2 Lyrik

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

Ein kurzer Blick auf Gerstenbergs lyrisches Werk genügt, um dessen Besonderheit zu bemerken. Es ist geprägt von einer Experimentierfreudigkeit, was lyrische Sprache, Gattungs- und Mediengrenzen angeht, die bemerkenswert für seine Zeit ist und gleichzeitig begeistert zeitgenössische Lyrik aufgreift[2]:

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Hälfte in den dramatischen Modus wechselt und die Namen der jeweils Sprechenden bzw. Singenden vorschreibt (vgl. T^1, S. 5). Die Gedichte, die Gerstenberg in dieser Ausgabe unter *Kleinere Tändeleyen* zusammenfasst, weisen indes eine metrische Gedichtform auf, sie alle sind ohne prosaisch-diegetische Einschübe[5] und die meisten von ihnen sind deutlich kürzer als der Rest der Sammlung.

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

In seinen *Vermischten Schriften* (VS_{II}, S. 3–72) legt Gerstenberg 1815 die *Tändeleyen* (jetzt »Tändeleien« überschrieben) neu und noch einmal überarbeitet auf. Zur Erstfassung – und auch zur dritten Auflage aus dem Jahr 1765 (T^3)[8] – sind deutliche Unterschiede festzustellen: Gerstenberg ergänzt die Sammlung um weitere Gedichte[9], lässt auch einige weg[10], ändert z. T. die Titel[11], und in den meisten Fällen verändert er auch die Gedichte selbst[12]. Eine kritische Ausgabe wäre hier – wie schon Albert Malte Wagner 1924 bemerkte – nach wie vor »wohl am Platze«[13]. Die prosaischen

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

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

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

8 1760 erschienen die *Tändeleyen* leicht überarbeitet in zweiter Auflage (T^2).

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

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

11 Geänderte Titel: Der Priester der Venus (T^1) = Anakreon (T^4), Lob der Treue (T^1) = Die wechselseitige Treue und Untreue (T^4).

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Einschübe nehmen in der dritten Version deutlich mehr Raum als zuvor ein. Sie sind offensichtlich das Stilkriterium, nach dem Gerstenberg die Gedichte in seinen *Vermischten Schriften* unter den *Tändeleien* zusammenfasst, denn dort findet sich kein Gedicht ohne prosaisch-diegetischen Einschub (vgl. T^4 bzw. VS_{II}, S. 3–72). Gedichte ohne Aufbruch der Versifikation, wie sie 1759 noch in den *Tändeleyen* zu finden waren, ordnet Gerstenberg in den *Vermischten Schriften* dem »Poetischen Wäldchen«[14] zu, einer Sammlung eigener Gedichte, u. a. auch aus den *Prosaischen Gedichten.* Ergänzt wird die Sammlung von durch Gerstenberg leicht veränderte Gedichte anderer Schriftsteller, wobei Gerstenbergs Auswahl derselben und seine Änderungen ausgerichtet sind für einen musikalischen Umgang mit diesen Gedichten.[15] Im »Poetischen Wäldchen« finden sich außerdem verschiedene Gedichte von Gerstenberg, die er z. T. bereits im *Hypochondristen* (1761) veröffentlicht hatte[16], und eines der drei *Kriegslieder eines Königlich Dänischen Grenadiers bey Eröffnung des Feldzugs 1762*, eine kleine Kriegslied-Sammlung, die Gerstenberg in besagtem Jahr in Kopenhagen schrieb.[17]

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Dabei liegen Lyrizität[20] und Musikalität sehr nahe beieinander. Das geht auch aus Gerstenbergs poetologischen Überlegungen zur »lyrische[n] Poesie« (M20, S. 372) hervor, die sein kritisch-ästhetisches Werk liefert. Gerstenbergs lyrische Sammlungen sind geprägt von der Überzeugung dieser tiefgreifenden Verwandtschaft von Lyrizität und Musikalität. In seinen kritischen Schriften vertritt Gerstenberg diese Position vehement, scharf aburteilend gegenüber Gedichten, die seinem Standard nicht genügen. Dieser von Gerstenberg propagierten intensiven Nähe von Lyrik und Musik gilt es, in seinem lyrischen Werk nachzuspüren. Die Frage danach, inwiefern ein Gedicht sangbar ist – eine Frage, anhand derer Gerstenberg selbst seine ästhetischen Anschauungen zur lyrischen Dichtkunst erklärt (vgl. M20, S. 372ff.) –, dient dabei als Leitfrage und Messlatte, anhand derer Gerstenbergs lyrisches Werk untersucht und eingeschätzt wird. Die zweite Frage an Gerstenbergs literarische Texte muss lauten, ob und wie in diesen Texten durch das Hinzufügen von Musik ästhetischer Mehrwert generiert werden kann.

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

19 Zur Kantate mehr in Kap. 3.2 und 4.1.

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

2.1 Gerstenbergs Theorie der lyrischen Poesie

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Lyrik einen nunmehr ebenbürtigen Platz neben den beiden anderen Hauptgattungen anweist«[24]. Batteux definiert die Lyrik nicht nur über ihre Versgebundenheit, sondern als *imitation de sentiments.*[25] Trotzdem bleibt die Versgebundenheit bis heute eines der Hauptkriterien für Lyrik; Dieter Lampings Definition als »Einzelrede in Versen«[26] ist dabei einschlägig. Auch in Eva Müller-Zettelmanns Katalog von »Charakteristika der Lyrik«[27] ist die »Versbildung«[28] selbstverständlich eines der aufgeführten Kriterien für Lyrik, die nicht obligat – aber vereinzelt – auftreten müssen, um einen lyrischen Text als solchen zu kennzeichnen.

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

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auch ein Sammelband der Berliner Liederschule[30] –, die sie in dialektischer Manier analysieren. Der Bibliothekar sortiert nach »elend[igem] und zweydeutige[m] Geschmiere« (M20, S. 346) einerseits und »Werke[n] von entschiedenem Verdienste« (M20, S. 346) andererseits, manche Bücher wirft er sogar direkt durch das Fenster in den Ententeich (vgl. M20, S. 346). Dieses ›Ordnungssystem‹ drängt schließlich die Frage nach einer Lyriktheorie geradezu auf, die die Kriterien offenlegt, nach denen Schriftstücke als solche Werke von Verdienst ausgezeichnet werden oder nicht – besonders, nachdem einigen Liedern sogar ihr Liedstatus abgesprochen wird (M20, S. 371)[31]. Mittels der Lyriktheorie, die Gerstenberg von diesem Standpunkt aus entwickelt, kritisiert er konkret die Berliner Liederschule.[32]

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

30 Ausführlicher zur Berliner Liederschule in Kap. 2.3.1.

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

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

37 Daniel Georg Morhof: *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie* ([1]1682), hier zitiert nach Hans-Henrik Krummacher: *Lyra. Studien zur Theorie und Geschichte der Lyrik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert,* Berlin 2013, S. 84. Morhofs Werk gilt bis ins 18. Jahrhundert

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und damit musikalisch definiert, muss sich Empfindungen zum Gegenstand machen. Diese Einschränkung Gerstenbergs auf Empfindungen referiert auf andere zeitgenössische Literaturtheorien, namentlich auf das von Gottsched beschriebene antike Liedkonzept[40], aber auch auf die »bei Batteux formulierte Empfindungstheorie der Lyrik«[41], die »erkennbar den Aspekt einer besonderen Bindung der Lyrik an die Musik«[42] integriert. Sie entspricht aber auch dem semiotisch-ästhetischen Konzept für Gesang, das Gerstenberg 1770 in seiner Abhandlung über die »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts« entwirft.[43] Im »Zwanzigsten Brief«, den Gerstenberg 1767 schreibt, unterscheidet er noch weniger genau zwischen ›Singen‹ und ›Gesang‹ als in dieser Abhandlung, formuliert aber bereits ein ähnliches Konzept für seine Lyriktheorie. Die Grenze des musikalischen Ausdruckspotenzials legt Gerstenberg mittels des besungenen Gegenstandes fest: Empfindungen.[44] Hierin folgt Gerstenbergs Lyriktheorie der zeitgenössischen Ästhetik; denn laut Baumgarten'scher Ästhetik soll Poesie genau das leisten: Einen Zugang zu begrifflich nicht Fassbarem, zu Empfindungen schaffen. Dementsprechend soll lyrische Poesie laut Gerstenberg nicht alles behandeln, »was wir wissen und empfinden« (M20,

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

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

42 Ebd.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

Das ist im Sinne von Gerstenbergs Ästhetik bezüglich von Wahrheit und Natur[46] zu lesen: Die Natur, die Empfindung selbst, formt den lyrischen Ausdruck. Nicht eine sprachliche Fixierung steht für die Empfindung, sondern die Empfindungen lösen sich übergangslos auf in Zeichen. Indem die Empfindung »der simple und einfache Gesang der Natur« wird, hat dieser Gesang als äußerlich wahrnehmbares Medium den gleichen ontologischen Status wie die Empfindung selbst. Aber nicht »jeder Gegenstand der Empfindungen […] löst sich in Töne auf«, hierin liegt die entscheidende Einschränkung.

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

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

46 Vgl. hierzu Kap. 1.2.2.2.

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Gerstenberg fasst das Kriterium ›Sangbarkeit‹ nicht nur viel enger als seine Zeitgenossen, er macht dieses darüber hinaus zum exklusiven Definitionskriterium für lyrische Poesie. Sie ist damit nicht nur eine Gattung, der Musikalität innewohnt, sie ist eine musikalische Gattung. Das bedeutet, dass alle Gedichte, die nur Kriterien die äußere Form betreffend erfüllen, nicht unter die Gattung Lied fallen und damit gleichzeitig auch nicht zu lyrischer Poesie zu zählen sind. Dem entspricht auch Gerstenbergs Terminologie: Es ist auffällig, dass Gerstenberg die Bezeichnung ›Gedicht‹ weitestgehend vermeidet[48] und vor allem Oden und Lieder zu lyrischer Poesie zählt. Gerstenberg umgeht es, lyrische Poesie als poetisch eigenständige Gattung zu benennen und belässt den Begriff ›lyrisch‹ unzweideutig in musikalischem Zusammenhang; das passt auch zu Gerths Beobachtung, dass der »lyrische Dichter bei [Gerstenberg] stets ›singt‹, nicht aber ›spricht‹«[49]. Gerstenberg selbst wird von Herder dieses lyrische

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Zur musikalischen Begleitung lyrischer Poesie

Diese Lyriktheorie Gerstenbergs ist ein entscheidender Impuls für die Entwicklung der zeitgenössischen Lyrik. »Im Verlauf des 18. Jahrhunderts wird zunehmend die topische Assoziation des lyrischen Gedichts mit Gesang zu einer ästhetischen Voraussetzung für die Identifikation der Lyrik mit dem Ausdruck subjektiver Leidenschaften«[52], so Katrin Kohl. Sowohl von Rüdiger Zymner als auch von Achim Aurnhammer[53] ist Gerstenbergs Theorie zur lyrischen Poesie als impulsgebend für diese Entwicklung eingestuft worden. Zymner jedoch verkennt Gerstenbergs eigentlichen Punkt, er schreibt:

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

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

oder lyrischen Sprache von musikalischer Begleitung nahelegt. Im Gegenteil: Gerade bei solchen Texten, bei denen Gerstenberg seine Theorie als besonders gelungen umgesetzt einschätzt, plädiert er für die zusätzliche Medienkombination, davon zeugen seine musikalisch-literarischen Experimente. Bei lyrischen Werken, in denen die ›Empfindung singt‹, findet Gerstenberg immer wieder Anlass, nach Vertonungen zu fragen[55]; darüber hinaus nennt er konkret solche Gedichte musikalisch, die er auch als lyrische Poesie lobt (vgl. SF, S. 413). Gerade besagte Stelle zeigt, dass es Gerstenberg eben nicht darum geht, einem in seiner sprachlichen Konzeption bereits lyrisch-singenden Gedicht die musikalische Begleitung deswegen vorzuenthalten, er schreibt:

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

> Ode ist die *vollkommen sinnlichste Sprache* einer un*vermischten* Empfindung. (H-O, S. 65, Herv. i. O.)
> Die Ode ist eine Sprache der Empfindung:) Entweder weil sie Empfindung ausdrückt, oder weil sie sie erregen will. (H-O, S. 67)
> Das erstgeborne Kind der Empfindung, der Ursprung der Dichtkunst, und der Keim ihres Lebens, ist die *Ode.* (H-O, S. 78, Herv. i. O.)
> so ist die erste Ode, das nächste Kind der Natur, gewiß der Empfindung am treuesten geblieben. (H-O, S. 89)

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

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

59 Siehe Kap. 1.5.
60 Siehe hierzu auch Kap. 1.2.2.3.
61 Ausführlicher zum *Waldjüngling-Fragment* in Kap. 4.

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aufwärts und eine Thräne blinkte vom Auge herauf.[62]

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

2.2 Anakreontik

2.2.1 Deutsche Anakreontik im 18. Jahrhundert

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

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

---

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

64 Ein im Zitat fehlendes Komma wurde ergänzt.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Dichtung benannt: Wein und Liebe. Die Beschäftigungen des Anakreon, so schreibt Gotthold Abraham Kästner 1745, seien »bis in sein graues Alter weiter nichts gewesen als zu trinken und zu küssen. Und diese wichtig [sic] Beschäfftigungen sind der Inhalt einer Menge von Oden, die er uns hinterlassen hat, und die unsere Dichter nachahmen.«[67] Die Nachahmungsanstrengungen beziehen sich dabei nicht nur auf den antiken Dichter Anakreon, sondern zunächst v. a. auf die sog. *Anakreonteen*[68], das sind Oden, die Anakreon zugeschrieben werden; später bezieht man sich neben Anakreon auch auf Horaz.[69] Wurde zunächst auch die strenge Form des Anakreonteus übernommen – so wird der metrisch streng geregelte anakreontische Vers bezeichnet[70] –, so gilt später auch als anakreontische Dichtung, was nur inhaltlich oder motivisch an die *Anakreonteen* angelehnt ist. »Bestimmte Themen werden formelhaft immer aufs Neue variiert: Liebe, Wein, Natur, Freundschaft und Geselligkeit, das Dichten.«[71] Stilistisch ist die Anakreontik geprägt von einem spielerisch-leichten, ›tändelenden‹ Ton: »die kleine, lockere Form, der zärtlich-spiele-

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

72 Zeman: *Dt. anakreontische Dichtung,* S. 1.
73 Ebd.
74 Kühnel: »Anakreontik«, hier: S. 21.
75 Zeman: *Dt. anakreontische Dichtung,* S. 191.
76 Er gibt 1554 in Paris unter dem Namen H. Estienne eine Gedichtsammlung mit dem Namen *Anacreontea* heraus. Ob die Gedichte dieser Sammlung wirklich auf Anakreon zurückgehen, ist umstritten (vgl. Zeman: *Dt. anakreontische Dichtung,* S. 1; außerdem Kühnel: »Anakreontik«, hier: S. 21). Siehe hierzu auch Anm. 68.
77 Vgl. Zeman: *Dt. anakreontische Dichtung,* S. 2.
78 Opitz überträgt das 19. Anacreonteum ins Deutsche und wandelt die Form – in der griechischen Vorlage eine Ode – in der deutschen Übertragung in ein Epigramm um (vgl. Zeman: *Dt. anakreontische Dichtung,* S. 38–41).

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Angeregt durch diese Arbeit fertigen einige deutsche Dichter auch freie Nachdichtungen nach anakreontischer Art an: Als der erste anakreontische Dichter des 18. Jahrhunderts gilt Friedrich von Hagedorn. Die *Oden und Lieder* des Hamburgers von 1742 gelten als erste anakreontische Liedersammlung.[82] Verbreitung fand die Gattung durch Johann Ludwig Gleim und seinen Dichterkreis in Halle, der die anakreontische Dichtung in Deutschland etablierte. Die Dichter dieses Kreises, Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Johann Peter Uz, Johann Nikolaus Götz u. a., werden in der Forschung auch »die Anakreontiker«[83] genannt. Besonders verbreitet ist Gleims Gedichtsammlung mit dem Titel *Versuch in Scherzhaften Liedern* von 1744/45[84]. Die Anakreontiker des 18. Jahrhunderts lösen sich von bloßer Übertragung und etablieren die Art zu dichten als Anakreontik.[85] Muntere, heitere, scherzhafte, lebensfreudige, zärtliche und zierliche Gedichte, auch volkstümliche Trinklieder werden in das Gewand

---

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

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anakreontik und Nachahmung bei Gerstenberg

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

Dass Gerstenberg, der sich in seinen literaturkritischen Schriften von der Nachahmung als Dichtungsprinzip distanziert, ausgerechnet anakreontisch dichtet, ist insofern bemerkenswert. Gerade die frühe Anakreontik des 18. Jahrhunderts, die noch mehr Übertragung als eigenständige anakreontische Dichtung ist, muss unter das fallen, was Gerstenberg andernorts als »Nachäffung« (R, S. 327) bewertet.[90] Gerstenbergs *Tändeleyen* fallen in eine bereits weiterentwickelte Phase, die sich von dem anakreontischen Reglement emanzipiert, aber eben doch noch erkennbar dieser lyrischen Form zugehörig ist. Das deutet nicht nur der Titel der Gedichtsammlung an, der bereits auf den leichten spielerischen Duktus der Gedichte hinweist, sondern zeigt sich auch und vor allem in Gerstenbergs Motivwahl, der idyllischen Kurzform, dem beibehaltenen Schauplatz des *locus amoenus.* Wagner stellt dabei heraus, dass Gerstenbergs anakreontische Lieder nicht nur die *Anakreonteen* als antikes Vorbild haben, sondern v. a. auch Anleihen aus der zeitgenössischen deutschen und französischen Anakreontik machen, namentlich bei Gleim und Chaulieu.[91] Gleim, *der* Anakreontiker Deutschlands im 18. Jahrhundert, schreibt 1764 in einem Brief an Uz, Gerstenberg »könnte unser Chaulieu seyn«[92], seine *Tändeleyen* könne man den französischen Anakreontikern entgegensetzen[93], aller-

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

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

90 Siehe hierzu auch Kap. 1.2.2.1.

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

94 Wagner: *Gerstenberg als Typus der Übergangszeit,* S. 200, Herv. i. O.
95 Ebd., S. 199.
96 Ebd., S. 203.
97 Ebd., S. 207.
98 Vgl. ebd., S. 215.
99 Zeman: *Dt. anakreontische Dichtung,* S. 3.

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

2.2.2 Gerstenbergs Anakreon-Adaptionen

Gerstenberg stellt seinen *Tändeleyen* 1759 eine anakreontische Ode von Gresset voran (vgl. T[1], S. 7 (Vorbericht))[100]. Mit diesem Zitat deutet er bereits das poetologische Anliegen seiner anakreontischen Dichtung an. Er lenkt den Blick weg von den behandelten anakreontischen Themen, den Liebesnymphen und dem Durst anakreontischer Figuren: »les rimes,/ Que je vais offrir à vos yeux« (T[1], S. 7), sind selbst das Thema. In der Form und in der Abweichung von typischen anakreontischen Formen, in der »negligence« (T[1], S. 7), liegt die Besonderheit, die die Gedichtsammlung Gerstenbergs ausmacht. Dieser »Fährte« geht die folgende Untersuchung nach.

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

100 »La Muse, qui dicta les rimes,/Que je vais offrir à vos yeux,/N'est point de ces Muses sublimes,/Qui pour Amans veulent des Dieux:/Elle n'a point les graces fieres,/Dont brillent ces Nymphes altieres,/Qui divinisent les Guerriers:/La negligence suit ses traces;/Ses tendres erreurs sont ses graces,/Et roses sont ses lauriers.« (T[1], S. 7, nach Gresset)

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

102 Ebd.

103 Vgl. dazu Kap. 2.1.

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

2.2.2.1 Anakreontik in gebundener Sprache

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

»Bacchus und Venus« steht nicht in Gerstenbergs Erstfassung der *Tändeleyen*, stammt aber vermutlich aus etwa der gleichen Zeit. Es findet sich in Gerstenbergs »Poetischem Wäldchen«, im zweiten Band der *Vermischen Schriften* von 1815 und ist eigentlich die Adaption eines Gedichts von Gleim[104]:

Bacchus und Venus

Nach Gleim

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

(PW, S. 218–220)

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

---

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

106 Vgl. dazu die vorangehende Anmerkung 105.

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

> [J]eder Vers des Liedes, müßte einen Einschnitt in dem Sinn, und jede Strophe eine einzige Periode ausmachen, oder noch besser würde jede Strophe in zwey Perioden eingetheilt werden […] Ferner müßte in dem Liede die erste Strophe in den Einschnitten, Abschnitten, und Schlüßen der Perioden, allen übrigen zum Muster dienen. […]
> Mit diesem äußerlichen Charakter des Liedes müßte denn auch der innere genau übereinstimmen, und in Absicht der Gedanken und Aueßerung der Empfindungen würde eben die Gleichförmigkeit und Einfalt zu beobachten seyn. Alles müßte durchaus in einem Ton des Affekts gesagt werden; weil durchaus dieselbe Melodie wiederholt wird.[107]

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Tabelle 5: Gerstenbergs »Bacchus und Venus« nach Gleim

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

allen Strophen um die Liebe zwischen Bacchus und Venus geht, etwas schneller schlagen.
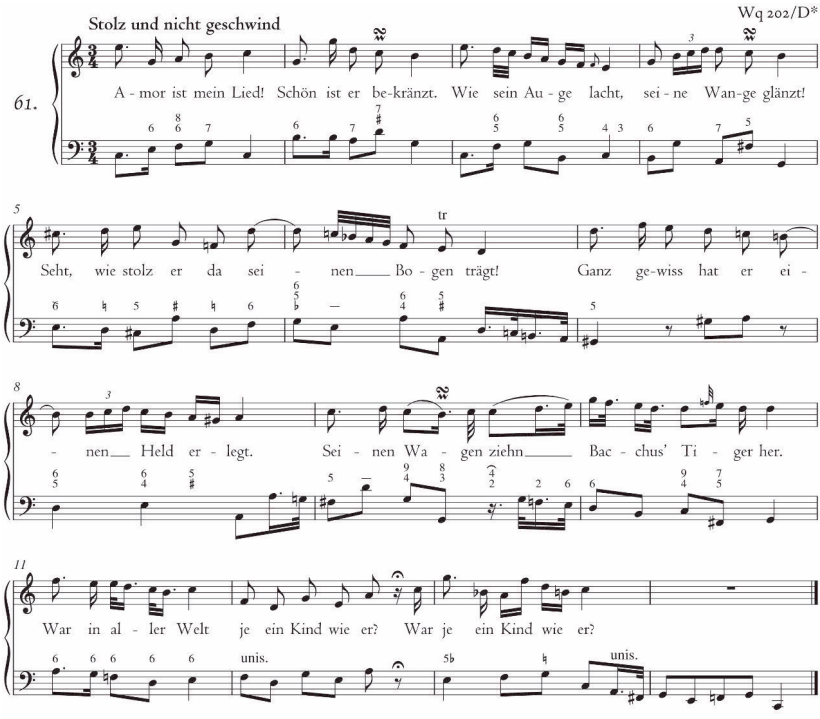
Abb. 7: Bach, Carl Philipp Emanuel: *»Bacchus und Venus«* (Wq 202/D)[112]

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

2.2.2.2 Tändeleyen mit Prosa

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

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

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

113 Nicht alle, wie der vorangehende Abschnitt zeigt.

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bacchus und Amor

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

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

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

(T[4], S. 43–44)[115]

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

115 Hier wurde die Version aus den *Vermischen Schriften II* von 1815 zitiert. Die erste Version von 1759 unterscheidet sich aber kaum: Der »Cyper-Most« ist in der Erstausgabe »Champagner-Most« (T[1], S. 47), in der zweiten »Burgunder-Most« (T[2], S. 53), die dritte unterscheidet sich von der zweiten Fassung nur doch ein orthografisches Detail (statt »Burgunder-Most« steht hier »Burgundermost«, T[3], S. 41). Die in der letzten Strophe angesprochene Geliebte, die in der hier zitierten Version »Chloris« heißt, heißt in der ersten, zweiten und dritten Fassung »Phillis« (T[1], S. 47; T[2], S. 53, T[3], S. 41).

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

119 Vgl. hierzu Kap. 2.1.

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

120 »Die Grazien« (T^1, S. 50–53), vgl. Carl Philipp Emanuel Bach: »Die Grazien. Kantate«, in: Paul E. Corneilson (Hg.): *The Complete Works*, Los Altos 2013, S. 66–75. Mehr zur Kantatenform in Kap. 3.2.

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

haben sollte, die von selbst singen, sei dahingestellt. Die Entfernung vom Gegenstand typischer Anakreontik jedenfalls macht Gerstenbergs Sammlung besonders. Insofern behält Gerstenberg Recht mit seinem Motto: »La negligence suit ses traces;/Ses tendres erreurs sont ses graces,/Et roses sont ses lauriers.« (T[1], S. 7) Die »negligence« und »erreurs«, wie man die prosaischen Einschübe im Vergleich zu versgebundenen Liedern auch nennen könnte, sind die Blüten und Lorbeeren der *Tändeleyen.*

2.3 Lyrische Dichtkunst in Gerstenbergs Umfeld

Nach Gerstenbergs lyrischem Erstlingswerk, den *Tändeleyen*, verändert sich seine Aktivität bezüglich lyrischer Poesie; er wendet sich von der anakreontisch-idyllischen Lyrik ab und schreibt eher patriotisch-lyrische Texte[121], insgesamt aber trotzdem nur wenige Gedichte, und beschäftigt sich zunehmend v. a. mit der zeitgenössischen Poesie seines Umfeldes. Gerstenberg wurde durch das Zusammentreffen mit Klopstock ein »kritischer Apostel des Neuen«, so Wagner, »aber nicht lyrischer«[122]. Dafür beteiligt er sich rege an der theoretischen Debatte zur lyrischen Poesie, der »Zwanzigste Brief der Merkwürdigkeiten« aus dem Jahr 1767 ist das bekannteste Zeugnis davon.[123] Dieses Kapitel bietet vor allem eine Kontextualisierung hinsichtlich Gerstenbergs Gedanken zur lyrischen Poesie und der Kombination derselben mit Musik.

Es ist bemerkenswert, dass im 18. Jahrhundert beides zusammenfällt: Die Etablierung der Lyrik als Hauptgattung neben Epik und Dramatik einerseits, und – wie auch an Gerstenbergs lyrischen Texten gezeigt wurde[124] – Tendenzen, die das bis dato zentrale lyrische Kriterium schlechthin, die Versgebundenheit, infrage stellen. Franz Penzenstadler hebt für die deutschsprachige Lyrik des 18. Jahrhunderts drei Besonderheiten besonders hervor: »1. die Rezeption der englischen Aufklärung und der in diesem Kontext entstandenen Dichtung, 2. eine religiös motivierte Innerlichkeit und 3. die um die Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzen-

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

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

123 Siehe hierzu ausführlich Kap. 2.1.

124 Vgl. Kap. 2.2.

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

de Suche nach nationaler Identität.«[125] Vertreter der entsprechenden lyrischen Ausformungen oder ihrer Theorien treten zuhauf in Gerstenbergs Umfeld oder in Gerstenbergs eigener Person auf. V. a. *Die Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur* beweisen, dass er selbst zur Gemeinde der Rezipienten englischsprachiger Literatur und Lyrik gehört.[126] Auch religiös motivierte lyrische Texte schätzt Gerstenberg, besonders sind hier die Arbeiten von Klopstock und Cramer hervorzuheben. Bei Klopstock stößt man außerdem auf die Suche nach nationaler Identität, wie auch bei Herder und seiner Volksliedsammlung[127]. Vor diesen verschiedenen thematischen Hintergründen und ästhetischen Ansprüchen generiert sich die Gattung Lyrik nicht in einer festen Form, sondern zunächst in einer Vielzahl formaler Ausprägungen. Bezeichnend ist dabei, dass in dieser Zeit in Titeln sowohl theoriebildender Texte als auch lyrischer Sammelwerke, die Vokabel »Versuch« gehäuft auftritt; exemplarisch sei hier auf Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* und Gleims *Versuch in scherzhaften Liedern* verwiesen. Die Kennzeichnung dieser Werke als ›Versuche‹ stellt das literarisch neue Terrain als solches aus und zeigt, dass gattungstopologisch noch keine konkrete Ordnung gefunden ist, in die man diese Werke einsortieren könnte. Letztendlich konstituiert sich der Gattungszusammenhang bei den verschiedenen einzelnen lyrischen Formen nicht nur »durch die sprachliche Form der gebundenen, also metrisch regulierten Rede«, sondern »vor allem durch ihre enge Verbindung mit der Musik«[128]. Diese Arbeit schließt genau hier an, denn diese Verbindung versucht das 18. Jahrhundert im Allgemeinen und Gerstenberg im Speziellen in Form intermedialer Literaturkonzeptionen zu aktualisieren. Denn »[g]erade die historisch vollzogene Ausdifferenzierung von Lyrik und Musik hat seit dem 18. Jahrhundert eine Fülle neuartiger ›Medienkombinationen‹ […] möglich gemacht«[129]. Wie nahe die ausdifferenzierten lyrischen und musikalischen Gattungen bei- oder auseinander-

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

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

127 Zur nationalsprachlichen Lyrik ausführlich in Kap. 3.1.1.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

2.3.1 Lieder – Berliner Liederschulen

Terminologisch ist der Begriff ›Lied‹ sehr umfassend[130], was in seiner intermedialen Genealogie begründet liegen mag. Das Lied gilt als »ursprünglich literarisch-musikalische, Text und Melodie kombinierende Gattung«[131]. Die medialen Ausdifferenzierungen, die sowohl rein instrumentale sowie rein literarische Liedformen möglich machen,[132] machen die Gattung Lied dabei als solche nur schwierig fass- und zuordenbar. »Das Problem, ob das Lied eine musikalische Gattung darstellt oder als Oberbegriff ein weit gefaßtes Gattungsfeld mit zum Teil heterogenen Phänomenen bezeichnet, konnte bisher noch nicht auf allgemein akzeptierte Weise gelöst werden«[133]. Um die Bezeichnung ›Lied‹, die im 18. Jahrhundert und auch bei Gerstenberg immer wieder begegnet, trotzdem fassbar zu machen, eignet sich Andreas Meiers »Gebrauchsdefinition« für das lyrische Genre der Neuzeit:

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

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

131 Meier: »Lied³«, hier: S. 423.

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

133 Jost: »Lied«, hier: S. 1261.

134 Meier: »Lied³«, hier: S. 423.

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

135 Cloot: »Kunstlied«, hier: S. 363.

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Gerstenberg und die Berliner Liederschule

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

---

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

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

141 Ebd.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Phase zwischen 1753 und 1768 wird die Erste Berliner Liederschule genannt. Die Datierung geht zurück auf die 1753 von Christian Gottfried Krause und Karl Wilhelm Ramler herausgegebene Sammlung *Oden mit Melodien*, die den Anfangspunkt markiert, und den von ebendiesen herausgegebenen vierten Band der *Lieder der Teutschen* im Jahr 1768.[144] Zweck der in diesem Zeitraum über 30 herausgegebenen Sammlungen war eine »pädagogisch-philantropische Doppelfunktion«[145]: Einerseits sollte ein Repertoire für fröhlich-gesellige Musikausübung bereitgestellt werden, und dabei andererseits das anvisierte Publikum, »Zirke[l] und Salons der Aristokratie und des Bürgertums«, »Musikliebhaber und Kenner«[146], zu einem bestimmten Geschmack erzogen werden. Die gesammelten Texte, angelehnt an Krauses Textsammlung in den *Oden mit Melodien*, sind meist anakreontische Dichtungen. Häufig wiederkehrende Dichter der Sammlung waren demnach die Anakreontiker des 18. Jahrhunderts: F. v. Hagedorn, J. W. L. Gleim, J. N. Götz, J. P. Uz, Ch. E. v. Kleist, aber auch Ch. F. Gellert, durch den auch religiöse Themen Eingang in die Sammlung fanden.[147] Die Zusammenstellung der Melodien besorgt in gemeinsamer Herausgeberschaft mit Krause K. W. Ramler, der auf Vertonungen verschiedener Komponisten zurückgreift, die sich in Berlin versammeln: J. J. Quantz, Carl Heinrich und Johann Gottlieb Graun, F. Benda, C. P. E. Bach, J. F. Agricola u. a.[148]

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

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

144 Vgl. Ottenberg: »Berliner Liederschule«, hier: S. 1486.
145 Jost: »Lied«, hier: S. 1287.
146 Ottenberg: »Berliner Liederschule«, hier: S. 1487.
147 Vgl. ebd., S. 1486.
148 Vgl. ebd., S. 1486; Schmierer: *Geschichte des Kunstliedes,* S. 76.
149 Ebd., S. 75.

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

152 Vgl. Kap. 2.1.

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

153 Jost: »Lied«, hier: S. 1288.
154 Schmierer: *Geschichte des Kunstliedes,* S. 77.
155 Vgl. ebd., S. 75.
156 Ottenberg: »Berliner Liederschule«, hier: S. 1488.
157 Vgl. ebd.
158 Hans Heinrich Eggebrecht: »Vertontes Gedicht. Über das Verstehen von Kunst durch Kunst«, in: Günter Schnitzler (Hg.): *Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen,* Stuttgart 1979, S. 36–69, hier: S. 38.
159 Eggebrecht: »Vertontes Gedicht«, hier: S. 38.

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

2.3.2 Psalmen – Cramer

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

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

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

160 Der Begriff Kunstlied ist dabei jedoch erst seit 1920 gebräuchlich (vgl. Cloot: »Kunstlied«, hier: S. 363).
161 Siehe hierzu Kap. 2.3.3.
162 Johann Andreas Cramer: *Poetische Übersetzung der Psalmen mit Abhandlungen über dieselben. Erster Theil*, Leipzig 1763, S. 3–8.
163 Vgl. Helmut Galle: »Psalm«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3: P–Z, Berlin [etc.] 2007, S. 185–188. Genaueres zur Hymne siehe den folgenden Abschnitt Kap. 2.3.3.
164 Galle: »Psalm«, hier: S. 186.
165 Ebd.

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

171 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: »Briefentwurf an Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg. Kopenhagen, zweite Septemberhälfte 1773« [1773], in: Ernst Suchalla (Hg.): *Briefe und Dokumente*, Göttingen 1994, S. 320–329, hier: S. 322.

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

173 Ebd.

174 Ebd.

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

Dass Gerstenberg im Zusammenhang mit einer Musikalisierung explizit auf die Psalmen sechs, neun und elf hinweist, ist eigentlich naheliegend. Bei den besagten Psalmen handelt es sich um sog. Davidpsalmen, auf deren Poetizität und Musikalität eingangs explizit hingewiesen wird, indem sowohl die Aufforderung zum Singen des Psalms erfolgt, als auch auf die Verfasserschaft in der Gestalt Davids[182] und damit zugleich auf die Verfasstheit des Textes verwiesen wird:

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Psalm 6: »Ein Psalm Davids, vorzusingen, beim Saitenspiel auf acht Saiten.«[183]
> Psalm 9: »Ein Psalm Davids, vorzusingen, nach der Weise ›Schöne Jugend‹.«[184]
> Psalm 11: »Von David, vorzusingen.«[185]

Die Darstellung des Königs David, singend mit einer Harfe in der Hand, ist ein Topos. So kann David als die Ursänger-Figur der jüdisch-christlich geprägten Kultur gelten, die im 18. Jahrhundert in dieser Rolle mit der antiken Figur des Orpheus in Konkurrenz tritt. Davids Psalmen werden von dem Benediktiner Augustin Calmet (1672–1757) in seinen *Biblischen Untersuchungen* (1738) als Ausdruckslyrik eingeordnet, bereits ganz den Paradigmen natürlicher Empfindungslyrik und der Vorstellung der Odendichtung gemäß, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts populär werden sollten[186]:

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

Mit einem dergestalt zum Odendichter stilisierten David ist es nicht verwunderlich, dass Psalmen[188] – und gerade auch Davidpsalmen – sich Dichtern und Musikern im 18. Jahrhundert zur Bearbeitung anbieten. Solche Bearbeitungen finden sich im direkten Umkreis von Gerstenberg, namentlich bei J. A. Cramer und C. P. E. Bach.

---

183 Luther: *Bibel*, S. 554.
184 Ebd., S. 555.
185 Ebd., S. 557.
186 Zum Verständnis von Psalmen – insbesondere Davidpsalmen – als expressiver Lyrik siehe ausführlich hier: Till: »Psalmen als Modell poetischer Rede«, hier: S. 91–94.
187 Augustin Calmet: *Biblische Untersuchungen. oder Abhandlungen verschiedener wichtiger Stücke, die zum Verstande der heiligen Schrift dienen*, Bremen 1739, S. 136.
188 Nicht nur die Davidpsalmen, sondern »die meisten dieser Lieder sind in der Geschwindigkeit gemacht, und in einer göttlichen und übernatürlichen Entzückung ausgesprochen und geschrieben worden«, so Calmet schon ganz im Sinne der späteren Genieästhetik, und »die göttliche Eingebung oder Entzückung verstattet keine Zeit, auf die Regeln der Kunst zu denken« (Calmet: *Biblische Untersuchungen*, S. 136). Bezeichnenderweise werden die Psalmen hier sogar »Lieder der Schrift« (ebd., S. 135) genannt. Zur *beau desordre*, der lyrischen Unordnung der Ode, siehe auch Kap. 2.3.3.

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Cramers Psalmen

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

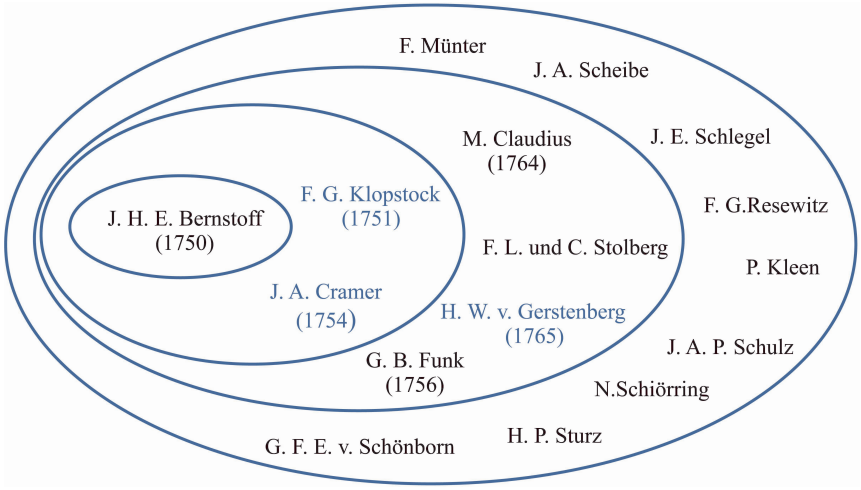

Abb. 8: Der Dichter- und Musikerkreis in Kopenhagen[191]

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

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

191 Eigene Grafik, Quellen zur Grafik in: John Wallace Eaton: *The German Influence in Danish Literature in the Eighteenth Century. The German Circle in Copenhagen 1750–1770*, Cambridge 1929; Paul Döring: *Der nordische Dichterkreis und die Schleswiger Literaturbriefe. Beilage zu dem Programm der höheren Bürgerschule zu Sonderburg1880*, Anne-Bitt Gerecke: *Transkulturalität als literarisches Programm. Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs Poetik und Poesie*, Göttingen 2002, S. 16–19; Albert Malte Wagner: *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und der Sturm und Drang. Gerstenbergs Leben, Schriften und Persönlichkeit*, Heidelberg 1920, S. 60–98.

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

197 Ebd., Vorrede S. *5.

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

---

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

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

200 Ebd., Vorrede S. *5–6.

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

C. P. E. Bach, der hier gemeint sein dürfte, hat diesen Hinweis wohl zunächst geflissentlich ignoriert. Erst im Jahr 1774 – ein Jahr nach Gerstenbergs Brief an ihn persönlich, in dem er über Psalmvertonungen schreibt[201] – gibt Bach *Herrn Doctor Cramers übersetzte Psalmen mit Melodien zum singen bey dem Claviere* heraus, worin er 42 der von Cramer poetisierten Psalmen vertont. Wenn der direkte Zusammenhang zu diesem Schreiben zwar nicht bewiesen, sondern bestenfalls behauptet werden kann, so ist doch immerhin eine terminliche Korrelation zu Gerstenbergs Schreiben feststellbar.

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

201 Vgl. Gerstenberg: »Briefentwurf an C. P. E. Bach«.
202 Vgl. Kap. 1.5.

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

2.3.3 Oden und Hymnen – Klopstock

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Ode und Hymne

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

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

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

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

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

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

211 Krummacher: *Lyra*, S. 77.

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

212 Sulzer: »Lied (Dichtkunst)«, hier: S. 713.
213 Zymner: »Lyrik seit dem 18. Jahrhundert«, hier: S. 25.
214 Vgl. hierzu Kap. 1.1.3. Außerdem: Janine Firges: *Gradation als ästhetische Denkform des 18. Jahrhunderts. Figuren der Steigerung, Minderung und des Crescendo,* Berlin, Boston 2019, S. 37–62.
215 Sulzer: »Lied (Dichtkunst)«, hier: S. 713.
216 Ebd.
217 Johann Georg Sulzer: »Ode (Dichtkunst)«, in: Johann Georg Sulzer (Hg.): *Allgemeine Theorie der schönen Künste,* Bd. 2: K–Z, Leipzig 1774, S. 830–838, hier: S. 830.

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

---

218 Sulzer: »Ode (Dichtkunst)«, hier: S. 830.
219 Zymner: »Lyrik seit dem 18. Jahrhundert«, hier: S. 24.
220 Die Formulierung »beau désordre« aus Niclas Boileau-Despréaux *L'art poétique* (1674) »wird in Johann Christoph Gottscheds *Critischer Dichtkunst* (1730) als ›schöne Unordnung‹, in Moses Mendelssohns *Gedanken vom Wesen der Ode* (1764) als ›Ordnung der begeisterten Einbildungskraft‹ und in Johann Joachim Eschenburgs *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* (1783) als ›lyrische Unordung‹ bezeichnet« (Zymner: »Lyrik seit dem 18. Jahrhundert«, hier: S. 24).
221 Penzenstadler: »Lyrik der frühen Neuzeit«, hier: S. 354.
222 Sulzer: »Ode (Dichtkunst)«, hier: S. 831.
223 Penzenstadler: »Lyrik der frühen Neuzeit«, hier: S. 354.

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Ode.[224] In Hymnen und literarischen oder musikalischen Psalm-Bearbeitungen kanalisieren sich pietistische Auffassungen und religiöse Empfindungen in lyrische Formen. Die Hymne hat – dieser Genealogie gemäß – stilistische Besonderheiten: Sie hebt sich von der Ode vor allem durch ihre »appellative Struktur«[225] und die »hierarchisch-vertikale Ausrichtung (Götter, Fürsten, Helden, Ideale etc.)«[226] ab. Die Anrufung erfolgt dabei nicht nur in Gebeten, sondern ist, das zeigen v. a. die Psalmen, als ein Anruf aus tiefster religiöser Empfindung zu verstehen. Diese Ästhetik der Innerlichkeit, auf Empfindungen des Subjektes, macht die Hymne auch jenseits religiöser Kontexte für Dichter empfindsamer Lyrik anschlussfähig.[227] Klopstock ruft in seiner Ode »Der Zürchersee« (1750) keinen Gott an, sondern »Mutter Natur«, die »Freude« (gleich mehrfach, auch »Göttin Freude«), den »fröhliche[n] Lenz«, »Liebe« und »fromme Tugend« und zuletzt ferne Freunde.[228] Die ursprünglich liturgische Hymne ist schließlich für die literarische Hymne nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch anschlussfähig; für die deutschsprachige Lyrik werden v. a. Klopstocks freirhythmische Hymnen prägend für die Gattung der Hymnen.[229] Gerade die freien Rhythmen bilden das Merkmal, das Klopstocks Dichtung kennzeichnet, den Duktus seiner poetischen Sprache mitbestimmt[230] und sich als gattungsprägend für Ode und Hymne herausstellt. Diese

224 Vgl. ebd.

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

226 Kraß: »Hymne«, hier: S. 105.

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Klopstocks Arbeit am Metrum: Bewegung

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Das »Neue und Bahnbrechende seiner [d. i. Klopstocks, Anm. UK] Dichtungen, der Oden und des Messias«, so Menninghaus, liege »wesentlich in der Dimension von Metrum und Rhythmus«[235]. Klopstocks Ausführungen zum deutschen Hexameter sind dabei vor allem ein Versuch, den griechischen Hexameter in die deutsche Sprache und Dichtung übertragbar zu machen, wobei auch Wendungen, Klang und Eigenheiten der eigenen – der deutschen – Sprache Beachtung geschenkt wird. »Nach der Eindeutschung des Hexameters und der Erneuerung der antiken Odenformen ist die Einführung der freirhythmischen Gedichte die dritte große Leistung Klopstocks«[236], so Karl Ludwig Schneider. Klopstock zeigt sich damit als Erneuerer der deutschen Dichtungssprache im 18. Jahrhundert, wie auch Gerstenberg schreibt: »Wenn die sich noch streiten, ob man auch Hexameter im deutschen machen könne, so zeigt uns Klopstock, daß der deutsche Hexameter vor dem griechischen sogar den Vorzug habe« (R, S. 226). Der Vorzug, das führt Klopstock in »Vom deutschen Hexameter, aus einer Abhandlung vom Sylbenmaasse« aus, liegt vor allem in anderen Variationsmöglichkeiten[237] der Versfüße, die sich aus der Sprache selbst ergäben. Denn »der Vers«, so Klopstock, muss »viel öfter aus Wortfüssen, als aus den Füssen der Regel bestehen« (K-DH, S. *2); zumal solche Regeln nur aus der jeweiligen Sprache, in der gedichtet wird, ableitbar sind, wie die fiktive Gesprächsteilnehmerin Minna im ersten Gespräch des Fragments »Vom Sylbenmaasse« deutlich macht:

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

> Minna. Der griechische Vers wäre also, was er ist, sehr oft durch seinen Gang allein; und der deutsche wäre es zugleich durch die mitgehende Sprache.
> Heiners. Damit wir nicht in Gefahr kommen, uns zu sehr in unser eignes Lob auszubreiten, so erlauben Sie mir, Selmer, Sie zu fragen: Haben denn unsre Gedichte die ungriechischen Regeln fest gesetzt, nach welchen wir die Dauer der Sylben messen.
> Minna. Ungriechische freylich, auch unchinesische, und dies zwar wegen des kleinen Nebenumstandes, daß wir Deutsche sind, und eine eigne Sprache für uns haben, die *deutsche* nämlich, Heiners. (K-SM, S. 24–25, Herv. i. O.)

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

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

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

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

240 Vgl. ebd. Kap. I.5: Deutsche Metrik als Deutsche Versgeschichte. S. 34–43. Wagenknecht führt an, dass bereits im 17. Jahrhundert Opitz den »prosodischen Grundsatz« (ebd., S. 35) schrieb, demzufolge die Silben nach »accenten vnnd dem thone« (zitiert nach ebd.) bemessen werden sollten. Dieser Grundsatz setzt sich Ende des 18. Jahrhunderts mit Karl Philipp Moritz *Versuch einer deutschen Prosodie* durch (vgl. ebd.).

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Abhandlung »Schlechte Einrichtung des italenischen Singgedichts« – das übrigens in der gleichen Sammlung[242] wie Klopstocks »Vom Sylbenmaasse« erscheint – ein deutlicher Unterschied, spricht Gerstenberg dem musikalischen Zeichen doch Raum- und Zeitstruktur zu.[243] Die Figur Selmer, in den Gesprächsfragmenten das führende Sprachrohr Klopstocks, konstatiert:

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

Zur präzisen Wortwahl, die »bestimmte Bedeutungen« bezeichnen, kommen die musikalischen Sprachelemente – von Klopstock selbst als solche eingestuft[244] –, mittels derer die Sprache lebendig wird: Wohlklang und

---

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

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

243 Siehe hierzu auch Kap. 1.3.2: Gerstenberg versteht Gesang zeichentheoretisch als mehrdimensional, in Raum und Zeit wirksam. Herder wiederum bildet in diesem Punkt den Gegenpart zu Klopstock, er spricht bereits dem einzelnen Ton höchste Wirkungskraft zu (vgl. Johann Gottfried Herder: »Viertes kritisches Wäldchen« [1769], in: Gunter E. Grimm (Hg.): *Schriften zur Ästhetik und Literatur. 1767–1781*, Frankfurt am Main 1993, S. 249–442, hier: v. a. S. 336–340), was letztlich auch konsequent zum Resonanzmodell passt, demzufolge die Nerven auf einen äußeren Impuls ansprechen (vgl. Kap. 1.1.2).

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

Die »Mitbedeutung«[249], die durch die Bewegung entsteht, ergibt sich demnach aus Elementen, die »nicht völlig […] abgemessen« (K-SM, S. 19, siehe Herv.) werden können. Hierin treten die Erkenntnisse aus dem ersten Teil[250] wieder zutage: Der Fokus des Gesprächs liegt auf einem akustisch unbestimmten Phänomen. Dieses akustisch nicht abmessbare Phänomen wird auch hier beschrieben als ein Element, das nicht bestimmt, nicht distinkt festgelegt werden kann und deswegen als ästhetisches Element fungiert. Auch bei Klopstock werden auf diese Weise distinktes Sprachmedium und ästhetisch-akustisches Medium kombiniert. Dieses ästhetisch-akustische Medium lässt sich weder schriftlich fassen und niederlegen, noch reglementieren: »Man kann diese kleinern Unterschiede dem Dichter nicht zur Regel vorschreiben; aber der Vorleser läßt sie hören« (K-SM, S. 20), so Klopstock. Das hat ihn nicht davon abgehalten, trotzdem zu versuchen, als Dichter Hinweise zur Betonung zu geben, wie bei Gerstenberg zu lesen ist:

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

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

---

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

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

250 Vgl. Kap. 1.

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Klopstocks poetische Sprache

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

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

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

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

---

253 Vgl. Friedrich Gottlieb Klopstock: »Von der Sprache der Poesie« [1758], in: Winfried Menninghaus (Hg.): *Klopstock – Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, Frankfurt am Main 1989, S. 22–34, hier: S. 24–25. Außerdem: Karl Ludwig Schneider: *Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im achtzehnten Jahrhundert*, Heidelberg 1965, S. 41–57.

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

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

256 Ebd., S. 174.

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

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

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

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

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

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

---

258 Ebd.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 08:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

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

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

https://doi.org/10.5771/9783968217826-249 - am 13.01.2026, 09:29:03. https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -