Erst in der Gleichzeitigkeit der Medien entfaltet sich die erwünschte Wirkung. Eine Nacheinanderschaltung oder Abwechslung der Medien bricht stetig mit der poetischen Illusion. Die Musik darf die Poesie nicht unterbrechen, sondern muss sie *begleiten*, um ihre ästhetische Wirkkraft zu entfalten. Gerstenbergs Überlegungen und Arbeiten bereiten die Entstehung der Gattung Melodrama entscheidend mit vor; allein sein ästhetischer Anspruch und die Erkenntnis bezüglich der simultanen Medienkombination fanden nicht Eingang in die dramatische Praxis dieser Gattung.

Gerstenbergs letztes schriftstellerisches Werk *Minona oder die Angelsachsen* zeigt, wie intensiv seine Auseinandersetzung mit der Ästhetik und der Kombination von Musik und Poesie war. Das Melodrama der 1770er konnte als Gattung nicht überleben, u. a. weil es Musik und Poesie nicht wirklich zu einem Kunstwerk vereinigt hat, sondern emulsionsartig bloß phasen- bzw. tröpfchenweise nebeneinander gestellt und so den Eindruck beider »schwächen oder zerstören« (R, S. 231) musste. Dabei ist Intermedialität, wie Gerstenberg sie gedacht hat, nämlich als echte und simultane Medienkombination von Musik und Poesie, ein erfolgreiches Modell, es ist aus der heutigen Cineastik nicht wegzudenken. Eine tatsächliche Verbindung der Künste fiel insgesamt erst nach Gerstenbergs Zeit auf fruchtbaren Boden, sei es in lyrischer, dramatischer, cineastischer oder sonstiger Form: Das romantische Universalkunstwerk des 19. Jahrhunderts zeugt

davon ebenso wie populäre Verbindungen im 20. Jahrhundert. »Enorm produktiv wurde die Verbindung zwischen Gedicht und Musik mit der Beat Generation«², auch zeitgenössischer Poetry Slam, sogar Rap können als musikalische Poesieformen gelten. Mit Bob Dylan als Preisträger wurde im Jahr 2016 sogar ein Literaturnobelpreis für Musikpoesie verliehen.

Wie wirksam Gerstenbergs Form der Medienkombination ist, zeigt der hochfrequentierte Einsatz dieser Technik auch außerhalb der Kunst. Die Instrumentierung des gesprochenen Wortes wurde immer mehr zur Instrumentalisierungsmethode: Sie ist heute nicht nur ein Verfahren der Kunst, sondern v. a. auch zur medialen³ Verkaufstechnik geworden, die aber durchaus noch immer an die Emotionen der Rezipient:innen gerichtet ist. Gerstenberg hat sehr intensiv untersucht, wie man einerseits Empfindungen ausdrücken kann, aber damit verbunden auch, wie man diese Empfindungen beim Publikum auslöst. Seine musikalisch-literarische Medienkombination war die Suche einer Technik der bewussten Empfindungsadressierung bzw. Empfindungsmanipulation. Im frühneuzeitlichen Affektbegriff war dieses Manipulationsmoment noch viel stärker formuliert, blieb aber auch in der Empfindungsästhetik des 18. Jahrhunderts erhalten. Mit dem klassischen Zweck des *movere* mag diese Manipulation zwar harmlos sein; jedoch sollte jede Art von Manipulation allein schon deswegen Skepsis auslösen, weil sie ihre Funktionalität aus einer speziellen, nämlich emotionalisierenden Form der Übergriffigkeit speist und einen Zweck verfolgt, der nicht immer offensichtlich ist. Empfindungssteuerung heute wird – fast umfassend – mit musikalischer Unterstützung betrieben, um zu bestimmtem Handeln zu motivieren. Musikalische Untermalungstechniken finden eben nicht nur im Kino Anwendung, sondern auch an Stellen, an denen Individuen in ihrem Handeln und Denken manipuliert werden sollen, indem man mittels unterlegter Musik bewusst Emotionen ansteuert. Das betrifft Werbung genauso wie Politik.⁴ Die emotional-manipulative Wirkmacht von Musik wird heute nicht mehr nur für Kunst, sondern zu allen möglichen Zwecken ausgeschlachtet. Orientiert an empfindsamer Melodramatik des 18. Jahrhunderts und der mo-

2 Katrin Kohl: »Die Medialität der Lyrik«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 88–98, hier: S. 94.

3 »Medial« ist hier in doppeltem Sinne zu verstehen, semiotisch als Kommunikationsmittel und im Sinne moderner Kommunikationskanäle wie dem Internet etc.

4 Exemplarisch werden hierfür Wahlwerbespots der Bundestagswahl 2017 angeführt, die fast alle instrumental unterlegt sind: <http://bit.ly/2vSrIFv> (zuletzt geprüft am: 16.04.2019).

deren cineastischen Form ist diese Technik allemal, aber hierin passend zu einem Zeitalter, in dem in neuen und erfolgreichen Medienkanälen zunehmend auf Pathetik gesetzt wird.

Zum Abschluss einer Arbeit über Medien und Medienkombination sei noch die Bemerkung gestattet, dass auch diese Dissertation im Fach Neuere Deutsche Literaturwissenschaft medial vermittelt ist. Bisher blieb sie in ihrem üblichen Medium, der Wissenschaftssprache des 21. Jahrhunderts. Ein Hinweis auf einige Vertonungen von Gerstenbergs Texten⁵ soll – medienkombinierend – als musikalischer Abschluss dienen, die »Ohren bezaubern« und sich so »an allen Sophistereien des Verstandes rächen«⁶.

5 <https://spoti.fi/2Lu8lx2> (erstellt am 07.05.2019). In der Playlist zu finden sind auch andere intermediale Kunstwerke, die in dieser Arbeit besprochen wurden.

6 Angelehnt an das Eingangszitat, S. 1 mit Anm. 1.

Literaturverzeichnis

Quellentexte

Gerstenberg

Monografien und Sammelwerke

Gerstenbergs Sämmtliche Werke. II. Theil, Wien 1794.

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

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Tändeleyen* [1759], 1. Auflage, Leipzig 1759.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Kriegslieder eines Königl. Dänis. Grenadiers bey Eröffnung des Feldzuges 1762*, [Altona] 1762.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von (Hg.): *Die Braut von Beaumont und Fletcher. eine Tragödie, Nebst kritischen und biographischen Abhandlungen über die vier größten Dichter des ältern britischen Theaters*, Kopenhagen und Leipzig 1765.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Gedicht eines Skalden. Prosopopoema Thorlaugur Himintung des Skalden* [1766], Kopenhagen, Odensee und Leipzig 1766.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Minona oder die Angelsachsen. Ein tragisches Melodrama in vier Akten. Die Musik vom Herrn Kapellmeister J. A. P. Schulz* [1785], Hamburg 1785.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Gerstenberg's Gedichte. Von ihm selbst gesammelt*, Wien 1817.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*. Hg. von Alexander von Weilen, Nachdruck der Ausgaben Schleswig und Leipzig 1766, 1767, Stuttgart 1890.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *H. W. von Gerstenbergs Rezensionen in der Hamburgischen Neuen Zeitung, 1767–1771*. Hg. von Ottokar Fischer, Nendeln 1904.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Tändeleyen. Verbesserte Auflage*. Leipzig 1760.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Tändeleyen. Dritte und vermehrte Auflage*. Leipzig 1765.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Tändeleyen*, Faksimiledruck nach der dritten Auflage von 1765, mit den Lesarten der Erstausgabe von 1759, Stuttgart 1966.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Drei Sammlungen und Fortsetzung in einem Band* [1766–1770], Hildesheim, New York 1971.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Vermischte Schriften I* [1815]. Hg. ders., Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Vermischte Schriften II* [1815]. Hg. ders., Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Vermischte Schriften III* [1816]. Hg. ders., Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Ugolino. Eine Tragödie in fünf Aufzügen mit einem Anhang und einer Auswahl aus den theoretischen und kritischen Schriften* [1966]. Hg. von Christoph Siegrist, Stuttgart 2011.

Schmidt, Jacob Friedrich (Hg.): *Der Hypochondrist. Eine hollsteinische Wochenzeitschrift* [1762], Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1762, Leipzig und Frankfurt 1767.

Beiträge, Aufsätze, Abhandlungen

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Achter Brief«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Drei Sammlungen und Fortsetzung in einem Band*, Hildesheim, New York 1971, S. 103–115.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »An Herrn Conferenzzrath Gähler, Ritter des Dannebrog-Ordens. Zweites Schreiben«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften I*, Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971, S. 22–34.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Anmerkungen zur Minona. Zur überarbeiteten Version von 1815«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften I*, Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971, S. 355–378.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Ariadne auf Naxos. Eine Kantate« [1765], in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften II*, Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971, S. 73–86.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur. Zweyte Sammlung«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Drei Sammlungen und Fortsetzung in einem Band*, Hildesheim, New York 1971, S. 177–344.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Der Fortsetzung erstes Stück«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Drei Sammlungen und Fortsetzung in einem Band*, Hildesheim, New York 1971, S. 1–152.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Erste Sammlung«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Drei Sammlungen und Fortsetzung in einem Band*, Hildesheim, New York 1971, S. 1–176.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Dritte Sammlung«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Drei Sammlungen und Fortsetzung in einem Band*, Hildesheim, New York 1971, S. 345–512.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Der Skalde« [1766], in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften II*, Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971, S. 87–112.

Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Erstes Stück«, in: Jacob Friedrich Schmidt (Hg.): *Der Hypochondrist. Eine hollsteinische Wochenzeitschrift*, Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1762, Leipzig und Frankfurt 1767, S. 1–16.

- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Etwas über Shakespaere an ***«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften III*, Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971, S. 251–351.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Funfzehnter Brief«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Drei Sammlungen und Fortsetzung in einem Band*, Hildesheim, New York 1971, S. 224–240.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Gemeinschaftliches Princip der theoretischen und praktischen Philosophie« [1802], in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften III*, Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971, S. 3–63.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Minona oder die Angelsachsen. Ein Melodrama« [1815], in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften I*, Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971, S. 35–354.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Neunter Brief«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Drei Sammlungen und Fortsetzung in einem Band*, Hildesheim, New York 1971, S. 116–137.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Poetisches Wäldchen« [1762], in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften II*, Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971, S. 113–288.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singedichts. Warum ahmen Deutsche sie nach?«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Der Fortsetzung erstes Stück*, Hildesheim 1971, S. 116–152.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Schreiben an Herrn Weiße«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Die Braut von Beaumont und Fletcher. eine Tragödie. Nebst kritischen und biographischen Abhandlungen über die vier größten Dichter des ältern britischen Theaters*, Kopenhagen und Leipzig 1765, S. 5–20.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Schreiben eines Freundes. Durch den vorstehenden Aufsatz veranlasst«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften III*, Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971, S. 382–418.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Sechstes Stück«, in: Jacob Friedrich Schmidt (Hg.): *Der Hypochondrist. Eine hollsteinische Wochenzeitschrift*, Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1762, Leipzig und Frankfurt 1767, S. 81–96.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Tändeleien« [1816], in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften II*, Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971, S. 3–72.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Theorie der Kategorien« [1795], in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften III*, Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971, S. 64–229.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Über Recitativ und Arie in der italienischen Singcomposition«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften III*, Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971, S. 352–381.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Ugolino« [1768], in: Christoph Siegrist (Hg.): *Ugolino. Eine Tragödie in fünf Aufzügen mit einem Anhang und einer Auswahl aus den theoretischen und kritischen Schriften*, Stuttgart 2011, S. 5–66.

- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Ugolino« [1815], in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften I*, Faksimile-Druck, Frankfurt am Main 1971, S. 379–510.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Viertes Stück«, in: Jacob Friedrich Schmidt (Hg.): *Der Hypochondrist. Eine hollsteinische Wochenzeitschrift*, Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1762, Leipzig und Frankfurt 1767, S. 49–64.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Vierzehnter Brief«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Drei Sammlungen und Fortsetzung in einem Band*, Hildesheim, New York 1971, S. 215–223.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Von der Schreibart des britischen Ramblers«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*. Der Fortsetzung erstes Stück, Hildesheim 1971, S. 106–115.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Zwanzigster Brief«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Drei Sammlungen und Fortsetzung in einem Band*, Hildesheim, New York 1971, S. 345–412.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Zwey und zwanzigstes Stück«, in: Jacob Friedrich Schmidt (Hg.): *Der Hypochondrist. Eine hollsteinische Wochenzeitschrift*, Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1762, Leipzig und Frankfurt 1767, S. 329–352.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Zwölftes Stück. Aus dem Liebesarchiv meines Neffen«, in: Jacob Friedrich Schmidt (Hg.): *Der Hypochondrist. Eine hollsteinische Wochenzeitschrift*, Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1762, Leipzig und Frankfurt 1767, S. 177–200.

Briefe

- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Brief vom 8., 12., 13. Mai 1776 an Klopstock und Johanna Elisabeth von Winthem«, in: Helmut Riege (Hg.): *Werke und Briefe. 1776–1782*, Abteilung Briefe 7,1, Berlin 1982, S. 24–27.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Von Gerstenberg. Lübeck, 9. Mai 1779«, in: Helmut Riege (Hg.): *Werke und Briefe. 1776–1782*, Abteilung Briefe 7,1, Berlin 1982, S. 122–124.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Brief aus Kopenhagen an Lessing 1769«, in: Helmuth Kiesel/Wilfried Barner (Hg.): *Werke und Briefe*, Band 11,1: Briefe von und an Lessing 1743–1770, Frankfurt am Main 1987, S. 653–654.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »von Heinrich Wilhelm von Gerstenberg. Kopenhagen, Mai oder Juni 1768«, in: Helmuth Kiesel/Wilfried Barner (Hg.): *Werke und Briefe*, Band 11,1: Briefe von und an Lessing 1743–1770, Frankfurt am Main 1987, S. 515–519.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Von Gerstenberg. Kopenhagen, Oktober 1772«, in: Klaus Hurlbusch (Hg.): *Werke und Briefe. 1767–1772*, Abteilung Briefe 5,1, Berlin 1989, S. 316–318.

- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Brief an Christoph Friedrich Nicolai in Berlin. Kopenhagen, den 5. Dezember 1767«, in: Ernst Suchalla (Hg.): *Briefe und Dokumente*, Göttingen 1994, S. 126–132.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »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.
- Werner, R. M.: »Gerstenbergs Briefe an Nicolai nebst einer Antwort Nicolais«, *Zeitschrift für Deutsche Philologie*/23 (1891), S. 43–67.

Postum Veröffentlichtes und Handschriften

- Bayerische Staatsbibliothek München: *Gerstenbergiana*, Verzeichnis des handschriftlichen Nachlasses von Heinrich Wilhelm von Gerstenberg.
- Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: »Der Waldjüngling. Fragment«, in: Montague Jacobs (Hg.): *Gerstenbergs Ugolino – Ein Vorläufer des Geniedramas. Mit einem Anhang. Gerstenbergs Fragment ›Der Waldjünglings‹ aus der Handschrift veröffentlicht*, Germanische Abteilung No.7, Berlin 1898, S. 136–145.
- Jacobs, Montague (Hg.): *Gerstenbergs Ugolino – Ein Vorläufer des Geniedramas, Mit einem Anhang. Gerstenbergs Fragment ›Der Waldjünglings‹ aus der Handschrift veröffentlicht*, Germanische Abteilung No.7, Berlin 1898.
- Wagner, Albert Malte: »Ungedruckte Dichtungen und Briefe aus dem Nachlaß Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs«, *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, 70/134 (1916), S. 3–26.
- Wagner, Albert Malte: »Ungedruckte Dichtungen und Briefe aus dem Nachlaß Heinrich Wilhelms von Gerstenbergs. Fortsetzung«, *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, 74/140 (1920), S. 1–24.

Andere

- »Das Buch Genesis«, in: *Die Bibel. Altes und Neues Testament; Einheitsübersetzung*, Freiburg im Breisgau 1980, S. 5–53.
- »Lettre sur le Pygmalion de M. J. J. Rousseau«, *Mercure de France*/Band 2 (Janvier 1771), S. 198–210.
- Adelung, Johann Christoph: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. Mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten besonders aber der Oberdeutschen*, Zweyte, vermehrte und verbesserte Ausgabe. Leipzig 1793–1801.
- Algarotti, Francesco: *Versuche über die Architektur, Malhrey und die musicalische Opera*. Aus dem Italänischen übersetzt von R. E. Raspe, Cassel 1769.
- Anacreon: *Carmina Anacreontea* [1554]. Hg. von Martin West, Leipzig 1984.
- Anacreon: *Carmina Anacreontea*. Griechisch/deutsch. Hg. von Silvio Bär, Manuel Baumbach, Nicola Dümmler, Horst Sitta, Fabian Zogg, Stuttgart 2014.

- Aristoteles: *De anima/Über die Seele*. Griechisch-Deutsch. Hg. von Klaus Corcilus, Hamburg 2017.
- Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/deutsch. Hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.
- Aristoteles: *Politik. Schriften zur Staatstheorie*, Stuttgart 1989.
- Aristoteles: *Rhetorik*. Hg. von Gernot Krapinger, Stuttgart 1999.
- Bach, Carl Philipp Emanuel: »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.
- Bach, Carl Philipp Emanuel: »Bacchus und Venus«, in: *Musikalisches Vielerley*, Hamburg 1770, 117.
- Bach, Carl Philipp Emanuel: »Die Grazien. Kantate«, in: Paul E. Corneilson (Hg.): *The Complete Works*, Los Altos 2013, S. 66–75.
- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Briefe und Dokumente*. Hg. von Ernst Suchalla, Göttingen 1994.
- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Herrn Professor Gellerts Geistliche Oden und Lieder. Mit Melodien*, Berlin 1764.
- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Musikalisches Vielerley* [1770], Hamburg 1770.
- Bach, Carl Philipp Emanuel: *The Complete Works*. Hg. von Paul E. Corneilson, Los Altos 2013.
- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* [Berlin 1753]. Hg. von Wolfgang Horn, Faksimile-Reprint, Kassel 2008.
- Bach, Carl Philipp Emanuel: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* [Berlin 1762], Faksimile-Reprint, Kassel 2008.
- Bach, Johann Christoph Friedrich: *Ariadne auf Naxos. Eine Kantate vom Herrn von Gerstenberg*. Mit Veränderungen aus einem Briefe des Verfassers herausgegeben, Lemgo 1774.
- Bach, Johann Christoph Friedrich: *Briefe und Dokumente*. Hg. von Ulrich Leisinger, Hildesheim 2011.
- Bach, Johann Christoph Friedrich: *Die Amerikanerin. Ein lyrisches Gemählde*, Riga 1776.
- Batteux, Charles: *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*. Hg. von Johann Adolf Schlegel, Hildesheim 1976.
- Batteux, Charles: *Les beaux arts réduit à un même principe* [1746], Réimpr. de l'éd. de Paris, 1773, Genève 1969.
- Batteux, Charles: *Les Beaux Arts réduit à un même Principe*, Paris 1746.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: »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.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: »Metaphysica. Pars III: Psychologia §§ 501–623«, in: Hans Rudolf Schweizer (Hg.): *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Lateinisch-Deutsch, Hamburg 1983, S. 1–65.

- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus. Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*, Lateinisch/Deutsch. Hg. von Heinz Paetzold, Hamburg 1983.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Metaphysica*, Halle Magdeburg 1739.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Metaphysica*. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Günter Gawlick, Lothar Kreimendahl, Stuttgart-Bad Cannstatt 2011.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Lateinisch-Deutsch. Hg. von Hans Rudolf Schweizer, Hamburg 1983.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der »Aesthetica«*, Lateinisch/Deutsch [1750/58]. Hg. von Alexander Gottlieb Baumgarten, Hans Rudolf Schweizer, Hamburg 1988.
- Benda, Georg: *Ariadne auf Naxos. Zum Gebrauche gesellschaftlicher Theater*, Leipzig 1775.
- Bernay, Jacob: *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* [1857], Breslau 1857.
- Blair, Hugh: »A Critical Dissertation on the Poems of Ossian«, in: Howard Gaskill (Hg.): *The poems of Ossian and related works*, Edinburgh 1996, S. 343–400.
- Böcklin von Böcklinsau, Franz Friedrich Siegmund August (Hg.): *Zweite Sammlung neuer Klavierstücke mit Gesang für das deutsche Frauenzimmer* [1784], Leipzig, Dessau 1784.
- Boethius, Anicius Manlius Severinus: *Fünf Bücher über die Musik*. Hg. von Oscar Paul, Hildesheim 1973.
- Brandes, Johann Christian: *Ariadne auf Naxos. Ein Duodrama mit Musick*, Gotha 1775.
- Brandes, Johann Christian/Benda, Georg: *Ariadne auf Naxos*. Libretto 1779.
- Breitinger, Johann Jacob: *Critische Dichtkunst* [1740], Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740, Stuttgart 1966.
- Burney, Charles (Hg.): *Carl Burney's, der Musik Doctors, Tagebuch seiner musikalischen Reisen. Durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland*, Hamburg 1773.
- Calmet, Augustin: *Biblische Untersuchungen. oder Abhandlungen verschiedener wichtiger Stücke, die zum Verstande der heiligen Schrift dienen*, Bremen 1739.
- Cennini, Cennino: *Il libro dell'arte. o Trattato della pittura* [1390]. Hg. von Carlo Milanese, Firenze 1859.
- Chabanon, Michel Paul Guy de: *Observations sur la Musique et principalement sur la Metaphysique de l'Art*, 1779 Paris.
- Chabanon, Michel Paul Guy de: *Über die Musik und deren Wirkungen*. Hg. von Johann Adam Hiller, Leipzig 1781.
- Chrysander, Friedrich: »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, Phillip Spitta und Guido Adler, 7/1891, S. 1ff.«, in: Heinrich Poos/Carl Philipp Emanuel Bach (Hg.): *Carl Philipp Emanuel Bach*. Beiträge zu Leben und Werk, Mainz 1993, S. 329–353.

- Cicero, Marcus Tullius: *Über den Redner. De oratore*, Lateinisch/Deutsch. Hg. von Theodor Nüßlein, Berlin 2013.
- Corneille, Pierre: *Trois discours sur le poème dramatique*. Texte de 1660 [1660]. Hg. von Louis Forestier, Paris 1982.
- Cramer, Carl Friedrich: *Magazin der Musik*, Hamburg 1786.
- Cramer, Johann Andreas: »Vom Wesen der biblischen Poesie«, in: *Poetische Übersetzung der Psalmen mit Abhandlungen über dieselben*. Erster Theil, Leipzig 1763, S. 257–290.
- Cramer, Johann Andreas: *Nachahmungen der Psalmen Davids. und andere geistliche Lieder*, Kopenhagen 1769.
- Cramer, Johann Andreas: *Poetische Übersetzung der Psalmen mit Abhandlungen über dieselben*. Erster Theil, Leipzig 1763.
- Der Montagklub in Berlin 1749–1899. Fest- u. Gedenkschrift zu seiner 150sten Jahresfeier*, Reprint der Ausgabe von 1899, Berlin 1899.
- Descartes, René: *Die Leidenschaften der Seele*. Französisch-deutsch. Hg. von Klaus Hammacher, Hamburg 1996.
- Descartes, René: *Discours de la méthode*. Französisch/deutsch. Hg. von Christian Wohlers, Hamburg 2011.
- Descartes, René: *Leitfaden der Musik*. Hg. von Johannes Brockst, Darmstadt 1978.
- Descartes, René: *Meditationes de prima philosophia. Meditationen über die Erste Philosophie* lateinisch/deutsch, Lateinisch/Deutsch [1641]. Hg. von Gerhart Schmidt, Stuttgart 2008.
- Descartes, René: *Musicae Compendium*, Utrecht 1650.
- Diderot, Denis: »Brief über die Taubstummen«, in: Friedrich Bassenge (Hg.): *Ästhetische Schriften*, Westberlin, S. 28–69.
- Diderot, Denis: »Briefe über die Taubstummen – Brief an Mademoiselle ***«, in: Friedrich Bassenge (Hg.): *Ästhetische Schriften*, Westberlin, S. 70–80.
- Diderot, Denis: »Das Paradox über den Schauspieler«, in: *Ästhetische Schriften 2*, Westberlin 1984, S. 481–538.
- Diderot, Denis: *Ästhetische Schriften*. Hg. von Friedrich Bassenge, Westberlin.
- Diderot, Denis: *Rameaus Neffe. Ein Dialog*, Übersetzt von Johann Wolfgang von Goethe, Frankfurt am Main 2008.
- Diderot, Denis/Le D'Alembert, Jean Rond: *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. par une Société de Gens de Lettres*, Genf 1777.
- Die Bibel. Altes und Neues Testament; Einheitsübersetzung*, Freiburg im Breisgau 1980.
- Einige Mitglieder der Deutschen Gesellschaft in Leipzig (Hg.): *Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredesamkeit*. Fünftes Stück, Leipzig 1733.
- Gleim, Johann Wilhelm Ludwig: »Anakreon« [1744/45 und 1749], in: Alfred Anger (Hg.): *Versuch in scherzhaften Liedern und Lieder*, Tübingen 1964, S. 5.
- Gleim, Johann Wilhelm Ludwig: *Versuch in scherzhaften Liedern und Lieder* [1744/45 und 1749]. Hg. von Alfred Anger, Tübingen 1964.

- Gleim, Johann Wilhelm Ludwig/Uz, Johann Peter: *Briefwechsel zwischen Gleim und Uz* [1899]. Hg. von Carl Schüddekopf, Tübingen 1899.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Aus meinem Leben – Dichtung und Wahrheit. Text und Kommentar*. Hg. von Klaus-Detlef Müller, Frankfurt am Main 2007.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Die Leiden des jungen Werthers* [1774]. Hg. von Joseph Kiermeier-Debre, München 1997.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Gedichte*. Hg. von Regine Otto, Bernd Witte, Stuttgart 1996.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. Gedichte 1756–1799*. Hg. von Karl Eibl, Hendrik Birus, Frankfurt am Main 1987.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main 1988.
- Gottsched, Johann Christoph: »Versuch einer Übersetzung Anacreons in reimlose Verse«, in: Einige Mitglieder der Deutschen Gesellschaft in Leipzig (Hg.): *Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredesamkeit*. Fünftes Stück, Leipzig 1733, S. 152–168.
- Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* [1730], 5., unveränderte Auflage, unveränderter photomechanischer Nachdruck der 4. Auflage Leipzig 1751, Darmstadt 1962.
- Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Leipzig 1742.
- Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer critischen Dichtkunst. durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert*, 4. Auflage, Leipzig 1751.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm (Hg.): *Deutsches Wörterbuch*, München 1999.
- Großmann, Gustav Friedrich Wilhelm: »Sendschreiben über die Ekhoßische Schauspielers-Gesellschaft«, *Magazin zur Geschichte des Deutschen Theaters*/1. Stück (Halle 1773), S. 1–69.
- Hagedorn, Friedrich von (Hg.): *Sämmtliche poetische Werke*, Dritter Theil, Wien 1765.
- Hagedorn, Friedrich von: »Zweytes Buch. Oden und Lieder«, in: Friedrich von Hagedorn (Hg.): *Sämmtliche poetische Werke*, Dritter Theil, Wien 1765, S. 85–117.
- Hegel, Georg Willhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Frankfurt am Main 1970.
- Herder, Johann Gottfried: *Schriften zur Ästhetik und Literatur. 1767–1781*. Hg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt am Main 1993.
- Herder, Johann Gottfried: *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum*. Hg. von Martin Bollacher, Günter Arnold, Frankfurt am Main 1994.
- Herder, Johann Gottfried: *Herders Werke. In fünf Bänden*. Hg. von Wilhelm Dobbek, Weimar 1969.
- Herder, Johann Gottfried: *Herders Werke in fünf Bänden*. Hg. von Regine Otto, Berlin 1978.
- Herder, Johann Gottfried: *Briefe. Gesamtausgabe 1763–1803*. Hg. von Karl-Heinz Hahn, Wilhelm Dobbek, Weimar 1977.
- Herder, Johann Gottfried: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache. Text, Materialien, Kommentar*. Hg. von Wolfgang Proß, München, Wien 1978.
- Herder, Johann Gottfried: »Vom Geist der Ebräischen Poesie«, in: Rudolf Smend (Hg.): *Werke*, [S.l.], Band 5: *Schriften zum Alten Testament* 1993, S. 661–1309.

- Herder, Johann Gottfried: »Viertes kritisches Wäldchen« [1769], in: Gunter E. Grimm (Hg.): *Schriften zur Ästhetik und Literatur. 1767–1781*, Frankfurt am Main 1993, S. 249–442.
- Herder, Johann Gottfried: »Brief an Johann George Scheffner. Riga, 23. September/4. Oktober 1766«, in: Karl-Heinz Hahn/Wilhelm Dobbek (Hg.): *Briefe. Gesamtausgabe 1763–1803*, Band 1: April 1763–April, Weimar 1771 1977, S. 61–65.
- Herder, Johann Gottfried: »Abhandlung über den Ursprung der Sprache«, in: Wilhelm Dobbek (Hg.): *Herders Werke*. In fünf Bänden, Band 2, Weimar 1969, S. 77–190.
- Herder, Johann Gottfried von: *Werke*. Hg. von Ulrich Gaier, Frankfurt am Main 1985.
- Herder, Johann Gottfried von: *Werke*. Hg. von Rudolf Smend, [S.l.] 1993.
- Herder, Johann Gottfried von: *Schriften zur römischen Literatur*, Stuttgart, Tübingen 1829.
- Herder, Johann Gottfried von: *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum. 1774–1787*. Hg. von Jürgen Brummack, Frankfurt am Main 1994.
- Herder, Johann Gottfried von: *Sämtliche Werke*. Hg. von Bernhard Suphan, Berlin 1893.
- Herder, Johann Gottfried von: *Sämtliche Werke*. Hg. von Bernhard Suphan, Carl Christian Redlich, Berlin 1899.
- Herder, Johann Gottfried von: *Briefe. 4. Oktober 1776–August 1783*. Hg. von Günter Arnold, Wilhelm Dobbek, Weimar 1979.
- Herder, Johann Gottfried von: »Von der Ode. Dispositionen, Entwürfe, Fragmente«, in: Ulrich Gaier (Hg.): *Werke*, Band 1: Frühe Schriften 1764–1772, Frankfurt am Main 1985, S. 57–101.
- Herder, Johann Gottfried von: »Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele« [1774], in: Jürgen Brummack (Hg.): *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum. 1774–1787*, Frankfurt am Main 1994, S. 327–393.
- Herder, Johann Gottfried von: »Ugolino. Rezension in der Allgemeinen deutschen Bibliothek, Bd. XI 1770« [1770], in: Christoph Siegrist (Hg.): *Ugolino. Eine Tragödie in fünf Aufzügen mit einem Anhang und einer Auswahl aus den theoretischen und kritischen Schriften*, Stuttgart 2011, S. 74–86.
- Herder, Johann Gottfried von: »Über den Ursprung der Sprache«, in: Regine Otto (Hg.): *Herders Werke in fünf Bänden*, Band 2, Berlin 1978, S. 89–200.
- Herder, Johann Gottfried von: »Fragmente über die Eigenheiten unserer Sprache«, in: Johann Gottfried von Herder (Hg.): *Über die neuere Deutsche Litteratur*. Fragmente. Erste Sammlung, Riga 1768, S. 44–146.
- Herder, Johann Gottfried von: »Fragmente einer Abhandlung über die Ode« [1764/65], in: Bernhard Suphan/Carl Christian Redlich (Hg.): *Sämtliche Werke*, Band 32, Berlin 1899, S. 61–85.
- Herder, Johann Gottfried von: »Erstes kritisches Wäldchen«, in: Regine Otto (Hg.): *Herders Werke in fünf Bänden*, Band 2, Berlin 1978, S. 71–75.

- Herder, Johann Gottfried von: »Briefe über das Lesen des Horaz. An einen jungen Freund«, in: *Schriften zur römischen Literatur*, Stuttgart, Tübingen 1829, S. 71–101.
- Herder, Johann Gottfried von: »Begründung einer Ästhetik. In der Auseinandersetzung mit Alexander Gottlieb Baumgarten«, in: Ulrich Gaier (Hg.): *Werke*, Band 1: Frühe Schriften 1764–1772, Frankfurt am Main 1985, S. 651–694.
- Herder, Johann Gottfried von: »Aus dem Deutschen Museum. Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst, nebst Verschiednem, das daraus folget« [1777], in: Bernhard Suphan (Hg.): *Sämmtliche Werke*, Band 9, Berlin 1893, S. 522–535.
- Herder, Johann Gottfried von: »An Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, Weimar, 28. November 1777«, Dokument 26, in: Günter Arnold/Wilhelm Dobbek (Hg.): *Briefe. 4. Oktober 1776–August 1783*, Weimar 1979, S. 313–314.
- Herder, Johann Gottfried von: »Abhandlung über den Ursprung der Sprache«, in: Ulrich Gaier (Hg.): *Werke*, Band 1: Frühe Schriften 1764–1772, Frankfurt am Main 1985, S. 695–810.
- Herder, Johann Gottfried von (Hg.): *Über die neuere Deutsche Litteratur. Fragmente. Erste Sammlung*, Riga 1768.
- Herder, Johann Gottfried von (Hg.): *Sämmtliche Werke. Zur schönen Literatur und Kunst, Eilfter Theil*, Stuttgart, Tübingen 1829.
- Horatius Flaccus, Quintus: *Ars Poetica. Die Dichtkunst*, Lateinisch/Deutsch. Hg. von Eckart Schäfer, Stuttgart 2017.
- Hume, David: »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.
- Hume, David: »Of the Standard of Taste« [1757], in: *The Philosophical Works of David Hume*, Band 3, Edinburgh 1826, S. 256–282.
- Hume, David: *Enquiries. Concerning human understanding and concerning the principles of morals* [1777]. Hg. von L. A. Selby-Bigge, Oxford 1975.
- Hume, David: *The Philosophical Works of David Hume*, 4 Bände, Edinburgh 1826.
- Hunold, Christian Friedrich: *Allerneueste Art, Zur Reinen und Galanten Poesie zu gelangen. Allen Edlen und dieser Wissenschaft geneigten Gemüthern Zum Vollkommenen Unterricht. Mit überaus deutlichen Regeln, und angenehmen Exempeln ans Licht gestellet*, Hamburg 1707.
- Jungmann, Josef: *Von der comischen Epopée*, Abteilung: rukopinsky – vlastni postnámky [Handschriften – eigene Notizen]: Von der komischen Epopée. Literaturarchiv Strahov Prag, unpag. gez.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. Hg. von Immanuel Kant, Jens Timmermann, Heiner Klemme, Hamburg 1998.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hg. von Heiner F. Klemme, Piero Giordanetti, Hamburg 2009.
- Kästner, Abraham Gotthelf: »Nachricht für ein Frauenzimmer, von einigen Arten von Gedichten«, in: Johann Joachim Schwabe (Hg.): *Belustigungen des Verstandes und Witzes. Auf das Jahr 1745*, Leipzig 1745, S. 279–290.
- Kircher, Athanasius: *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni*, Rom 1650.

- Kircher, Athanasius: *Musurgia Universalis. Oder Große Kunst der Konsonanz und Dissonanz*. Hg. von Markus Engelhardt, Christian Hust. Leipzig.
- Kircher, Athanasius/Engelhardt, Markus/Hust, Christian: »Musurgia Universalis. Buch VII«, in: Markus Engelhardt/Christian Hust (Hg.): *Musurgia Universalis. Oder Große Kunst der Konsonanz und Dissonanz*, Leipzig.
- Kirnberger, Johann Philipp: »Ausdruck«, in: Johann Georg Sulzer (Hg.): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Band 1: A–J, Hildesheim 1771, S. 100–112.
- Kirnberger, Johann Philipp: *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert*, 2 Bände, Berlin und Königsberg 1776.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: »An Gerstenberg. Hamburg, 14. November 1771«, in: Klaus Hurlbusch (Hg.): *Werke und Briefe. 1767–1772*, Abteilung Briefe 5,1, Berlin 1989, S. 291–292.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: »Der Zürchersee«, in: Karl Ludwig Schneider (Hg.): *Oden*, Stuttgart 2012, S. 45–47.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: »Vom Deutschen Hexameter, aus einer Abhandlung vom Sylbenmaasse«, in: *Der Messias*, Dritter Band, Halle im Magdeburgischen 1769, S. *2–8.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: »Vom Sylbenmaasse. Fragmente«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur. Der Fortsetzung erstes Stück*, Hildesheim 1971, S. 7–52.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: »Von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften«, in: Karl-Heinz Hahn (Hg.): *Klopstocks Werke. In einem Band*, Berlin, Weimar 1971, S. 242–251.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: »Von der Nachahmung des griechischen Silbenmaßes im Deutschen« [1755], in: Winfried Menninghaus (Hg.): *Klopstock – Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, Frankfurt am Main 1989, S. 9–21.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: »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.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: »Von der Sprache der Poesie«, in: Karl-Heinz Hahn (Hg.): *Klopstocks Werke. In einem Band*, Berlin Weimar 1971, S. 233–242.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Der Messias*, Halle im Magdeburgischen 1769.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Klopstock – Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*. Hg. von Winfried Menninghaus, Frankfurt am Main 1989.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Klopstocks Oden und Elegien*. Hg. von Jörg-Ulrich Fechner, Stuttgart 1974.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Klopstocks Werke. In einem Band*. Hg. von Karl-Heinz Hahn, Berlin, Weimar 1971.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Oden*. Hg. von Karl Ludwig Schneider, Stuttgart 2012.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Werke und Briefe. 1759–1766*. Hg. von Helmut Riege, 10 Bände, Berlin 2003.

- Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Werke und Briefe. 1767–1772*. Hg. von Klaus Hurlbusch, Berlin 1989.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Werke und Briefe. 1767–1772*. Hg. von Klaus Hurlbusch, 10 Bände, Berlin 1992.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Werke und Briefe. 1776–1782*. Hg. von Helmut Riege, 10 Bände, Berlin 1982.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe, Hamburger Klopstock-Ausgabe. Hg. von Adolf Beck, Horst Gronemeyer, Berlin 1974.
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Werke und Briefe*. Hg. von Helmut Riege, 10 Bände, Berlin 1982.
- Knebel, K. L.: *K. L. von Knebel's literarischer Nachlaß und Briefwechsel*. Hg. von Varnhagen von Ense, Karl August, Mundt, Theodor, 3 Bände, Leipzig 1835.
- Krüger, Johann Gottlob: *Naturlehre. Zweyter Theil, welcher die Physiologie, oder Lehre von dem Leben und der Gesundheit der Menschen in sich fasset*, Halle im Magdeburgischen 1748.
- Kuhlau, Friedrich (Hg.): *Drey Gedichte aus Gerstenbergs Poetischem Wäldchen für eine Singstimme mit Pianoforte*. In Musik gesetzt von der Frau Henriette Weiß geb. Schicht, Leipzig 1820.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: »Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen« [1684], in: Ernst Cassirer (Hg.): *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*. Teil 1, Hamburg 1996.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: »La Monadologie/Monadologie. Französisch-deutsch«, in: Ulrich Johannes Schneider (Hg.): *Monadologie und andere metaphysische Schriften*. Französisch/Deutsch, Hamburg 2002, S. 110–151.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: »Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis« [1684], in: Gottfried Wilhelm Leibniz/Carl Immanuel Gerhardt (Hg.): *Die philosophischen Schriften*, Hildesheim 1978, S. 422–427.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: »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.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Die philosophischen Schriften*. Hg. von Leibniz, Gottfried Wilhelm Gerhardt, Carl Immanuel, Hildesheim 1978.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*. Teil 1. Hg. von Ernst Cassirer, Hamburg 1996.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Monadologie und andere metaphysische Schriften*. Französisch/Deutsch. Hg. von Ulrich Johannes Schneider, Hamburg 2002.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Nouveaux essais*. Hg. von André Robinet, Berlin 1962.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Philosophische Werke*. In vier Bänden. Hg. von Ernst Cassirer, Hamburg 1996.
- Lessing, Gotthold Ephraim/Mendelssohn, Moses/Nicolai, Friedrich: *Briefwechsel über das Trauerspiel*. Hg. von Jochen Schulte-Sasse, München 1972.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke und Briefe*. Hg. von Helmuth Kiesel, Wilfried Barner, 12 Bände, Frankfurt am Main 1987–2003.

- Lessing, Gotthold Ephraim: *Sämmtliche Schriften*. Hg. von Karl Lachmann, Leipzig 1857.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Studienausgabe. Hg. von Friedrich Vollhardt, Stuttgart 2012.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie* [1767/69], Nachdruck der Ausgabe Halle 1878, Hildesheim 1979.
- Lessing, Gotthold Ephraim: »Zum Laokoon«, in: Karl Lachmann (Hg.): *Sämmtliche Schriften*, Band 11, Leipzig 1857, S. 149–196.
- Lessing, Gotthold Ephraim: »Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie«, in: Wilfried Barner (Hg.): *Werke und Briefe*, Band 5,2: Werke 1766–1769, Frankfurt am Main 1990, S. 11–321.
- Lessing, Gotthold Ephraim: »Laokoon – Paraliponema«, in: Wilfried Barner (Hg.): *Werke und Briefe*, Band 5,2: Werke 1766–1769, Frankfurt am Main 1990, S. 207–321.
- Lessing, Gotthold Ephraim: »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.
- Lessing, Gotthold Ephraim: »Brief an Mendelssohn, den 13. Nov. 1756«, in: Jochen Schulte-Sasse (Hg.): *Briefwechsel über das Trauerspiel*, München 1972, S. 57–59.
- Lessing, Gotthold Ephraim: »An Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, Hamburg, den 25. Februar 1768«, in: Helmuth Kiesel/Wilfried Barner (Hg.): *Werke und Briefe*, Band 11,1: Briefe von und an Lessing 1743–1770, Frankfurt am Main 1987, S. 503–507.
- Luther, Martin (Hg.): *Die Bibel. Nach der Übersetzung Martin Luthers*; Mit Apokryphen, Rev. Fassung von 1984, Standardausg. mit Apokryphen, Stuttgart 1985.
- Macpherson, James (Hg.): *The Poems of Ossian*, Edinburgh 1842.
- Macpherson, James: »Songs of Selma«, in: James Macpherson (Hg.): *The Poems of Ossian*, Edinburgh 1842, S. 294–302.
- Macpherson, James: »Temora. Book VIII«, in: Malcom Laing (Hg.): *The Poems of Ossian. Containing the Poetical Works of James Macpherson*, Vol. II, Edinburgh 1805, S. 223–264.
- Macpherson, James: »The Hunter. In ten cantos«, in: Malcom Laing (Hg.): *The Poems of Ossian. Containing the Poetical Works of James Macpherson*, Vol. II, Edinburgh 1805, S. 463–524.
- Macpherson, James: »The Songs of Selma«, in: Howard Gaskill (Hg.): *The poems of Ossian and related works*, Edinburgh 1996, S. 166–170.
- Macpherson, James: »The Songs of Selma«, in: Thomas Nelson (Hg.): *The Poems of Ossian*. translated by James Macpherson, Edinburgh 1842, S. 294–302.
- Macpherson, James: »The Works of Ossian. Fingal« [1765], in: Howard Gaskill (Hg.): *The poems of Ossian and related works*, Edinburgh 1996, S. 39–202.
- Macpherson, James: *Die Gedichte Ossians eines alten celtischen Dichters*. Aus dem Englischen übersetzt von Michael Denis, Dritter Band, Wien 1769.
- Macpherson, James: *The poems of Ossian and related works*. Hg. von Howard Gaskill, Edinburgh 1996.

- Macpherson, James: *The Poems of Ossian. Containing the Poetical Works of James Macpherson*. Hg. von Malcom Laing, Edinburgh 1805.
- Macpherson, James: *The Poems of Ossian*. translated by James Macpherson. Hg. von Thomas Nelson, Edinburgh 1842.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm: *Kritische Briefe über die Tonkunst. Mit kleinen Clavierstücken und Singoden*, Berlin 1763.
- Matthäus: »Das Evangelium nach Matthäus«, in: *Die Bibel. Altes und Neues Testament; Einheitsübersetzung*, Freiburg im Breisgau 1980, S. 1080–1121.
- Mattheson, Johann: *Das Neu-Eröffnete Orchestre. oder Gründliche Anleitung/ Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hobeit 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.
- Mattheson, Johann: *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.
- Mendelssohn, Moses: *Briefe über die Empfindungen*, Berlin 1755.
- Mendelssohn, Moses: *Ausgewählte Werke. Schriften zur Metaphysik und Ästhetik, 1755–1771*. Hg. von Christoph Schulte, Andreas Kennecke, Grazyna Jurewicz, Darmstadt 2009.
- Mendelssohn, Moses: »Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen« [1761], in: Christoph Schulte/Andreas Kennecke/Grazyna Jurewicz (Hg.): *Ausgewählte Werke. Schriften zur Metaphysik und Ästhetik, 1755–1771*, Band 1, Darmstadt 2009.
- Minor, Jacob: »Briefe aus Christian Felix Weisses Nachlass«, in: Franz Schnorr von Carolsfeld (Hg.): *Archiv für Litteraturgeschichte*. IX. Band, Leipzig 1880, S. 453–507.
- Monteverdi, Claudio: *L'Arianna. Tragedia del Sig. Ottavio Rinuccini*, Florenz 1608.
- Moritz, Karl Philipp: »Anton Reiser. Ein psychologischer Roman«, Dritter Theil, in: Anneliese Klingenberg/Martin Disselkamp (Hg.): *Sämtliche Werke*, Band 1: Text, Tübingen 2006, S. 201–325.
- Moritz, Karl Philipp: *Sämtliche Werke*. Hg. von Anneliese Klingenberg, Martin Disselkamp, Tübingen 2006.
- Neumeister, Erdmann: *Geistliche Cantaten. Über alle Sonn-Fest-und Apostel-Tage/ zu Beförderung Gott geheiliger Hauß- und Kirchen-Andacht*, Halle in Magdeburg 1705.
- Nicolai, Ernst Anton: *Die Verbindung der Musik mit der der Artzneygelahrheit*, Halle im Magdeburgischen 1745.
- Novalis: »Das Allgemeine Broullion« [1798/99], in: Hans-Joachim Mähl (Hg.): *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Band 2: Das philosophisch-theoretische Werk, München 1978, S. 471–718.
- Novalis: *Novalis Werke*. Hg. von Novalis, Gerhard Schulz, München 2013.
- Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hg. von Hans-Joachim Mähl, München 1978.

- Opitz, Martin: *Buch von der deutschen Poeterey. In welchem alle ihre Eigenschafft und Zugehör gründtlich erzehlet und mit Exempeln außgeführet wird* [1624]. Hg. von Wilhelm Braune, Richard Alewyn, Tübingen 1963.
- Ottenberg, Hans-Günter (Hg.): *Der critische Musicus an der Spree. Berliner Musikschrifttum von 1748 bis 1799; eine Dokumentation*, Leipzig 1984.
- Plato: *Politeia – Der Staat*. Griechisch-deutsch, Düsseldorf, Zürich, Berlin, 2014.
- Plato: *Sämtliche Werke. Phaidon, Politeia*. Hg. von Schleiermacher, Walter F. Otto, Ernesto Grassi, Gert Plamböck, Hamburg 1965.
- Plato: *Timaios*. Hg. von Manfred Kuhn, Hamburg 2017.
- Platon: *Der Staat*. Griechisch/Deutsch. Hg. von Rüdiger Rufener, Thomas Alexander Szlezák, Düsseldorf 2000.
- Platon: *Timaios*. Griechisch/deutsch. Hg. von Thomas Paulsen, Rudolf Rehn, Stuttgart 2009.
- Quantz, Johann Joachim: *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.
- Rameau, Jean Philippe: *Traité de l'Harmonie reduit à ses Principes naturels*, Paris 1722.
- Ramler, Karl Wilhelm (Hg.): *Lieder der Deutschen*, Berlin 1766.
- Ramler, Karl Wilhelm: »Erstes Buch«, in: Karl Wilhelm Ramler (Hg.): *Lieder der Deutschen*, Berlin 1766, S. 1–84.
- Ramler, Karl Wilhelm: *Einleitung in die Schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehret*, Leipzig 1769.
- Reichardt (Hg.), Johann Friedrich: »Musikalisches Kunstmagazin. Teil 1, 1.–4. Stück«, in: Hans-Günter Ottenberg (Hg.): *Der critische Musicus an der Spree. Berliner Musikschrifttum von 1748 bis 1799; eine Dokumentation*, Leipzig 1984, S. 303–314.
- Reichardt, Johann Friedrich (Hg.): *Cäcilia*, Berlin (1795).
- Reichardt, Johann Friedrich/Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von: *Ariadne auf Naxos. Eine Cantate*, Leipzig 1780.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Discours sur L'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [1755].
- Rousseau, Jean-Jacques: *Essai sur l'origine des langues*. Et autres textes. Hg. von Catherine Kintzler, Paris 1993.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*. Hg. von Dorothea Gülke, Wilhelmshaven 1984.
- Rousseau, Jean-Jacques: *Ceuvres complètes. Dictionnaire du musique*. Hg. von Amalia Collisani, Raymond Trousson, 24 Bände, Éd. thématique du tricentenaire, Genève 2012.
- Scheibe, Johann Adolph: »Ariadne auf Naxos«, in: *Tragische Kantaten fuer eine oder zwei Singstimmen und das Clavier. Naemlich: des Herrn von Gerstenbergs Ariadne auf Naxos, und Johann Elias Schlegels Prokris und Cephalus. In die Musick gesetzt, und nebst einem Senschreiben, worinnen vom Recitativ ueberhaupt und von diesen Kantaten insonderheit geredet wird*, Kopenhagen und Leipzig 1765, S. 9–48.

- Scheibe, Johann Adolph: »Sendschreiben an Sr. Wohlgebohrnen, den Herrn von Gerstenberg, Königl. Dänischen Leutenant von der Kavallerie«, in: *Tragische Kantaten fuer eine oder zwei Singstimmen und das Clavier. Naemlich: des Herrn von Gerstenbergs Ariadne auf Naxos, und Johann Elias Schlegels Prokris und Cephalus. In die Musick gesetzt, und nebst einem Sendschreiben, worinnen vom Recitativ ueberhaupt und von diesen Kantaten insonderheit geredet wird*, Kopenhagen und Leipzig 1765, S. 1–8.
- Scheibe, Johann Adolph: *Critischer Musikus*. Neue, vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig 1745.
- Scheibe, Johann Adolph: *Tragische Kantaten fuer eine oder zwei Singstimmen und das Clavier. Naemlich: des Herrn von Gerstenbergs Ariadne auf Naxos, und Johann Elias Schlegels Prokris und Cephalus. In die Musick gesetzt, und nebst einem Sendschreiben, worinnen vom Recitativ ueberhaupt und von diesen Kantaten insonderheit geredet wird*, Kopenhagen und Leipzig 1765.
- Schiller, Friedrich: *Schillers Werke. Briefe an Schiller 1.3.1790–17.5.1794*. Hg. von Ursula Naumann, Weimar 1992.
- Schiller, Friedrich: *Werke. Schillers Briefe 1.3.1790–17.5.1794*. Hg. von Edith Nahler, Horst Nahler, Julius Petersen, Lieselotte Blumenthal, Norbert Oellers, Weimar 1992.
- Schink, Johann Friedrich: »Über das musikalische Duodrama mit und ohne Gesang«, in: *Theater-Kalender auf das Jahr 1778*, S. 60–69.
- Schmid, Christian Heinrich: »Oßian«, in: Wolf Gerhard Schmidt/Howard Gaskill (Hg.): »Homer des Nordens« und »Mutter der Romantik«. Kommentierte Neuausgabe wichtiger Texte zur deutschen Rezeption, Band 4, Berlin 2004, S. 439–440.
- Schmidt, Jacob Friedrich (Hg.): *Der Hypochondrist. Eine hollsteinische Wochenzeit-schrift* [1762], Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1762, Leipzig und Frankfurt 1767.
- Schnorr von Carolsfeld, Franz (Hg.): *Archiv für Litteraturgeschichte*. IX. Band, Leipzig 1880.
- Schopenhauer, Johanna: *Erinnerungen von einer Reise in den Jahren 1803, 1804 und 1805*, Rudolfstadt 1813.
- Schulz, Johann Abraham Peter: »Clavier-Sonaten und freye Fantasien nebst einigen Rondos fürs Fortepiano für Kenner und Liebhaber. componirt von Carl Philipp Emanuel Bach«, in: *Allgemeine deutsche Bibliothek*, S. 165.
- Schulz, Johann Abraham Peter: »Instrumentalmusik«, in: Johann Georg Sulzer (Hg.): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Band 1: A–J, Hildesheim 1771, S. 559–560.
- Schulz, Johann Abraham Peter: »Sonate«, in: Johann Georg Sulzer (Hg.): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Band 2: K–Z, Leipzig 1774, S. 1094–1095.
- Schwabe, Johann Joachim (Hg.): *Belustigungen des Verstandes und Witzes. Auf das Jahr 1745*, Leipzig 1745.
- Spalding, Johann Joachim: *Gedanken über den Werth der Gefühle in dem Christenthum*, Vierte Auflage, Leipzig 1773.
- Sulzer, Johann Georg (Hg.): *Allgemeine Theorie der schönen Künste. Lexikon der Künste und der Ästhetik*, 4 Bände, Leipzig 1771–1794.

- Triest, Johann Carl Friedrich: »Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert«, in: *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.
- Unbekannter Autor: »Ariadne«, Theater-Journal für Deutschland, 1777/Monath Jänner, S. 8–16.
- Unbekannter Autor: »Hamburg: Minona, oder die Angelsachsen. Ein Melodrama in vier Akten. Die Musik vom Herrn Kapellmeister J. A. P. Schulz. Bey Benjamin Gottlob Hoffmann. 1785. 190 Seiten 8.«, Gothaische gelehrte Zeitungen auf das Jahr 1786, 1786, S. 709–711.
- Unbekannter Autor: »Kapellmeister Schulz. Hamburg, bey Hoffmann, 1785. 190 Seiten, 800«, Allgemeine deutsche Bibliothek, 1787/77 (1787), S. 117–118.
- Unbekannter Autor: »Minona, oder die Angelsachsen. Beschluß der im 1sten Stücke des 34sten Bandes S. 121 angefangenen, und im zweiten Stücke desselben Bandes S. 279 fortgesetzten Rezension«, Neue Bibliothek der schönen Wissenschaft und der freyen Künste, 1788/35, S. 217–233.
- Unbekannter Autor: »Minona, oder die Angelsachsen. Ein tragisches Melodrama, in vier Akten. Die Musik vom Herrn Kapellmeister J. A. P. Schulz. Hamburg, bey Benjamin Gottlob Hoffmann, 1785. 190 Seiten in 8. (Mit lateinischen Lettern.)«, Neue Bibliothek der schönen Wissenschaft und der freyen Künste, 1787/34, S. 121–142.
- Unbekannter Autor: »Über das Melodrama«, Neue Bibliothek der schönen Wissenschaft und der freyen Künste, 1788/89/37 (1788), S. 177–197.
- Voß (Hg.): *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*. Fünften Bandes zweytes Stück, Leipzig 1762.
- Wagner, Albert Malte: »Gerstenberg und Gleim«, in: Nordelbingen, 1925/4 (1925), S. 127–138.
- Walther, Johann Gottfried: *Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek*. Hg. von Richard Schaal, Faksimile-Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1732, 3. Auflage, Kassel 1967.
- Wolff, Christian von: *Erste Philosophie oder Ontologie. Nach wissenschaftlicher Methode behandelt, in der die Prinzipien der gesamten menschlichen Erkenntnis enthalten sind*, §§ 1–78, Lateinisch/Deutsch. Hg. von Dirk Effertz, Hamburg 2005.
- Wolff, Christian von: *Vernünfftige Gedancken von den Kräfften des menschlichen Verstandes. Und ihrem richtigen Gebrauche in Erkänntiß der Wahrheit* [1713], Halle im Magdeburgischen 1722.
- Zarlino, Gioseffo: *Le Istitutione Harmoniche*, Venedig 1562.
- Zarlino, Gioseffo: *Theorie des Tonsystems. Das erste und zweite Buch der Istitutioni harmoniche* (1573). Hg. von Michael Fend, Frankfurt am Main 1989.

Forschungstexte

Monografien, Sammelbände und Hand- und Jahrbücher

- Ablinger, Peter: *Annäherung. Texte, Werktexte, Textwerke*, Köln 2016.
- Adler, Hans/Groß, Sabine (Hg.): *Anschauung und Anschaulichkeit. Visualisierung in Wahrnehmen, Lesen und Denken*, Paderborn 2016.
- Althaus, Horst: *Laokoon. Stoff und Form*, Bern 1968.
- Ammon, Frieder von/Böhm, Elisabeth (Hg.): *Texte zur Musikästhetik*, Stuttgart 2011.
- Amtstätter, Mark Emanuel: *Beseelte Töne. Die Sprache des Körpers und der Dichtung in Klopstocks Eislaufoden*, Berlin 2005.
- Anz, Thomas (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft, Band 1: Gegenstände und Grundbegriffe*, Stuttgart 2007.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 2006.
- Auerbach, Erich: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*. Hg. von Gustav Konrad, Bern, München 1967.
- Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen 2015.
- Aurnhammer, Achim/Danuser, Hermann/Mauser, Siegfried (Hg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen. Musikalische Lyrik, Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, Laaber 2004.
- Bach, Inka/Galle, Helmut: *Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Untersuchungen zur Geschichte einer lyrischen Gattung*, Berlin 1989.
- Bartel, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985.
- Barthes, Roland: *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt am Main 2007.
- Batka, Richard: *Altnordische Stoffe und Studien in Deutschland. 1. Abschnitt: Von Gottfried Schütze bis Klopstock*, Bayreuth 1896.
- Battenfeld, Katja: *Göttliches Empfinden. Sanfte Melancholie in der englischen und deutschen Literatur der Aufklärung*, Berlin 2013.
- Baumbach, Manuel/Dümmler, Nicola (Hg.): *Imitate Anacreon! Mimesis, Poiesis and the Poetic Inspiration in the Carmina Anacreontea*, Berlin 2014.
- Baumgartner, Walter (Hg.): *Wahre lyrische Mitte – »Zentrallyrik«? Ein Symposium zum Diskurs über Lyrik in Deutschland und Skandinavien*, Frankfurt am Main 1993.
- Baxmann, Inge/Franz, Michael/Schäffner, Wolfgang (Hg.): *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000.
- Becker, Heinz/Gerlach, Reinhard (Hg.): *Speculum musicae artis*. Festgabe für Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag am 16. Dezember 1968, München 1970.
- Beetz, Manfred/Kertscher, Hans-Joachim (Hg.): *Anakreontische Aufklärung*, Tübingen 2005.
- Begemann, Christian/Bunke, Simon (Hg.): *Lyrik des Realismus*, Freiburg 2019.
- Behrens, Rudolf/Galle, Roland (Hg.): *Leib-Zeichen. Körperbilder, Rhetorik und Anthropologie im 18. Jahrhundert*, Würzburg 1993.

- Bernay, Jacob: *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* [1857], Breslau 1857.
- Birkhan, Helmut: *Kelten. Versuch einer Gesamtdarstellung ihrer Kultur*, Wien 1999.
- Birkhan, Helmut: *Nachantike Keltenrezeption. Projektionen keltischer Kultur*, Wien 2009.
- Bisanz, Elize (Hg.): *Kulturwissenschaft und Zeichentheorien. Zur Synthese von Theoria, Praxis und Potesis*, Münster 2004.
- Blechschmidt, Stefan/Heinz, Andrea (Hg.): *Dilettantismus um 1800*. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums des Sonderforschungsbereiches 482 »Ereignis Weimar-Jena. Kultur um 1800« zum Thema »Dilettantismus um 1800«, 8.–10. März 2006 in Jena, Heidelberg 2007.
- Blunck, Lars: *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, Bielefeld 2010.
- Bockmaier, Claus (Hg.): *Beiträge zur Interpretationsästhetik und zur Hermeneutik-Diskussion*, Laaber 2009.
- Böger, Irmgard: *Bewegung als formendes Gesetz in Klopstocks Oden*, Nendeln/Liechtenstein 1967.
- Bohnen, Klaus (Hg.): *Deutsch-dänische Literaturbeziehungen im 18. Jahrhundert*. Akten des Kolloquiums, am 9. und 10. Oktober 1978 vom Institut für Germanische Philologie der Universität Kopenhagen, München 1979.
- Bödl, Klaus: *Der Mythos der Edda. Nordische Mythologie zwischen europäischer Aufklärung und nationaler Romantik*, Tübingen 2000.
- Brackert, Helmut (Hg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek bei Hamburg 1992.
- Brassat, Wolfgang (Hg.): *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, Berlin, Boston 2017.
- Braungart, Wolfgang/Fuchs, Gotthard/Koch, Manfred (Hg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*, Band 1: um 1800, Paderborn, München, Wien, Zürich 1997.
- Brausch, Paul: *Die Kantate. Geschichte der Kantate von den Anfängen bis Gottsched*, Heidelberg 1921.
- Brittnacher, Hans Richard/May, Markus: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Weimar 2013.
- Bublitz, Siv: *Der ›linguistic turn‹ der Philosophie als Paradigma der Sprachwissenschaft. Untersuchungen zur Bedeutungstheorie der linguistischen Pragmatik*, Münster 1994.
- Burke, Edmund/Bassenge, Friedrich (Hg.): *Vom Erhabenen und Schönen*, Berlin 1956.
- Caines, Michael: *Shakespeare and the eighteenth century*, Oxford, New York 2013.
- Calmet, Augustin: *Biblische Untersuchungen. oder Abhandlungen verschiedener wichtiger Stücke, die zum Verstande der heiligen Schrift dienen*, Bremen 1739.
- Campe, Rüdiger: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990.
- Campe, Rüdiger/Menke, Christoph/Haverkamp, Anselm (Hg.): *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*, Berlin 2014.

- Cassirer, Ernst: *Philosophie der symbolischen Formen* [1923]. Hg. von Claus Rosenkranz, Hamburg 2010.
- Cassirer, Ernst/Schmücker, Reinold: *Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte*, Hamburger Ausgabe, Hamburg 2001.
- Clair, Jean/Schuster, Peter-Klaus/Wullen, Moritz/Völlnagel, Jörg (Hg.): *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst*, Ostfildern-Ruit 2005.
- Dahlhaus, Carl: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988.
- Dahlhaus, Carl/Müller-Lindenberg, Ruth E/Zaminer, Frieder/Ertelt, Thomas (Hg.): *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Teil 2, Darmstadt 1989.
- Dahlhaus, Carl/Zimmermann, Michael (Hg.): *Musik – zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten*, München 1984.
- Danuser, Hermann/de La Motte-Haber, Helga (Hg.): *Das musikalische Kunstwerk. Geschichte – Ästhetik – Theorie*, Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. Geburtstag, Laaber 1988.
- Der Montagsklub in Berlin 1749–1899*. Fest- u. Gedenkschrift zu seiner 150sten Jahresfeier, Reprint der Ausgabe von 1899, Berlin 1899.
- Döring, Paul: *Der nordische Dichterkreis und die Schleswiger Literaturbriefe*. Beilage zu dem Programm der höheren Bürgerschule zu Sonderburg 1880.
- Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin, Boston 2015.
- Eagleton, Terry/Laermann, Klaus: *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*, Stuttgart 1994.
- Eaton, John Wallace: *The German Influence in Danish Literature in the Eighteenth Century. The German Circle in Copenhagen 1750–1770*, Cambridge 1929.
- Eckel, Winfried: *Ut musica poesis. Die Literatur der Moderne aus dem Geist der Musik: ein Beitrag zur Poetik der Figuration*, Paderborn 2015.
- Eggebrecht, Hans Heinrich/Riethmüller, Albrecht/Bandur, Markus (Hg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart 1972–2006.
- Eisenhut, Heidi (Hg.): *Heilkunst und schöne Künste. Wechselwirkungen von Medizin, Literatur und bildender Kunst im 18. Jahrhundert*, Göttingen 2011.
- Engelhardt, Markus/Heinemann, Michael (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.
- Englmann, Felicia: *Sphärenharmonie und Mikrokosmos. Das politische Denken des Athanasius Kircher (1602–1680)*, Köln, Böhlau 2006.
- Enßlin, Wolfram/Blanken, Christine (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.
- Enßlin, Wolfram/Wolf, Uwe/Blanken, Christine (Hg.): *Bach-Repertorium. Werkverzeichnisse zur Musikerfamilie Bach. Carl Philipp Emanuel Bach: thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke*, Teil 2: Vokalwerke, Stuttgart 2014.

- Eschenburg, Johann Joachim: *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Zur Grundlage bey Vorlesungen*, Frankfurt und Leipzig 1790.
- Faltin, Peter/Reinecke, Hans-Peter (Hg.): *Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption*, Köln 1973.
- Feilchenfeldt, Konrad/Hudson-Wiedenmann, Ursula/Mix, York-Gothart/Saul, Nicholas (Hg.): *Zwischen Aufklärung und Romantik. Neue Perspektiven der Forschung*, Festschrift für Roger Paulin, Würzburg 2006.
- Fick, Monika: *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2016.
- Finscher, Ludwig/Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1985.
- Firges, Janine: *Gradation als ästhetische Denkform des 18. Jahrhunderts. Figuren der Steigerung, der Minderung und des Crescendo*, Dissertation, Konstanz 2016.
- Firges, Janine: *Gradation als ästhetische Denkform des 18. Jahrhunderts. Figuren der Steigerung, Minderung und des Crescendo*, Berlin, Boston 2019.
- Fischer-Homberger, Esther (Hg.): *Krankheit Frau und andere Arbeiten zur Medizingeschichte der Frau*, Bern, Stuttgart, Wien 1979.
- Fischer-Homberger, Esther: *Hypochondrie. Melancholie bis Neurose, Krankheiten und Zustandsbilder*, Bern 1970.
- Forkel, Johann Nicolaus: *Allgemeine Geschichte der Musik*, Leipzig 1801.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 2009.
- Fromm, Waldemar: *An den Grenzen der Sprache. Über das Sagbare und das Unsagbare in Literatur und Ästhetik der Aufklärung, der Romantik und der Moderne*, Freiburg im Breisgau 2006.
- Frost, Dorette (Hg.): *Gelegenheitsdichtung*. Referate der Arbeitsgruppe 6 auf dem Kongreß des Internationalen Arbeitskreises für Deutsche Barockliteratur, Wolfenbüttel, 28.8.–31.8.1976, Bremen 1977.
- Fubini, Enrico/Kienlechner, Sabina: *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2008.
- Fürnkäs, Josef (Hg.): *Das Verstehen von Hören und Sehen. Aspekte der Medienästhetik*, Bielefeld 1993.
- Gebauer, Gunter (Hg.): *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984.
- Genz, Julia/Gévaudan, Paul: *Medialität, Materialität, Kodierung. Grundzüge einer allgemeinen Theorie der Medien*, Bielefeld 2016.
- Gerecke, Anne-Bitt: *Transkulturalität als literarisches Programm. Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs Poetik und Poesie*, Göttingen 2002.
- Gerhard, Anselm (Hg.): *Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns*, Tübingen 1999.
- Gerth, Klaus: *Studien zu Gerstenbergs Poetik. Ein Beitrag zur Umschichtung der ästhetischen und poetischen Grundbegriffe im 18. Jahrhundert*, Göttingen 1960.
- Gess, Nicola/Honold, Alexander (Hg.): *Handbuch Literatur & Musik*, Berlin, Boston 2017.
- Gesse, Sven: *Genera mixta. Studien zur Poetik der Gattungsmischung zwischen Aufklärung und Klassik-Romantik*, Würzburg 1997.

- Gessinger, Joachim: *Auge & Obr. Studien zur Erforschung der Sprache am Menschen 1700–1850*, Berlin 1994.
- Giuriato, Davide: *„Klar und deutlich“. Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien 2015.
- Göttert, Karl-Heinz: *Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption*, München 1998.
- Graevenitz, Gerhart von/Rieger, Stefan/Thürlemann, Felix (Hg.): *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, Tübingen 2001.
- Greif, Stefan/Clairmont, Heinrich/Heinz, Marion (Hg.): *Herder-Handbuch*, Paderborn 2016.
- Guhrauer, Gottschalk Eduard: *Nachträge zu der Biographie Gottfried Wilhelm Freiherr von Leibniz*, Breslau 1846.
- Gülcher, Nina/Lühe, Irmela von der (Hg.): *Ethik und Ästhetik des Mitleids*, Freiburg im Breisgau 2007.
- Gülke, Peter: *Musik und Abschied*, Kassel 2015.
- Gülke, Peter: *Rousseau und die Musik oder von der Zuständigkeit des Dilettanten*, Wilhelmshaven 1984.
- Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, Karl Ludwig/Elsner, Monika (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt am Main 1988.
- Gunkel, Hermann/Begrich, Joachim: *Einleitung in die Psalmen. Die Gattungen der religiösen Lyrik Israels* [1933], Göttingen 1985.
- Harbsmeier, Martin/Möckel, Sebastian (Hg.): *Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike*, Frankfurt am Main 2009.
- Helbig, Jörg (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin 1998.
- Hentschel, Ingrid: *Theater zwischen Ich und Welt. Beiträge zur Ästhetik des Kinder- und Jugendtheaters. Theorien – Praxis – Geschichte*, Bielefeld 2016.
- Hinck, Walter (Hg.): *Sturm und Drang*, Frankfurt am Main 1989.
- Hoffmann, Roald/Whyte, Iain Boyd (Hg.): *Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst. Über Vernunft und Einbildungskraft*, Berlin 2010.
- Hoppe-Sailer, Richard/Boehm, Gottfried (Hg.): *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*, Berlin 2005.
- Hübner, Wolfgang: *Körper und Kosmos. Untersuchungen zur Ikonographie der zodiakalen Melothese*, Wiesbaden 2013.
- Hübsch, Stefan (Hg.): *Affekte. Philosophische Beiträge zur Theorie der Emotionen*, Heidelberg 1999.
- Hüppauf, Bernd (Hg.): *Bild und Einbildungskraft*, München 2006.
- Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, Bayreuth 1972.
- Jakobson, Roman: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hg. von Elmar Holenstein, Tarcisius Schelbert, Frankfurt am Main 1993.
- Kämper, Heidrun/Eichinger, Ludwig M. (Hg.): *Sprache – Kognition – Kultur. Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung*, Berlin 2008.

- Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin 2004.
- Keil, Werner (Hg.): *Basistexte Musikästhetik und Musiktheorie*, Paderborn 2007.
- Kirchhof, Peter K./Serrer, Michael: *Im Spiegel der Worte. Kurzprosa, Gedichte, Kunstkritik aus fünf Jahrzehnten*, Düsseldorf 2014.
- Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800-1900* [1985], 4., vollständig überarbeitete Neuauflage, München 2003.
- Kittstein, Ulrich (Hg.): *Die Poesie der Liebe. Aufsätze zur deutschen Liebeslyrik*, Frankfurt am Main 2006.
- Klein, Alexander: *Expositum. Zum Verhältnis von Ausstellung und Wirklichkeit*, Bielefeld 2004.
- Klibansky, Raymond/Panofsky, Erwin/Buschendorf, Christa/Saxl, Fritz: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt am Main 1990.
- Knape, Joachim: *Was ist Rhetorik?*, Stuttgart 2000.
- Kolkenbrock-Netz, Jutta/Plumpe, Gerhard/Schrimpf, Hans Joachim (Hg.): *Wege der Literaturwissenschaft*, Bonn 1985.
- Konold, Wulf: *Weltliche Kantaten im 20. Jahrhundert. Beitrag zu einer Theorie der funktionalen Musik*, Wolfenbüttel 1975.
- Koppenfels, Martin von/Zumbusch, Cornelia (Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*, Berlin, Boston 2016.
- Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 2003.
- Kranefuss, Annelen: *Matthias Claudius*, Hamburg 2011.
- Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*, Deutsche Erstausgabe der 2. Auflage, Frankfurt am Main 1987.
- Krummacker, Hans-Henrik: *Lyra. Studien zur Theorie und Geschichte der Lyrik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, Berlin 2013.
- Kunisch, Johannes: *Friedrich der Große*, München 2011.
- Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius (Hg.): *Weisen und lyrische Gesänge*. In Musik gesetzt von Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen [1788], Leipzig, Flensburg 1788.
- Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius: *Hymne auf die Harmonie. Poesie von Gerstenberg Musik von Kunzen*, Zürich 1805.
- Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 2009.
- Küster, Ulrike: *Das Melodrama. Zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1994.
- Lämmert, Eberhard (Hg.): *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*, Berlin 1999.
- Lamping, Dieter (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011.
- Lamping, Dieter: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung* [1989], Göttingen 2000.
- Landfester, Ulrike/Remuss, Nina-Louisa/Schrogl, Kai-Uwe/Worms, Jean-Claude (Hg.): *Humans in outer space – interdisciplinary perspectives*, Vienna 2011.

- Lange, Martin: *Die Anfänge der Kantate*, Dissertation, Leipzig 1938.
- Lappenberg, J. M. (Hg.): *Briefe von und an Klopstock. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte seiner Zeit*, Bern 1970.
- Lessenich, Rolf P.: *Dichtungsgeschmack und althebräische Bibelpoesie im 18. Jahrhundert. Zur Geschichte der englischen Literaturkritik*, Köln 1967.
- Lethen, Helmut/Jäger, Ludwig/Koschorke, Albrecht (Hg.): *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, New York 2015.
- Lévi-Strauss, Claude: *Sehen, hören, lesen*, München 1995.
- Lewin, James: *Die Lehre von den Ideen bei Malebranche*, Halle 1912.
- Lichau, Karsten/Tkaczyk, Viktoria/Wolf, Rebecca (Hg.): *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, Paderborn 2009.
- Lifschitz, Avi/Squire, Michael (Hg.): *Rethinking Lessing's Laocoon. Antiquity, enlightenment, and the ›limits‹ of painting and poetry*, Oxford 2017.
- Lindley, David: *Shakespeare and music*, London 2006.
- Lindner, Ernst Otto: *Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert [1871]*, Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1871, Wiesbaden 1968.
- Link, Jürgen: *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis*, München 1985.
- Löck, Alexander/Urbich, Jan/Grimm, Andreas (Hg.): *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven*, Berlin 2010.
- Lotze, Rudolph Hermann: *Medicinische Psychologie oder Physiologie der Seele*, Amsterdam 1966.
- Lubkoll, Christine: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg im Breisgau 1995.
- Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main 1999.
- Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.): *Handbuch Sturm und Drang*, Berlin, Boston 2017.
- Lütteken, Laurenz: *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Berlin 1998.
- Magon, Leopold: *Ein Jahrhundert geistiger und literarischer Beziehungen zwischen Deutschland und Skandinavien 1750–1850*. Erster Band: Die Klopstockzeit in Dänemark. Johannes Ewald, Dortmund 1926.
- Martini, Fritz: *Geschichte im Drama – Drama in der Geschichte. Spätbarock, Sturm und Drang, Klassik, Frührealismus*, Stuttgart 1979.
- Matala de Mazza, Ethel/Pornschlegel, Clemens: *Inszenierte Welt. Theatralität als Argument literarischer Texte*, Freiburg im Breisgau 2003.
- Mausier, Siegfried: *Theorie der Gattungen*, Laaber 2005.
- Mausier, Siegfried/Schmierer, Elisabeth: *Kantate, ältere geistliche Musik, Schauspielmusik*, Laaber 2010.
- McLuhan, Marshall: *Understanding media. The extensions of man*, London 2003.
- Menke, Bettine/Schäfer, Armin/Eschkötter, Daniel (Hg.): *Das Melodram. Ein Medienbastard*, Berlin 2013.

- Mennicke, Carl (Hg.): *Riemann-Festschrift*. Gesammelte Studien; Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern [1909], unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1909, Leipzig 1965.
- Metelmann, Jörg: *Ressentialität. Die melodramatische Versuchung*, Marburg 2016.
- Meyer, Petra Maria (Hg.): *Acoustic turn*, München 2008.
- Michels, Ulrich: *dtv-Atlas Musik. Musikgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart*, 2 Bände, München 2003.
- Michels, Ulrich: *dtv-Atlas Musik. Systematischer Teil: Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance*, 2 Bände, München 2001.
- Moosmüller, Silvan/Previšić, Boris/Spaltenstein, Laure (Hg.): *Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung*, Göttingen 2017.
- Morrow, Mary Sue: *German music criticism in the late eighteenth century. Aesthetic issues in instrumental music*, Cambridge 1997.
- Müller-Jahncke, Wolf-Dieter: *Astrologisch-magische Theorie und Praxis in der Heilkunde der frühen Neuzeit*, Stuttgart 1985.
- Müller-Zettelmann, Eva: *Lyrrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbe Spiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*, Heidelberg 2000.
- Neuhaus, Helmut (Hg.): *Aufbruch aus dem Ancien régime. Beiträge zur Geschichte des 18. Jahrhunderts*, Köln 1993.
- Neumann, Gerhard/Renner, Ursula/Schnitzler, Günter/Wunberg, Gotthart (Hg.): *Hofmannsthal-Jahrbuch zur Europäischen Moderne*, Freiburg im Breisgau 2009.
- Newmark, Catherine: *Passion – Affekt – Gefühl. Philosophische Theorien der Emotionen zwischen Aristoteles und Kant*, Hamburg 2008.
- Nowak, Adolf: *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten*, Hildesheim 2015.
- Nowitzki, Hans-Peter: *Der wohltemperierte Mensch. Aufklärungsanthropologien im Widerstreit*, Berlin 2003.
- Ochsner, Beate/Stock, Robert (Hg.): *senseAbility – Mediale Praktiken des Sehens und Hörens*, Bielefeld 2016.
- Oschmann, Dirk: *Bewegliche Dichtung. Sprachtheorie und Poetik bei Lessing, Schiller und Kleist*, München, Paderborn 2007.
- Ottenberg, Hans-Günter (Hg.): *Der kritische Musicus an der Spree. Berliner Musikschritttun von 1748 bis 1799; eine Dokumentation*, Leipzig 1984.
- Poos, Heinrich/Bach, Carl Philipp Emanuel (Hg.): *Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk*, Mainz 1993.
- Pott, Hans Julius: *Harfe und Hain. Die deutsche Bardendichtung des 18. Jahrhunderts*, Bonn 1976.
- Primavesi, Patrick (Hg.): *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Schliengen 2005.
- Rampe, Siegbert: *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit*, Laaber 2014.
- Redig de Campos, Deoclecio (Hg.): *Die Kunstschatze des Vatikans. Architektur, Malerei, Plastik*, Freiburg im Breisgau 1974.

- Reents, Friederike: *Stimmungsästhetik. Realisierungen in Literatur und Theorie vom 17. bis ins 21. Jahrhundert*, Göttingen 2015.
- Richter, Karl (Hg.): *Aufklärung und Sturm und Drang. Gedichte und Interpretationen*, Stuttgart 1983.
- Ripplinger, Stefan: *I can see now. Blindheit im Kino*, Berlin 2008.
- Robert, Jörg (Hg.): *Unordentliche Collectanea. Gotthold Ephraim Lessings Laokoon zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung*, Berlin 2013.
- Rosenmeyer, Patricia A.: *The poetics of imitation. Anacreon and the anacreontic tradition*, Cambridge 1992.
- Sarasin, Philipp: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*, Frankfurt am Main 2001.
- Sauder, Gerhard: *Empfindsamkeit*, Stuttgart 1974.
- Sauerwald, Lisanne/Gruber, Carola/Meisnitzer, Benjamin/Rettinger, Sabine (Hg.): *Emotionale Grenzgänge. Konzeptualisierungen von Liebe, Trauer und Angst in Sprache und Literatur*, Würzburg 2011.
- Schäfer, Rainer: *Ich-Welten. Erkenntnis, Urteil und Identität aus der egologischen Differenz von Leibniz bis Davidson*, Münster 2012.
- Scharloth, Joachim/Wengeler, Martin/Kämper, Heidrun: 1968. *Eine sprachwissenschaftliche Zwischenbilanz*, Berlin 2012.
- Scherpe, Klaus Rüdiger: *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*, Stuttgart 1968.
- Schimpf, Wolfgang: *Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1988.
- Schings, Hans-Jürgen (Hg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1994.
- Schings, Hans-Jürgen: *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1977.
- Schlaffer, Heinz: *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik*, München 2012.
- Schlaffer, Heinz: *Musa iocosa. Gattungspoetik und Gattungsgeschichte der erotischen Dichtung in Deutschland*, Stuttgart 1971.
- Schmid, Ernst Fritz: *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931.
- Schmidt, Wolf Gerhard: *›Homer des Nordens‹ und ›Mutter der Romantik‹. James Macphersons Ossian, zeitgenössische Diskurse und die Frühphase der deutschen Rezeption*, Berlin 2003.
- Schmidt, Wolf Gerhard/Gaskill, Howard (Hg.): *›Homer des Nordens‹ und ›Mutter der Romantik‹. Kommentierte Neuauflage wichtiger Texte zur deutschen Rezeption*, Band 4, Berlin 2004.
- Schmierer, Elisabeth: *Gattungen der Musik. Geschichte des Kunstliedes. Eine Einführung*, 14 Bände, Laaber 2017.
- Schneider, Ferdinand Josef: *Die deutsche Dichtung der Geniezeit*, Stuttgart 1952.
- Schneider, Frank: *Der Typus der Sprache. Eine Rekonstruktion des Sprachbegriffs Wilhelm von Humboldts auf der Grundlage der Sprachursprungsfrage*, Münster 1995.

- Schneider, Joh. Nikolaus: *Ins Ohr geschrieben. Lyrik als akustische Kunst zwischen 1750 und 1800*, Göttingen 2004.
- Schneider, Karl Ludwig: *Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im achtzehnten Jahrhundert*, Heidelberg 1965.
- Schneider, Norbert: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*, Stuttgart 1996.
- Schnitzler, Günter (Hg.): *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*, Stuttgart 1979.
- Schnorr von Carolsfeld, Franz (Hg.): *Archiv für Literaturgeschichte*. IX. Band, Leipzig 1880.
- Schreiner, Julia: *Jenseits vom Glück. Suizid, Melancholie und Hypochondrie in deutschsprachigen Texten des späten 18. Jahrhunderts*, München 2003.
- Schulte, Christoph (Hg.): *Hebräische Poesie und jüdischer Volksgeist. Die Wirkungsgeschichte von Johann Gottfried Herder im Judentum Mittel- und Osteuropas*, Hildesheim 2003.
- Schweppenhäuser, Gerhard: *Ästhetik. Philosophische Grundlagen und Schlüsselbegriffe*, Frankfurt am Main 2007.
- Seebaß, Gottfried (Hg.): *Handlung und Freiheit. Philosophische Aufsätze*, Tübingen 2006.
- Seybold, Klaus: *Poetik der Psalmen*, Stuttgart 2003.
- Sing, Beverly Jung: *Geistliche Vokalkomposition zwischen Barock und Klassik. Studien zu den Kantatendichtungen Johann Gottfried Herders in den Vertonungen Johann Christoph Friedrich Bachs*, Baden-Baden 1992.
- Stalfort, Jutta: *Die Erfindung der Gefühle. Eine Studie über den historischen Wandel menschlicher Emotionalität (1750–1850)*, Bielefeld 2013.
- Steigerwald, Jörn/Watzke, Daniela (Hg.): *Reiz, Imagination, Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680–1830)*, Würzburg 2003.
- Steimer, Carolin: »Der Mensch! Die Welt! Alles«. *Die Bedeutung Shakespeares für die Dramaturgie und das Drama des Sturm und Drang*, Frankfurt am Main 2012.
- Stollberg, Arne: *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*, Stuttgart 2006.
- Tadday, Ulrich (Hg.): *Die Musik – eine Kunst des Imaginären?*, München 2016.
- Taszus, Claudia (Hg.): *Die Königsbergischen Gelehrten und Politischen Zeitungen in den Jahren 1764 bis 1768. Ein Repertorium*, Luxembourg 1998.
- Tetens, Johann Nicolaus: *Philosophische Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung*, Leipzig 1777.
- Theis, Robert/Aichele, Alexander (Hg.): *Handbuch Christian Wolff*, Wiesbaden 2018.
- Theisohn, Philipp/Braungart, Georg (Hg.): *Philosemitismus. Rhetorik, Poetik, Diskursgeschichte*, Paderborn 2017.
- Thieme, Ulrich: *Die Affektenlehre im philosophischen und musikalischen Denken des Barock. Vorgeschichte, Ästhetik, Physiologie*, Celle 1984.
- Todorow, Almut (Hg.): *Unbegreiflichkeit. Ein Paradigma der Moderne*, Tübingen 2004.

- Trebeß, Achim (Hg.): *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart 2006.
- Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd: *Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode*, Stuttgart, Weimar 2011.
- Utz, Peter: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*, München 1990.
- Vignal, Marc: *Die Bach-Söhne. Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel, Johann Christoph Friedrich, Johann Christian*, Laaber 1999.
- Vogel, Juliane/Wild, Christopher J. (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*, Berlin 2014.
- Wagenknecht, Christian: *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*, München 2007.
- Wagner, Albert Malte: *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und der Sturm und Drang. Gerstenbergs Leben, Schriften und Persönlichkeit*, Heidelberg 1920.
- Wagner, Albert Malte: *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und der Sturm und Drang. Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, Heidelberg 1924.
- Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): *Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos*, Bielefeld 2008.
- Walther, Elisabeth: *Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik*, Stuttgart 1979.
- Wellbery, David E.: *Lessings »Laocoon«. Semiotics and aesthetics in the »Age of Reason«*, Reprint, Cambridge 1984.
- Welsh, Caroline: *Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800*, Freiburg im Breisgau 2003.
- Westerman, Gerhart von/Schumann, Karl: *Knaurs Opernführer*, München 1980.
- Wiermann, Barbara (Hg.): *Carl Philipp Emanuel Bach. Dokumente zu Leben und Wirken aus der zeitgenössischen Hamburgischen Presse (1767–1790)*, Hildesheim 2000.
- Zeman, Herbert: *Die deutsche anakreontische Dichtung. Ein Versuch zur Erfassung ihrer ästhetischen und literarhistorischen Erscheinungsformen im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1972.
- Zima, Peter V. (Hg.): *Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*, Darmstadt 1995.
- Zimmermann, Albert/Vuillemin-Diem, Gudrun (Hg.): *Der Begriff der Repraesentatio im Mittelalter. Stellvertretung, Symbol, Zeichen, Bild*, Berlin 1971.
- Zumbusch, Cornelia (Hg.): *Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie*, Berlin 2010.
- Zymner, Rüdiger/Hölter, Achim (Hg.): *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*, Stuttgart, Weimar 2013.

Artikel, Aufsätze, Beiträge und Kommentare

- Adler, Hans: »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.

- Alefeld, Yvonne-Patricia: »Der Simplizität der Griechen am nächsten kommen«. Entfesselte Animalität in Heinrich Wilhelm v. Gerstenbergs Ugolino«, Herder Jahrbuch/VI/2002, S. 63–82.
- Altenburg, Detlef: »Programm Musik«, in: Friedrich Blume/Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil 7: Mut–Que, Kassel, Basel 1997, S. 1821–1844.
- Ammon, Frieder von: »Politische Lyrik«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 146–153.
- Ammon, Frieder von: »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.
- Ammon, Frieder von/Talkner, Katharina: »Hymne«, in: Friedrich Jaeger (Hg.): *Enzyklopädie der Neuzeit*, Stuttgart 2007, S. 741–746.
- Arwed, Arnulf: »Ut pictura poesis«, in: Wolfgang Brassat (Hg.): *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, Berlin, Boston 2017, S. 47–61.
- Asmuth, Bernhard: »Von der Höhe der Rhetorik zur Mitte der Lyrik. Mit einem Hinweis auf die Bedeutung Pseudo-Longings für das neuere Lyrik-Verständnis«, in: Walter Baumgartner (Hg.): *Wahre lyrische Mitte – »Zentrallyrik«? Ein Symposium zum Diskurs über Lyrik in Deutschland und Skandinavien*, Frankfurt am Main 1993, S. 51–85.
- Assmann, Aleida: »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.
- Auerbach, Erich: »Passio als Leidenschaft«, in: Gustav Konrad (Hg.): *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern, München 1967, S. 161–175.
- Auhagen, Wolfgang: »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.
- Barck, Karlheinz: »Prosaisch-poetisch«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 5. Postmoderne–Synästhesie, Stuttgart 2010, S. 87–112.
- Barck, Karlheinz/Kliche, Dieter/Heininger, Jörg: »Ästhetik/ästhetisch«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 1. Absenz–Darstellung, Stuttgart 2010, S. 308–400.
- Bayer, Udo: »Laokoon. Momente einer semiotischen Ästhetik«, in: Gunter Gebauer (Hg.): *Das Laokoon-Projekt. Pläne einer semiotischen Ästhetik*, Stuttgart 1984, S. 59–101.

- Birke, Joachim: »Die Poetik der deutschen Kantate zu Beginn des 18. Jahrhunderts«, in: Heinz Becker/Reinhard Gerlach (Hg.): *Speculum musicae artis*. Festgabe für Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag am 16. Dezember 1968, München 1970, S. 47–62.
- Böhme, Hartmut: »Natürlich/Natur«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 4. Medien–Populär, Stuttgart 2010, S. 432–498.
- Bohnen, Klaus: »H. W. v. Gerstenberg und das Problem der Sinnlichkeit im 18. Jahrhundert«, in: Klaus Bohnen (Hg.): *Deutsch-dänische Literaturbeziehungen im 18. Jahrhundert*. Akten des Kolloquiums, am 9. und 10. Oktober 1978 vom Institut für Germanische Philologie der Universität Kopenhagen, München 1979, S. 150–170.
- Bohnen, Klaus: »Anakreontik«, in: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller/Georg Braungart (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 1: A–G, Berlin [etc.] 2007, S. 76–79.
- Brassat, Wolfgang: »Das Imaginäre als Erkenntnisleistung der Seele. Zur Verzückerung der Heiligen Caecilia und weiteren Werken Raffaels«, in: Ulrich Tadday (Hg.): *Die Musik – eine Kunst des Imaginären?*, München 2016, S. 77–102.
- Braungart, Georg: »Naturlyrik«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 132–139.
- Braungart, Georg/Till, Dietmar: »Rhetorik«, in: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller/Georg Braungart (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 3: P–Z, Berlin [etc.] 2007, S. 290–295.
- Bröcker, Marianne/Hoerburger, Felix/Stockmann, Erich: »Volksmusik«, in: Friedrich Blume/Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil 9: Sy–Z, Kassel 1998, S. 1733–1761.
- Brunner, Horst: »Lied2«, in: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 2: H–O, Berlin, Boston 2007, S. 420–423.
- Burdorf, Dieter: »Lyriktheorie«, in: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 2: H–O, Berlin, Boston 2007, S. 502–505.
- Burdorf, Dieter: »Lyrisch«, in: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 2: H–O, Berlin, Boston 2007, S. 505–509.
- Burdorf, Dieter: »Ode, Odenstrophe«, in: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 2: H–O, Berlin, Boston 2007, S. 735–739.
- Camposampiero, Matteo Favaretti: »Philosophy of Language«, in: Robert Theis/Alexander Aichele (Hg.): *Handbuch Christian Wolff*, Wiesbaden 2018, S. 115–135.

- Chrysander, Friedrich: »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, Philipp Spitta und Guido Adler, 7/1891, S. 1ff.«, in: Heinrich Poos/Carl Philipp Emanuel Bach (Hg.): *Carl Philipp Emanuel Bach. Beiträge zu Leben und Werk*, Mainz 1993, S. 329–353.
- Clair, Jean: »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.
- Cloot, Julia: »Kunstlied«, in: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 2: H–O, Berlin, Boston 2007, S. 363–366.
- Conermann, Klaus: »Die Kantate als Gelegenheitsgedicht. Über die Entstehung der höfischen Kantatentexte und ihre Entwicklung zum galanten ›Singgedicht‹«, in: Dorette Frost (Hg.): *Gelegenheitsdichtung*. Referate der Arbeitsgruppe 6 auf dem Kongreß des Internationalen Arbeitskreises für Deutsche Barockliteratur, Wolfenbüttel, 28.08.–31.8.1976, Bremen 1977, S. 69–109.
- Conermann, Klaus: »Kantate«, in: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 2: H–O, Berlin, Boston 2007, S. 227–230.
- Czucka, Eckehard: »Prosa«, in: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*, Stuttgart, Weimar 2007, S. 613–614.
- Damerau, Burghard: »Wahrheit/Wahrscheinlichkeit«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 6. Tanz-Zeitalter/ Epoche, Stuttgart 2010, S. 398–436.
- Detering, Heinrich: »Lyrik und Religion«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 114–123.
- Disselkamp, Martin: »Wein, Liebe, Stahl und Eisen. Anakreontisches und Kriegerisches bei Johann Wilhelm Ludwig Gleim«, in: Manfred Beetz/Hans-Joachim Kertscher (Hg.): *Anakreontische Aufklärung*, Tübingen 2005, S. 201–221.
- Dürbeck, Gabriele: »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.
- Dürr, Walther: »Carl Philipp Emanuel Bachs Liederkunst: Die weltlichen Gesänge«, 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. 06.–08. März 2014 in Leipzig, Hildesheim, Zürich, New York 2016, S. 33–49.
- Ebbrecht, Tobias: »Fenster, Spiegel und ein Fernseher. Medienreflexionen und Bildbeziehungen in den Melodramen von Douglas Sirk«, in: Bettine Menke/Armin Schäfer/Daniel Eschkötter (Hg.): *Das Melodram. Ein Medienbastard*, Berlin 2013, S. 290–307.

- Eckel, Winfried: »Lyrik und Musik«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 180–192.
- Effertz, Dirk: »Ontologie«, in: Robert Theis/Alexander Aichele (Hg.): *Handbuch Christian Wolff*, Wiesbaden 2018, S. 139–152.
- EGgebrecht, Hans Heinrich: »Vertontes Gedicht. Über das Verstehen von Kunst durch Kunst«, in: Günter Schnitzler (Hg.): *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen*, Stuttgart 1979, S. 36–69.
- Emans, Reimar/Tunley, David/Krummacher, Friedhelm/Gottwald, Clytus: »Kantate«, in: Friedrich Blume/Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil 4: Hamm–Kar, Kassel 1996, S. 1705–1773.
- Engelke, Bernhard: »Gerstenberg und die Musik seiner Zeit«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte*/56 (1927), S. 417–449.
- Engelke, Bernhard: »Neues zur Geschichte der Berliner Liederschule«, in: Carl Menicke (Hg.): *Riemann-Festschrift*. Gesammelte Studien; Hugo Riemann zum sechzigsten Geburtstage überreicht von Freunden und Schülern, unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1909, Leipzig 1965, S. 456–472.
- Enter, Heinz: »Imitatio«, in: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 2: H–O, Berlin, Boston 2007, S. 133–135.
- Ehrt, Walter: »Mimesis«, in: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 2: H–O, Berlin, Boston 2007, S. 595–600.
- Firges, Janine/Vogel, Juliane: »Gradatio. Zur Darstellung des Gefühls im Theater des 18. Jahrhunderts«, in: Martin von Koppenfels/Cornelia Zumbusch (Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*, Berlin, Boston 2016, S. 313–328.
- Fischer, Carolin: »Liebeslyrik«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 123–132.
- Fischer, Ottokar: »Einleitung«, in: Ottokar Fischer (Hg.): *H. W. von Gerstenbergs Rezensionen in der Hamburgischen Neuen Zeitung. 1767–1771*, Nendeln 1904, S. IX–XCVIII.
- Fischer-Homberger, Esther: »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.
- Fontius, Martin: »Einführung/Empathie/Identifikation«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 2. Dekadent–Grotesk, Stuttgart 2010, S. 121–142.
- Fontius, Martin: »Sensibilität/Empfindsamkeit/Sentimentalität«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 5. Postmoderne–Synästhesie, Stuttgart 2010, S. 487–508.
- Förster, Uwe: »Resewitz, Friedrich Gabriel«, in: Guido Heinrich/Gunter Schandera (Hg.): *Magdeburger biographisches Lexikon*, Halberstadt 2002, S. 577–578.

- Frank, Manfred: »Was ist ein literarischer Text und was heißt es, ihn zu verstehen?«, in: Jutta Kolkenbrock-Netz/Gerhard Plumpe/Hans Joachim Schrimpf (Hg.): *Wege der Literaturwissenschaft*, Bonn 1985, S. 10–25.
- Fricke, Harald: »Poetik«, in: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller/Georg Braungart (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 3: P–Z, Berlin [etc.] 2007, S. 100–105.
- Fricke, Harald/Stocker, Peter: »Lyrik«, in: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 2: H–O, Berlin, Boston 2007, S. 498–502.
- Fromm Ludwig: »Atmosphärisches Rauschen«, in: Petra Maria Meyer (Hg.): *Acoustic turn*, München 2008, S. 705–718.
- Galle, Helmut: »Psalm«, in: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller/Georg Braungart (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 3: P–Z, Berlin [etc.] 2007, S. 185–188.
- Giuriato, Davide: »Zärtliche Liebe und Affektpolitik im Zeitalter der Empfindsamkeit«, in: Martin von Koppenfels/Cornelia Zumbusch (Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*, Berlin, Boston 2016, S. 329–342.
- Goebel, Eckart: »Melancholie in der Frühen Neuzeit«, in: Martin von Koppenfels/Cornelia Zumbusch (Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*, Berlin, Boston 2016, S. 275–289.
- Grimm, Hartmut: »Sulzer, Johann Georg«, in: Friedrich Blume/Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil 16: Strat–Vil, Kassel, Stuttgart 2006, S. 271–275.
- Grimm, Hartmut: »Affekt«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 1. Absenz–Darstellung, Stuttgart 2010, S. 16–49.
- Großmann, Gustav Friedrich Wilhelm: »Sendschreiben über die Ekhofische Schauspieler-Gesellschaft«, *Magazin zur Geschichte des Deutschen Theaters*/1. Stück (Halle 1773), S. 1–69.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: »Ausdruck«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 1. Absenz–Darstellung, Stuttgart 2010, S. 416–430.
- Guthke, Karl Siegfried: »Gerstenberg und die Shakespearedeutung der deutschen Klassik und Romantik«, *The Journal of English and Germanic Philology*, 58/No. 1 (1959), S. 91–108.
- Hamilton, John T.: »Hymnik und hoher Ton. Klopstock und Goethe«, in: Martin von Koppenfels/Cornelia Zumbusch (Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*, Berlin, Boston 2016, S. 432–444.
- Hartenstein, Friedhelm/Janowski, Bernd/Plank, Peter/Häußling, Angelus A./Völker, Alexander/Stefan, Hans-Jürg/Baldermann, Ingo/Klek, Konrad: »Psalmen/Psalter«, in: Hans Dieter Betz/Don S. Browning/Bernd Janowski/Eberhard Jüngel (Hg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, Band 6: N–Q, Tübingen 2008, S. 1761–1785.

- Henschen, Hans-Horst: »Friedrich Leopold Graf zu Stolberg-Stolberg«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kindlers Literatur-Lexikon*, Band 14: Ror-Sez, Stuttgart, Weimar 2009, S. 617–618.
- Herzfeld-Schild, Marie Louise: »Stimmung des Nervenleistes«. Neurophysiologie und Musik im 18. Jahrhundert«, in: Silvan Moosmüller/Boris Previšić/Laure Spaltenstein (Hg.): *Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung*, Göttingen 2017, S. 121–141.
- Höschele, Regina: »Er fing an zu singen, und sang lauter Mägdchen«. Johann Wolfgang Ludwig Gleim, The German Anacreon«, in: Manuel Baumbach/Nicola Dümmler (Hg.): *Imitate Anacreon! Mimesis, Poiesis and the Poetic Inspiration in the Carmina Anacreontea*, Berlin 2014, S. 199–226.
- Hübsch, Stefan: »Vom Affekt zum Gefühl«, in: Stefan Hübsch (Hg.): *Affekte. Philosophische Beiträge zur Theorie der Emotionen*, Heidelberg 1999, S. 137–150.
- Jacobs, Montague: »Gerstenbergs Fragment ›Der Waldjüngling«. Aus der Handschrift veröffentlicht«, in: Montague Jacobs (Hg.): *Gerstenbergs Ugolino – Ein Vorläufer des Geniedramas*. Mit einem Anhang. Gerstenbergs Fragment ›Der Waldjüngling« aus der Handschrift veröffentlicht, Germanische Abteilung No.7, Berlin 1898, S. 127–136.
- Jakobson, Roman: »Linguistik und Poetik« [1960], in: Elmar Holenstein/Tarcisus Schelbert (Hg.): *Poetik*. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971, Frankfurt am Main 1993, S. 83–122.
- Jost, Peter: »Lied«, in: Friedrich Blume/Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil 5: Kas–Mein, Kassel, Stuttgart, Weimar 1996, S. 1259–1328.
- Kaiser, Gerhard: »Denken« und »Empfinden«. Ein Beitrag zur Sprache und Poetik Klopstocks«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*/35 (1961), S. 321–343.
- Kalisch, Volker/Kaden, Christian: »Musik«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 4. Medien–Populär, Stuttgart 2010, S. 256–308.
- Kapp, Reinhard: »Zur Geschichte des musikalischen Ausdrucks«, in: Claus Bockmaier (Hg.): *Beiträge zur Interpretationsästhetik und zur Hermeneutik-Diskussion*, Laaber 2009, S. 143–179.
- Kästner, Abraham Gotthelf: »Nachricht für ein Frauenzimmer, von einigen Arten von Gedichten«, in: Johann Joachim Schwabe (Hg.): *Belustigungen des Verstandes und Witzes. Auf das Jahr 1745*, Leipzig 1745, S. 279–290.
- Kemper, Dirk: »Dithyrambes«, in: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller/Georg Braungart (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 1: A–G, Berlin [etc.] 2007, S. 382–383.
- Kittstein, Ulrich: »Und um uns ward's Elysium!«. Zur Liebeslyrik des Rokoko, Klopstocks und des Göttinger Hains«, in: Ulrich Kittstein (Hg.): *Die Poesie der Liebe*. Aufsätze zur deutschen Liebeslyrik, Frankfurt am Main 2006, S. 131–155.
- Klassen, Janina: »Was die Musik erzählt«, in: Eberhard Lämmert (Hg.): *Die erzählerische Dimension*. Eine Gemeinsamkeit der Künste, Berlin 1999, S. 89–107.

- Kliche, Dieter: »Ästhetik und Aisthesis. Zur Begriffs- und Problemgeschichte des Ästhetischen«, Weimarer Beiträge/44 (1998/4), S. 485–505.
- Kliche, Dieter: »Passion/Leidenschaft«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 4. Medien–Populär, Stuttgart 2010, S. 684–724.
- Koch, Manfred: »Der Dichter-Sänger. Antikes Modell und spätere Adaptionen«, in: Nicola Gess/Alexander Honold (Hg.): *Handbuch Literatur & Musik*, 2, Berlin, Boston 2017, S. 217–245.
- Kohl, Katrin: »Die Medialität der Lyrik«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 88–98.
- Koschorke, Albrecht: »Alphabetisation und Empfindsamkeit«, in: Hans-Jürgen Schings (Hg.): *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1994, S. 605–628.
- Koschorke, Albrecht: »Selbststeuerung. David Hartleys Assoziationstheorie, Adam Smiths Sympathielehre und die Dampfmaschine von James Watt«, in: Inge Baxmann/Michael Franz/Wolfgang Schäffner (Hg.): *Das Laokoon-Paradigma. Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000, S. 179–190.
- Kraß, Andreas: »Hymne«, in: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller (Hg.): *Realllexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 2: H–O, Berlin, Boston 2007, S. 105–107.
- Krellner, Ulrich: »Rhetorik«, in: Achim Trebeß (Hg.): *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart 2006, S. 323–325.
- Krones, Hartmut: »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.
- Kühnel, Jürgen: »Anakreontik«, in: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*, Stuttgart, Weimar 2007, S. 21–22.
- Kummer, Ursula: »Stimmen und Stimmungen in Gerstenbergs Melodrama Minona oder die Angelsachsen«, in: Silvan Moosmüller/Boris Previšić/Laure Spaltenstein (Hg.): *Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung*, Göttingen 2017, S. 292–309.
- Kurdzialek, Marian: »Der Mensch als Abbild des Kosmos«, in: Albert Zimmermann/Gudrun Vuillemin-Diem (Hg.): *Der Begriff der Repraesentatio im Mittelalter. Stellvertretung, Symbol, Zeichen, Bild*, Berlin 1971, S. 35–75.
- Kurz, Gerhard: »Athen und Jerusalem. Die Konkurrenz zweier Kulturmodelle im 18. Jahrhundert«, in: Wolfgang Braungart/Gotthard Fuchs/Manfred Koch (Hg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*, Band 1: um 1800, Paderborn, München, Wien, Zürich 1997, S. 83–96.
- Lamping, Dieter: »Gedicht«, in: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller/Georg Braungart (Hg.): *Realllexikon der deutschen Literaturwissenschaft Literaturgeschichte*, Band 1: A–G, Berlin [etc.] 2007, S. 669–671.

- Landfester, Ulrike: »Laokoon in Outer Space? Towards a transformative hermeneutics of Art«, in: Ulrike Landfester/Nina-Louisa Remuss/Kai-Uwe Schroggl/Jean-Claude Worms (Hg.): *Humans in outer space – interdisciplinary perspectives*, Vienna 2011, S. 159–170.
- Landweer, Hilge: »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.
- Lehmann, Johannes: »Geschichte der Gefühle. Wissensgeschichte, Begriffsgeschichte, Diskursgeschichte«, in: Martin von Koppenfels/Cornelia Zumbusch (Hg.): *Handbuch Literatur & Emotionen*, Berlin, Boston 2016, S. 140–157.
- Leinkauf, Thomas: »Kirchers Musikverständnis im Kontext der barocken Universalwissenschaft«, in: Markus Engelhardt/Michael Heinemann (Hg.): *Ars magna musicae. 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. 1–23.
- Leisinger, Ulrich: »Die Ode in der poetischen Theorie und in der musikalischen Praxis«, in: Anselm Gerhard (Hg.): *Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns*, Tübingen 1999, S. 187–216.
- Leistner, Simone: »Dilettantismus«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 2. Dekadent–Grotesk, Stuttgart 2010, S. 63–87.
- Lima, Luiz Costa/Fontius, Martin: »Mimesis/Nachahmung«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 4. Medien–Populär, Stuttgart 2010, S. 84–121.
- Link, Jürgen: »Elemente der Lyrik«, in: Helmut Brackert (Hg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek bei Hamburg 1992, S. 86–101.
- Lölkes, Herberg: »Ramler, Karl Wilhelm«, in: Friedrich Blume/Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil 13: Pal–Rib, Kassel 2005, S. 1251–1252.
- Lubkoll, Christine: »Musik«, in: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*, Band 1: Gegenstände und Grundbegriffe, Stuttgart 2007, S. 378–382.
- Lüttken, Laurenz: »Marpurg, Friedrich Wilhelm«, in: Friedrich Blume/Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil 11: Les–Men, Kassel 2004, S. 1125–1131.
- Lüttken, Laurenz: »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. 06.–08. März 2014 in Leipzig, Hildesheim, Zürich, New York 2016, S. 1–18.
- Mackensen, Karsten: »Krause, Christian Gottfried«, in: Friedrich Blume/Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil 10: Kem–Ler, Kassel 2003, S. 629–632.

- Mackensen, Karsten: »Scheibe, Johann Adolph«, in: Friedrich Blume/Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil 14: Ric–Schoen, Kassel 2005, S. 1201–1205.
- Mainka, Jürgen: »Cramer. Familie: Johann Andreas (1), sein Sohn Carl Friedrich (2)«, in: Friedrich Blume/Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil 5: Cov–Dz, Kassel 2001, S. 32–36.
- Martin, Dieter: »Carl Philipp Emanuel Bach und die weltliche Lyrik seiner Zeit«, 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. 06.–08. März 2014 in Leipzig, Hildesheim, Zürich, New York 2016, S. 21–32.
- Mattenklott, Gert: »Einbildungskraft«, in: Bernd Hüppauf (Hg.): *Bild und Einbildungskraft*, München 2006, S. 47–64.
- Meier, Andreas: »Lied3«, in: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band 2 H–O, Berlin, Boston 2007, S. 423–426.
- Menninghaus, Winfried: »Editorische Notiz«, in: Winfried Menninghaus (Hg.): *Klopstock – Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, Frankfurt am Main 1989, S. 236–238.
- Menninghaus, Winfried: »Klopstocks Poetik der schnellen ›Bewegung‹«, in: Winfried Menninghaus (Hg.): *Klopstock – Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, Frankfurt am Main 1989, S. 259–351.
- Miehe, Ulrich: »Kantate«, in: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moeninghoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*, Stuttgart, Weimar 2007. S. 373.
- Miller, Norberg: »Das Lied in der Lyrik des 18. Jahrhunderts«, in: Achim Aurnhammer/Hermann Danuser/Siegfried Mauser (Hg.): *Handbuch der musikalischen Gattungen. Musikalische Lyrik*, Teil 1: Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, Laaber 2004, S. 408–434.
- Muck, Otto: »Bestimmung«, in: Friedo Ricken (Hg.): *Lexikon der Erkenntnistheorie und Metaphysik*, München 1984, S. 33.
- Mülder-Bach, Inka: »Poesie als Prosa oder: ›auswendig‹ und ›intus‹. Verseinlagen in Fontanes Romanen«, in: Christian Begemann/Simon Bunke (Hg.): *Lyrik des Realismus*, Freiburg 2019, S. 351–371.
- Müller, Jürgen E.: »Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte«, in: Jörg Helbig (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin 1998, S. 31–40.
- Müller, Wolfgang G.: »Die Sprache der Lyrik«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 80–88.
- Naumann-Beyer, Waltraud: »Sinnlichkeit«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 5. Postmoderne–Synästhesie, Stuttgart 2010, S. 534–577.

- Neumann, Birgit: »Medialität«, in: Rüdiger Zymner/Achim Hölter (Hg.): *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*, Stuttgart, Weimar 2013, S. 119–124.
- Neumann, O.: »Empfindung«, in: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 2: D–F 1972, S. 456–474.
- Neumann, Peter Horst: »Einige Bemerkungen über Oper und Volkslied und die Idee der Einheit von Musik und Dichtung. von Lessings ›Laokonn‹-Fragmenten bis zu Richard Wagner und Heinrich Heine«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft*, Bayreuth 1972, S. 103–123.
- Oschmann, Dirk: »›Versinnlichung‹ der Rede. Zu einem Prinzip aufklärerischer Sprach- und Dichtungstheorie«, *Monatshefte*, 94/3 (2002), S. 286–305.
- Oschmann, Dirk: »Die Sprachlichkeit der Literatur«, in: Alexander Löck/Jan Urbich/Andreas Grimm (Hg.): *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven*, Berlin 2010, S. 409–426.
- Osterkamp, Ernst: »Seelenliebe und antiker Amor in der deutschen Liebeslyrik des 18. Jahrhunderts«, in: Martin Harbsmeier/Sebastian Möckel (Hg.): *Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike*, Frankfurt am Main 2009, S. 390–417.
- Ottenberg, Hans-Günter: »Berliner Liederschule«, in: Friedrich Blume/Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachtteil 1: A–Bog, Kassel [etc.], Stuttgart, Weimar 1994, S. 1486–1490.
- Otto, Regine: »Anmerkungen«, in: Regine Otto (Hg.): *Herders Werke in fünf Bänden*, Band 2, Berlin, 1978, S. 367–421.
- Panksepp, Jaak: »Affektive Grundlagen von Kreativität, Sprache, Musik und Seelenleben. Auf der Suche nach der Biologie der Seele«, in: Roald Hoffmann/Iain Boyd Whyte (Hg.): *Das Erhabene in Wissenschaft und Kunst. Über Vernunft und Einbildungskraft*, Berlin 2010, S. 33–58.
- Penzenstadler, Franz: »Geschichte der Lyrik. Frühe Neuzeit«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 335–365.
- Previšić, Boris: »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.
- Previšić, Boris: »Klopstocks Harmonie und Melodie. Die Ode ›Fürstenlob‹ im Kontext von Temperierungsdiskursen um 1750«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 92/1 (2018), S. 1–14.
- Reckow, Fritz: »Tonsprache«, in: Hans Heinrich Eggebrecht/Albrecht Riethmüller/Markus Bandur (Hg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart 1972–2006, S. 1–6.
- Reipsch, Ralph-Jürgen/Lütteken, Laurenz/Wald, Melanie: »Telemann. Familie: Georg Philipp (1), dessen Enkel Georg Michael (2)«, in: Friedrich Blume/Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil 16: Strat–Vil, Kassel, Stuttgart 2006, S. 585–677.
- Richter, Karl: »Einleitung«, in: Karl Richter (Hg.): *Aufklärung und Sturm und Drang. Gedichte und Interpretationen*, Stuttgart 1983, S. 9–21.

- Riedel, Wolfgang: »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.
- Rombach, Ursula/Seiler, Peter: »Eleos – misericordia – compassio. Transformationen des Mitleids in Text und Bild«, in: Martin Harbsmeier/Sebastian Möckel (Hg.): *Pathos, Affekt, Emotion. Transformationen der Antike*, Frankfurt am Main 2009, S. 250–276.
- Rudek, Christof: »Rhetorische Lyrikanalyse. Formen und Funktionen von Klang- und Bildfiguren«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 45–55.
- Sauder, Gerhard: »Der ›zärtliche‹ Klopstock«, in: Klaus Bohnen (Hg.): *Deutsch-dänische Literaturbeziehungen im 18. Jahrhundert*. Akten des Kolloquiums, am 9. und 10. Oktober 1978 vom Institut für Germanische Philologie der Universität Kopenhagen, München 1979, S. 58–74.
- 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.
- Scheer, Brigitte: »Gefühl«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 2. Dekadent–Grotesk, Stuttgart 2010, S. 629–660.
- Scherer, Wolfgang: »»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.
- Schiewer, Gesine Lenore: »Hallescher Dichterkreis«, in: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*, Stuttgart, Weimar 2007, S. 301.
- Schink, Johann Friedrich: »Über das musikalische Duodrama mit und ohne Gesang«, in: *Theater-Kalender auf das Jahr 1778*, S. 60–69.
- Schläder, Jürgen: »Rezitativ«, in: Günther Massenkeil/Marc Honegger/Harald Hassler (Hg.): *Musiklexikon*, Band 4: Ren bis Z, Stuttgart, Weimar 2005, S. 17–19.
- Schmid, Christian Heinrich: »Oßian«, in: Wolf Gerhard Schmidt/Howard Gaskill (Hg.): *»Homer des Nordens« und »Mutter der Romantik«. Kommentierte Neuauflage wichtiger Texte zur deutschen Rezeption*, Band 4, Berlin 2004, S. 439–440.
- Schneider, Karl Ludwig: »Nachwort«, in: Karl Ludwig Schneider (Hg.): *Oden*, Stuttgart 2012, S. 167–182.
- Scholz, Oliver Robert: »Bild«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhart Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 1. Absenz–Darstellung, Stuttgart 2010, S. 618–669.

- Schorch, Grit: »Das Erhabene und die Dichtkunst der Hebräer. Transformationen eines ästhetischen Konzepts bei Lowth, Mendelssohn und Herder«, in: Christoph Schulte (Hg.): *Hebräische Poesie und jüdischer Volksgeist. Die Wirkungsgeschichte von Johann Gottfried Herder im Judentum Mittel- und Osteuropas*, Hildesheim 2003, S. 67–92.
- Schulte-Sasse, Jochen: »Einbildungskraft/Imagination«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 2. Dekadent–Grottesk, Stuttgart 2010, S. 88–120.
- Schulz, Armin: »Volkslied«, in: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller/Georg Braungart (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Literaturgeschichte*, Band 3: P–Z, Berlin [etc.] 2007, S. 794–797.
- Schweizer, Hans Rudolf: »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.
- Seebaß, Gottfried: »Vermeidbare Unvermeidlichkeit. Zur anthropologischen Signifikanz des Bildlichen«, in: Gerhart von Graevenitz/Stefan Rieger/Felix Thürlemann (Hg.): *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, Tübingen 2001, S. 223–242.
- Seebaß, Gottfried: »Poesis und Praxis«, in: Gottfried Seebaß (Hg.): *Handlung und Freiheit. Philosophische Aufsätze*, Tübingen 2006, S. 1–30.
- Seidel, Hans/Dyer, Joseph/Finscher, Ludwig: »Psalm«, in: Friedrich Blume/Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil 7: Mut–Que, Kassel, Basel 1997, S. 1853–1900.
- Seidel, Wilhelm: »Galanter Stil«, in: Friedrich Blume/Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil 3: Eng–Hamb, Kassel 1995, S. 983–989.
- Sellack, Ingolf/Ottenberg, Hans-Günter: »Schulz, Johann Abraham Peter«, in: Friedrich Blume/Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil 15: Schoo–Stran, Kassel 2006, S. 236–246.
- Seybold, Klaus/Brucker, Ralph/Rösler, Wolfgang/Pollmann, Karla/Hartwich, Wolf-Daniel/van Bekkum, Wout J./Seidensticker, Tilman/Steiner, Roland/Kleine, Christoph/Dharmadasa, K. N. O./Horstmann, Monika: »Poesie«, in: Hans Dieter Betz/Don S. Browning/Bernd Janowski/Eberhard Jüngel (Hg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, Band 6: N–Q, Tübingen 2008, S. 1416–1435.
- Siegrist, Christoph: »Nachwort«, in: Christoph Siegrist (Hg.): *Ugolino. Eine Tragödie in fünf Aufzügen mit einem Anhang und einer Auswahl aus den theoretischen und kritischen Schriften*, Stuttgart 2011, S. 143–157.
- Simon, Ralf: »Phantasie«, in: Klaus Weimar/Harald Fricke/Jan-Dirk Müller/Georg Braungart (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Literaturgeschichte*, Band 3: P–Z, Berlin [etc.] 2007, S. 64–68.

- Steier, Christoph: »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.
- Steigerwald, Jörn/Watzke, Daniela: »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.
- Steinhagen, Harald: »Anakreonteus«, in: Dieter Burdorf/Christoph Fasbender/Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*, Stuttgart, Weimar 2007, S. 21.
- Stierle, Karlheinz: »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.
- Strohm, Reinhard: »Rezitativ«, in: Friedrich Blume/Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil 8: Quer–Swi, Kassel, Basel 1997, S. 224–242.
- Struck, Wolfgang: »Meer/Luft/Wüste. Eroberung des Naturraums«, in: Jörg Dünne/Andreas Mahler (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin, Boston 2015, S. 442–450.
- Till, Dietmar: »Normierung und Reflexivität literarischer Kommunikation. Rhetorik und Poetik«, in: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*, Band 1: Gegenstände und Grundbegriffe, Stuttgart 2007, S. 435–465.
- Till, Dietmar: »Die Psalmen als Modell poetischer Rede. Umriss eines Diskurses, ca. 1650–1850«, in: Philipp Theisohn/Georg Braungart (Hg.): *Philosemitismus. Rhetorik, Poetik, Diskursgeschichte*, Paderborn 2017, S. 83–98.
- Todorov, Tzvetan: »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.
- Triest, Johann Carl Friedrich: »Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert«, in: *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.
- Vogel, Juliane: »Lärm auf der ›wüsten Insel‹. Simultaneität in Hoffmannsthal's ›Ariadne auf Naxos‹«, in: Gerhard Neumann/Ursula Renner/Günter Schnitzler/Gottfried Wunberg (Hg.): *Hoffmannsthal-Jahrbuch zur Europäischen Moderne*, Freiburg im Breisgau 2009, S. 73–86.
- Vogel, Juliane: »Ergreifung und Ergriffenheit. Der Raub der Sabinerinnen«, in: Cornelia Zumbusch (Hg.): *Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie*, Berlin 2010, S. 45–56.
- Vogel, Juliane: »Zurüstungen für den Medienverbund. Zur Selbstaufgabe der Dichtung im Melodram um 1800«, in: Bettine Menke/Armin Schäfer/Daniel Eschkötter (Hg.): *Das Melodram. Ein Medienbastard*, Berlin 2013, S. 36–50.

- Vogel, Juliane: »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.
- Vogel, Juliane: »Prosa der Entfärbung. Stifeters BUNTE STEINE«, in: Eva Eßlinger/Heide Volkening/Cornelia Zumbusch (Hg.): *Die Farben der Prosa*, Freiburg im Breisgau, Berlin, Wien 2016, S. 65–78.
- Vollhardt, Friedrich: »Anhang«, in: Friedrich Vollhardt (Hg.): *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Studienausgabe, Stuttgart 2012, S. 273–436.
- Wagner, Albert Malte: »Gerstenberg und Gleim«, Nordelbingen, 1925/4 (1925), S. 127–138.
- Wagner, Christoph: »Kolorit/farbig«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 3. Harmonie–Material, Stuttgart 2010, S. 305–332.
- Wagner, Günter/Leisinger, Ulrich: »Bach, Carl Philipp Emanuel«, in: Friedrich Blume/Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil 1: Aa–Bea, Kassel 1999, S. 1312–1358.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: »Klopstock! Oder: Medien des nationalen Imaginiären. Zu den Hermann-Bardieten«, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos*, Bielefeld 2008, S. 195–214.
- Weilen, Alexander von: »Einleitung«, in: Alexander von Weilen (Hg.): *Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur*, Nachdruck der Ausgaben Schleswig und Leipzig 1766, 1767, Stuttgart 1890, S. V–CXLIII.
- Wellbery, David E.: »Stimmung«, in: Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 5. Postmoderne–Synästhesie, Stuttgart 2010, S. 703–733.
- Wirth, Uwe: »Intermedialität«, in: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*, Band 1: Gegenstände und Grundbegriffe, Stuttgart 2007, S. 254–264.
- Wollny, Peter: »Kirnberger, Johann Philipp«, in: Friedrich Blume/Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil 10: Kem–Ler, Kassel 2003, S. 169–176.
- Zimmermann, Harro: »Klopstock, Friedrich Gottlieb«, in: Bernd Lutz/Benedikt Jeßing (Hg.): *Metzler-Lexikon Autoren. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2010, S. 440–443.
- Zymner, Rüdiger: »Theorien der Lyrik seit dem 18. Jahrhundert«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 22–34.

Lexika, Wörterbücher, Enzyklopädien

- Adelung, Johann Christoph: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart. Mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten besonders aber der Oberdeutschen*, Zweyte, vermehrte und verbesserte Ausgabe. Leipzig 1793–1801.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kindlers Literatur-Lexikon*, Stuttgart, Weimar 2009.
- Barck, Karlheinz/Fontius, Martin/Schlenstedt, Dieter/Steinwachs, Burkhart/Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart 2010.
- Bense, Max/Walter, Elisabeth (Hg.): *Wörterbuch der Semiotik*, Köln 1973.
- Benseler, Gustav Eduard/Kaegi, Adolf (Hg.): *Benselers Griechisch-Deutsches Wörterbuch. Mit einem alphabetischen Verzeichnis zur Bestimmung seltener und unregelmäßiger Verben*, Leipzig 1990.
- Betz, Hans Dieter/Browning, Don S/Janowski, Bernd/Jüngel, Eberhard (Hg.): *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, Tübingen 2008.
- Burdorf, Dieter/Fasbender, Christoph/Moennighoff, Burkhard (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart, Weimar 2007.
- Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart, Weimar 2012.
- Diderot, Denis/Le D'Alembert, Jean Rond: *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers. par une Société de Gens de Lettres*, Genf 1777.
- Eggebrecht, Hans Heinrich/Riethmüller, Albrecht/Bandur, Markus (Hg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart 1972–2006.
- Eitner, Robert (Hg.): *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des 19. Jahrhunderts*, Graz 1959.
- Finscher, Ludwig/Blume, Friedrich (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 26 Bände, Sachteil in neun Bänden, Personenteil in siebzehn Bänden, Kassel, Basel, London, New York, Prag.
- Fricke, Harald/Müller, Jan-Dirk/Weimar, Klaus (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Berlin 2007.
- Gemoll, Wilhelm/Vretska, Karl/Aigner, Therese/Wachter, Rudolf/Oswald, Renate (Hg.): *Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch*, München, Wien 1979.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm (Hg.): *Deutsches Wörterbuch*, München 1999.
- Heinrich, Guido/Schandera, Gunter (Hg.): *Magdeburger biographisches Lexikon*, Halberstadt 2002.
- Jaeger, Friedrich (Hg.): *Enzyklopädie der Neuzeit*, Stuttgart 2005–2012.
- Jördens, Karl Heinrich (Hg.): *Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten*, Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1806–1811, Hildesheim 1970.
- Kluge, Friedrich/Seebold, Elmar (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache*, Berlin 2002.
- Lutz, Bernd/Jeßing, Benedikt (Hg.): *Metzler-Lexikon Autoren. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2010.

- Massenkeil, Günther/Honegger, Marc/Hassler, Harald (Hg.): *Musiklexikon*. Stuttgart, Weimar 2005.
- Ricken, Friedo (Hg.): *Lexikon der Erkenntnistheorie und Metaphysik*, München 1984.
- Ritter, Joachim (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 2: D–F, 1972.
- Sulzer, Johann Georg (Hg.): *Allgemeine Theorie der schönen Künste. Lexikon der Künste und der Ästhetik*, 4 Bände, Leipzig 1771–1794.

Internetquellen

- »Berliner Freunde Bachs aus dem Umkreis der Aufklärung« Internet: <https://www.cpebach.de/ueber-bach/menschen-und-orte/berliner-freunde>, zuletzt geprüft am: 8.2.2018
- »cpebach *1714. Empfindsamer Rebell – Musikalischer Fantast«, Internet: <https://www.cpebach.de>, zuletzt geprüft am: 8.2.2018.
- »Duden. Eintrag Trivium«, Internet: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Trivium>, zuletzt geprüft am: 2.2.2018.
- »Laokoongruppe«, Internet: <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/de/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html>, zuletzt geprüft am: 22.11.2017.
- »Laokoongruppe«, Internet: <http://www.zeno.org/Literatur/I/less0216>, zuletzt geprüft am: 22.11.2017.
- »Rethinking Cultural Memory«, Internet: <http://rethinkingculturalmemory.ku.dk/>.
- »The Glass Armonica« Internet: <http://glassarmonica.com/scores.php>, zuletzt geprüft am: 4.8.2016.
- Adelung, Johann Christoph: *Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. Internet: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=Adelung, zuletzt geprüft am: 18.4.2019.
- Bach, Carl Philipp Emanuel: »Die Grazien«, Internet: https://www.bach-digital.de/serverlets/MCRGenPDF?mcrId=BachDigitalSource_derivate_00071469&from=1&to=14, zuletzt geprüft am: 19.8.2019
- Bach, Carl Philipp Emanuel: *The Complete Works*, Internet: <http://www.cpebach.org>, zuletzt geprüft am: 25.5.2017
- Bach, Johann Christoph Friedrich: *Ariadne auf Naxos*, Internet: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN725324147&PHYSID=PHYS_0001&MDID=, zuletzt geprüft am: 7.4.2019.
- Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm (Hg.): *Deutsches Wörterbuch*, Internet: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB, zuletzt geprüft am: 18.4.2019.
- Katalog der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek, Internet: <https://beluga.sub.uni-hamburg.de/vufind/Record/042188180?rank=3>, zuletzt geprüft am: 26.3.2019

Literaturverzeichnis

- Konrad, Ulrich: *Europäische Musikgeschichte von der Frühen Neuzeit bis zur Aufklärung. Vorlesungsskript*, Internet: http://www.musikwissenschaft.uni-wuerzburg.de/fileadmin/04070000/Seminarmaterialien/VorlesungWS12_13_13_opt.pdf, zuletzt geprüft am: 4.8.2017.
- Monteverdi, Claudio: »*Lamento di Ariana*«, Internet: <https://musopen.org/sheetmusic/4312/claudio-monteverdi/lamento-darianna-sv-22/>, zuletzt geprüft am: 18.4.2019
- Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Internet: <http://www.zeno.org/Sulzer-1771>, zuletzt geprüft am: 23.3.2019

Abbildungsverzeichnis

- Titelbild** Ausschnitt der Titelseite des *Hypochondristen*: Schmidt, Jacob Friedrich (Hg.): *Der Hypochondrist. Eine hollsteinische Wochenzeitschrift* [1762], Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1762, Leipzig und Frankfurt 1767, Titelseite.
- Das Bild wurde als Titelbild gewählt, da es die Medienkombination von Literatur und Musik aufgreift, die in dieser Arbeit thematisiert und die im Titel benannt wird. Gleichzeitig wird durch diese Verbildlichung in Form der Verkörperung der Medien in Lyra und Buch auf die Materialität der Medien hingewiesen; ein Topos, mit dem sich diese Arbeit eingehend beschäftigt.
- Abbildung 1** Eigene Grafik (UK), gestützt auf:
- Gottfried Wilhelm Leibniz: »Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen« [1684], in: Ernst Cassirer (Hg.): *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*. Teil 1, Hamburg 1996, hier: S. 9.
 - René Descartes: *Meditationes de prima philosophia. Meditationen über die Erste Philosophie lateinisch/deutsch*, Lateinisch/Deutsch [1641]. Hg. von Gerhart Schmidt, Stuttgart 2008.
- Abbildung 2** Eigene Grafik (UK), siehe Abbildung 1; kombiniert mit Grafik aus: David E. Wellbery: *Lessings »Laocoon«. Semiotics and aesthetics in the »Age of Reason«*, Cambridge 1984, S. 12.
- Abbildung 3** Eigene Grafik (UK), gestützt auf:
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: »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 (§ 517, § 520).
 - Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der »Aesthetica«*, Lateinisch/Deutsch [1750/58]. Hg. von Alexander Gottlieb

Baumgarten, Hans Rudolf Schweizer, Hamburg
1988, S. 5 (§ 7)

Abbildung 4 Titelseite des *Hypochondristen*:
Schmidt, Jacob Friedrich (Hg.): *Der Hypochondrist. Eine hollsteinische Wochenzeitschrift* [1762], Unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1762, Leipzig und Frankfurt 1767, Titelseite.

Abbildung 5 und
Abbildung 6 Eigene Grafiken (UK); Die Daten wurden zusammengetragen aus folgenden Quellen:

- Korrespondenzen Gerstenberg siehe *Gerstenbergiana*, Verzeichnis des handschriftlichen Nachlasses von Heinrich Wilhelm von Gerstenberg; Carl Philipp Emanuel Bach: *Briefe und Dokumente*. Hg. von Ernst Suchalla, Göttingen 1994; Hinweise in Albert Malte Wagner: *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und der Sturm und Drang. Gerstenbergs Leben, Schriften und Persönlichkeit*, Heidelberg 1920; Albert Malte Wagner (Hg.): »Ungedruckte Dichtungen und Briefe aus dem Nachlaß Heinrich Wilhelms von Gerstenbergs. (Fortsetzung)«; Albert Malte Wagner: »Ungedruckte Dichtungen und Briefe aus dem Nachlaß Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs«, Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen, 70/134 (1916), S. 3–26; Friedrich Gottlieb Klopstock: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe, Hamburger Klopstock-Ausgabe. Hg. von Adolf Beck, Horst Gronemeyer, Berlin 1974; Klaus Gerth: *Studien zu Gerstenbergs Poetik*. Ein Beitrag zur Umschichtung der ästhetischen und poetischen Grundbegriffe im 18. Jahrhundert, Göttingen 1960, S. 224–226.
- Aufenthalte Bach in Leipzig, Berlin und Hamburg siehe 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. 1312–1320.

- Aufenthaltsorte Gerstenberg von Geburt (Tondern), Gymnasial- (Altona) und Studienzeit (Jena), Rückkehr in die Nähe von Tondern, Übersiedlung nach Kopenhagen, Lübeck, Rückkehr nach Altona; außerdem Aufenthalt Jenaer Kreis um Gerstenberg siehe Anne-Bitt Gerecke: *Transkulturalität als literarisches Programm. Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs Poetik und Poesie*, Göttingen 2002, S. 14–20 und Wagner: *Gerstenbergs Leben*.
- Aufenthalt in Berlin von Gleim, Mendelssohn, Sulzer, Ramler, Lessing, Kleist, Nicolai, Quantz, Karsch, Agricola, Krause siehe Siegbert Rampe: *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit*, Laaber 2014, S. 262–281.
- Informationen zu Biografien und Aufenthaltsorte einiger Musiker (Marpurg, Schulz, Agricola, Mendelssohn, Reichardt, Quantz, Benda siehe Robert Eitner: *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des 19. Jahrhunderts*, Graz 1959.
- Briefkorrespondenzen von C. P. E. Bach und einige andere siehe Carl Philipp Emanuel Bach: *Briefe und Dokumente*. Hg. von Ernst Suchalla, Göttingen 1994.
- Briefe von und an Lessing siehe Gotthold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe*. Briefe von und an Lessing 1743–1770. Hg. von Helmuth Kiesel, Wilfried Barner, Frankfurt am Main 1987.
- Zu Lebensdaten einiger Schriftstellern siehe Bernd Lutz/Benedikt Jeßing (Hg.): *Metzler-Lexikon Autoren. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2010; Harro Zimmermann: »Klopstock, Friedrich Gottlieb«, in: Bernd Lutz/Benedikt Jeßing (Hg.): *Metzler-Lexikon Autoren. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2010, S. 440–443; Hans-Horst Henschen: »Friedrich Leopold Graf zu Stolberg-Stolberg«, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kindlers Literatur-Lexikon*. Band 14, Ror-Sez, Stuttgart, Weimar 2009, S. 617–618; außerdem Eintrag auf zeno.org zu Weiße (<http://www.zeno.org/Pierer-1857/A/>)

- Weiß (2018) <https://doi.org/10.5771/9783968217826>; zuletzt geprüft am: 13.2.2018).
- Korrespondenzen von Klopstock siehe Friedrich Gottlieb Klopstock: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe, Hamburger Klopstock-Ausgabe. Hg. von Adolf Beck, Horst Gronemeyer, Berlin 1974.
 - Weitere Quellen: Ernst Fritz Schmid: *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931; Bernd Lutz/Benedikt Jeßing (Hg.): *Metzler-Lexikon Autoren. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2010; Annelen Kranefuss: *Matthias Claudius*, Hamburg 2011, S. 285–287; Johann Gottfried Herder: *Briefe. Gesamtausgabe 1763–1803, April 1763–April 1771*. Hg. von Karl-Heinz Hahn, Wilhelm Dobbek, Weimar 1977, S. 5–9; Jürgen Mainka: »Cramer. Familie: Johann Andreas (1), sein Sohn Carl Friedrich (2)«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Personenteil 5. Cov–Dz, Kassel 2001, S. 32–36; Laurenz Lütteken: »Marpurg, Friedrich Wilhelm«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Personenteil 11. Les–Men, Personenteil 11, Les–Men, Kassel 2004, S. 1125–1131; Herberg Lölkes: »Ramler, Karl Wilhelm«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Personenteil 13. Pal–Rib, Kassel 2005, S. 1251–1252; Ingolf Sellack/Hans-Günter Ottenberg: »Schulz, Johann Abraham Peter«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Personenteil 15. Schoo–Stran, Kassel 2006, S. 236–246; Ralph-Jürgen Reipsch/Laurenz Lütteken/Melanie Wald: »Telemann. Familie: Georg Philipp (1), dessen Enkel Georg Michael (2)«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Personenteil 16, Strat–Vil, Kassel, Stuttgart 2006, S. 585–677; Hartmut Grimm: »Sulzer, Johann Georg«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Personenteil 16, Strat–Vil, Kassel, Stuttgart 2006, S. 271–275; Peter Wollny: »Kirnberger,

Johann Philipp«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Personenteil 10. Kem–Ler, Kassel 2003, S. 169–176; 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; Leopold Magon: *Ein Jahrhundert geistiger und literarischer Beziehungen zwischen Deutschland und Skandinavien 1750–1850*. Erster Band: Die Klopstockzeit in Dänemark. Johannes Ewald, Dortmund 1926 (v. a. Kap. 2, S. 142–283 und Kap. 4, S. 374–459); Monika Fick: *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2016, S. 520–526; Johannes Kunisch: *Friedrich der Große*, München 2011, S. 117–119; Karsten Mackensen: »Scheibe, Johann Adolph«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Personenteil 14. Ric–Schoen, Kassel 2005, S. 1201–1205; Uwe Förster: »Resewitz, Friedrich Gabriel«, in: Guido Heinrich/Gunter Schandera (Hg.): *Magdeburger biographisches Lexikon*, Halberstadt 2002, S. 577–578.

Abbildung 7 Carl Philipp Emanuel Bach: »Bacchus und Venus« (Wq 202/D). In: Carl Philipp Emanuel Bach: *The Complete Works*, Bd. VI/3, *Miscellaneous Songs*. Hg. von Christoph Wolff. Los Altos: The Packard Humanities Institute, 2013. (<http://www.cpebach.org>, zuletzt geprüft am: 25.5.2017)

Abbildung 8 Eigene Grafik (UK), gestützt auf:

- John Wallace Eaton: *The German Influence in Danish Literature in the Eighteenth Century. The German Circle in Copenhagen 1750–1770*, Cambridge 1929.
- Paul Döring: *Der nordische Dichterkreis und die Schleswiger Literaturbriefe*. Beilage zu dem Programm der höheren Bürgerschule zu Sonderburg 1880.
- Anne-Bitt Gerecke: *Transkulturalität als literarisches Programm. Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs Poetik und Poesie*, Göttingen 2002, S. 16–19.

- Albert Malte Wagner: *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und der Sturm und Drang. Gerstenbergs Leben, Schriften und Persönlichkeit*, Heidelberg 1920, S. 60–98.

- Abbildung 9 Ausschnitt aus Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: »Erstes Kriegslied«. In: *Kriegslieder eines Königl. Dänis. Grenadiers bey Eröffnung des Feldzuges 1762*, [Altona] 1762, hier: S. 9.
- Abbildung 10 Ausschnitt aus: Johann Adolph Scheibe: »Ariadne auf Naxos«, in: *Tragische Kantaten fuer eine oder zwei Singstimmen und das Clavier. Naemlich: des Herrn von Gerstenbergs Ariadne auf Naxos, und Johann Elias Schlegels Prokris und Cephalus. In die Musick gesetzt, und nebst einem Sendschreiben, worinnen vom Recitativ ueberhaupt und von diesen Kantaten insonderheit geredet wird*, Kopenhagen und Leipzig 1765, hier: S. 16.
- Abbildung 11 Ausschnitt aus: Johann Adolph Scheibe: »Ariadne auf Naxos«, in: *Tragische Kantaten fuer eine oder zwei Singstimmen und das Clavier. Naemlich: des Herrn von Gerstenbergs Ariadne auf Naxos, und Johann Elias Schlegels Prokris und Cephalus. In die Musick gesetzt, und nebst einem Sendschreiben, worinnen vom Recitativ ueberhaupt und von diesen Kantaten insonderheit geredet wird*, Kopenhagen und Leipzig 1765, hier: S. 44.
- Abbildung 12 Ausschnitt aus Georg Benda: *Ariadne auf Naxos. Zum Gebrauche gesellschaftlicher Theater*, Leipzig 1775, hier: S. 41.

Tabellenverzeichnis

- Tabelle 1 *confusa vs. distincta* nach Leibniz
- Tabelle 2 Status von Handlung und Empfindung im Drama laut Gerstenberg
- Tabelle 3 Verbindungsmöglichkeiten der Künste nach Lessings Zeichenkriterien in *Paraliponemon 27*
- Tabelle 4 Horaz' *Ars Poetica* vs. *Bachs Versuch*
- Tabelle 5 Gerstenbergs »Bacchus und Venus« nach Gleim