

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 *Tändeleyen*, 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 anakreonisch-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 besonders 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 kelitsch-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 sowohl, 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 zusammengeflochten, 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 Schmid: »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 unbemerkt zu gestalten – steht immer wieder im Zentrum der Frage nach natürlichem Empfindungsausdruck, auch bei Gerstenberg. Die Bemühungen nach Ungekünsteltheit 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 Ungeköstelttheit 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 *Samlig af adskillige Skrifter til de skønne 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 Experten 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 Kiämpe 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, Jornamiodür, 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 Schaffenskontext 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 ein

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! Wuthgeheul!
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 *Vermischten 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 ausgenommen, das eine Art von Mittelzustand seiner erschütterten Seele ausmacht. Auf eben diese Art habe ich einen Schlachtgesang gemacht, wovon ich gewiß versichert 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 Donnergerollen situieren das Gedicht auf einem ossianischen 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 ossianischen 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 enervierten 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 reapeat 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 sich 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 Schmerze vermischt – 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 ossiansche 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 hö-rer Gottheit, ihre Welt« (SK¹, S. 24)).

Im Zusammenhang mit Ästhetik und musiko-literarischem Diskurs, in dem Gerstenberg sich bewegt, stechen 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 himmelan 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 Kiämpe-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 Dichterszunge 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 verdienster 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 Fiktionen, die sich uns darstellen, als wären wir Zuschauer, und die wir mit bewunderndem Enthusiasmus dem gegenwärtigen Gotte zuschreiben: diese Hitze, diese Stärke, diese anhaltende Kraft, dieser überwältigende Stroh der Begeisterung, der 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 Kampfesbereitschaft 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 plausiblere 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 Todesschwur 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 breitete 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: *Œuvres 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 Friedrich 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 Mieke: »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 einigermaßen 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 (*Unvorgreifliche 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 besondre, der Sache angemessene Versart wählet, so entstehet 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 gehöret 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 *morale*, 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 *Musikalischen 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 Passage 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 nennt 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 nimmt man zum Recitativ Jambische Verse« (N-GC, S. 3), wird in den folgenden beiden Sätzen zugunsten dichterischer Freiheit dekonstruiert:

[...] so nimmt 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 Dactylische 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 hinlauffen lassen/wie Schweine/Schaafe und Ziegen/Ochsen und Kühe bei einem Dorff-Hirten. Doch mich deucht immer/daß dem Wercke eine große Lieblichkeit dadurch abgethet.« (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 läßet 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 Rotth, *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 Cantaten 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 Rezitativ ueberhaupt und von diesen Cantaten 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 Singedichten; (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 ent-rathen kann, sondern auch von ihr beselet 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 Kanta-ten und Singestücken kenntlich, die bloß episch eingerichtet sind, und worin-nen der Poet bald selbst redet, bald aber andere Personen redend einführet. Im erstern Falle äußert sich die *Recitation*, im letzern 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-stilis-tische 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 eigentli-che Interesse des Redenden betrifft, nur zur Recitation gehöret, da hingegen al-les, was das Interesse des Redenden betrifft, die Deklamation erfordert; inglei-chen daß alles, was außer dieser Bemerkung bloß moralisch, mehr lehrend als rührend, mehr gleichgültig oder ohne besondere Empfindung als voller Emp-findung ist, und folglich auch den Redenden selbst weniger interessiret, eigentli-cher Weise mehr recitiret, als deklamiret werden muß; ferner, daß was das Er-zählende 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 sub-jektiver 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 Instrumentalaccompagnement« (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 tacktmäßiger 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 Hilfskategorie, die der eigentlichen Ästhetik der Kantate bestenfalls noch semantisch zuarbeitet oder schlimmstenfalls nur als formaler gattungshistorischer, funktionslos gewordener Appendix einzustufen 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 unterscheiden 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 gezerzt 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 deklamiert 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 Canate 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 artifiziiellere 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 gerührt 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 öftters geschähe. Denn welches Feuer, was für Leben bekömmt 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 wesentlich 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 bekömmet 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 urteilsicher 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 ausdrückt¹⁷⁹. 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 beigestellt 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 ehrbiethigst 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 Singgekunst [sic] übrig ist, bald vollends zu entnerven 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 angemessner 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 barocken 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 (Sec-co-)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 Lütken: *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 Miehe: »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 Nympe« (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 Nympe« 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 versifizierte 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 ariosen (aber syllabischen) accompagnierter Gesang wechselt kaum merklich mit gesungenem *recitativo accompagnato*, vollständig instrumental begleitet. Rezitativischer und ariosen 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 Tonartwechseln 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 (Accompanato-)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 richtungsweisend 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 Erstaussage 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=](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN725324147&PHYSID=PHYS_0001&DMDID=, zuletzt geprüft am: 07.04.2019), 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 Kapelldirektor 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 Figureschema 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!

(Dreide.)
Die Neu ist edel: edler das Verzeihn. Sie brütten, die Löwen; sie
Arie, feste gefesselt.

dersten, die Schläube; er donert, 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

[illegible]

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 Wechseltvortrag 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. [...] Unsre 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 Singgedichts«). 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).

