

4 Musikalische Dramatik – (Melo-)Dramatik

Gerstenbergs Fragen an das geeignete empfindsam-ästhetische Medium und seine Arbeit am musikalisch-poetischen Kunstwerk sind von Beginn an auch ein Suchen nach einer angemessenen Gattung. Gerstenberg, der musikalische und literarische Gattungen experimentell an ihre Grenzen führt, akkumuliert all diese Versuche in seinem letzten literarischen Werk: *Minona oder die Angelsachsen*. Dieses Kapitel befasst sich mit Gerstenbergs (musikalisch-)dramatischem Werk. Abgesehen von *Ugolino*, aus dem in dieser Arbeit nur die Schlusszene behandelt wird, gibt es nur Fragmente und Versuche. *Minona* hingegen wurde von Gerstenberg vollendet, aber trotzdem wenig erfolgreich. *Minona* ist der Endpunkt von Gerstenbergs schriftstellerischer Tätigkeit. Dieses Kapitel soll all die musikalisch-poetischen Implikationen sichtbar machen, die in dieser Arbeit behandelt wurden und die Gerstenberg in *Minona* zum dramatischen Text verdichtet. Der ausufernde theoretische Impetus dieses Dramentextes erschwert dabei den emotionalen Zugang, den Gerstenberg als Kritiker von empfindsamer Literatur erwartet. Oder, um es mit Gerstenbergs eigenen Worten etwas polemischer zu formulieren: »[W]enn man gähnt, so liegt die Schuld an dem Dichter, nicht an dem Inhalt.« (R, S. 97) Der kritische Gerstenberg hat das empfindsame Schreiben verlernt.

Minona ist nicht Gerstenbergs erster Versuch im Umgang mit musikalischer Dramatik. Davon zeugen nicht nur die lyrisch-dramatischen Texte *Ariadne auf Naxos* und *Der Skalde*, sondern auch Fragmente, die Gerstenberg selbst weder fertiggestellt, noch veröffentlicht hat. Hierunter ist die Kantate *Clarissa Harlowe* zu zählen, aber auch eindeutiger dramatisch angelegte Texte: *Der Waldjüngling* und *Peleus*.

Der Waldjüngling (1771) sollte ein Stück werden, worin »die Empfindungen eines Menschen, der ausser sich noch nichts gesehen hat, entwickelt«¹ werden sollen, wie Boie im Januar 1771 schreibt. Gerstenberg

1 Zitiert nach Montague Jacobs: »Gerstenbergs Fragment ›Der Waldjüngling‹. Aus der Handschrift veröffentlicht«, in: Montague Jacobs (Hg.): *Gerstenbergs Ugolino – Ein Vorläufer des Geniedramas. Mit einem Anhang. Gerstenbergs Fragment ›Der Waldjüngling‹ aus der Handschrift veröffentlicht*, Germanische Abteilung No.7, Berlin 1898, S. 127–136, hier: S. 127. Der Anlage nach ist »Der Waldjüngling« dem *Ugolino* nicht ganz unähnlich. In beiden Fällen werden Menschen dargestellt, die auf die eine oder andere Weise der Zivilisation entzogen wurden, und auf Basis dieser Isolierung auf ihre Empfindungen und deren Entwicklung reduziert werden. Gerade diese Isolierung – wenn auch zu ver-

plante mit dem *Waldjüngling* offensichtlich, »die Oper mit der Tragödie zu verbinden«². Die Anlage des Stücks an einer »schroffen Felsenküste einer skandinavischen Insel«³ reiht den *Waldjüngling* ein zwischen Gerstenbergs andere musikalisch-dramatischen Texte *Ariadne* und *Minona*. Dabei werden durch den Protagonisten, ein Mensch, wie man ihn sich im Naturzustand vorstellte, permanent tierisch-menschliche Urlaute, Naturgeräusche und das Medium Sprache thematisiert, wie auch aus Gerstenbergs Notizen hervorgeht:

Der Waldjüngling ahmt die Stimmen und Gebr(äu)ch(e) allerley Thiere und Vögel nach, macht sich eigenthümliche Begriffe von Dingen, die er sieht oder hört [...] Liebe drückt er durch Töne aus, die dem Girren der Tauben, und Zorn durch solche, dem Raben-Geschrey ähnlich sind. Er kennt alle Kräuter, singt selbst erfundene Melodien, kriecht und winselt wie ein Hund, seine erste Sprache war ein sanftes Gemurmel, ein verworrener Schall, den ihn die Natur lehrte, seine Leidenschaft auszudrücken [...]⁴

Diese Urlaute, verstanden als Laute, bei denen Signifikant und Signifikat noch nicht auseinandergetreten sind, zeigen Gerstenbergs Interesse an einer semiotisch-unvermittelten Ausdrucksweise, die auch Grund für seine musikalisch-literarischen Experimente sind. Die verarbeiteten Gedanken zu Naturmensch und Urlaut sind dabei angeregt durch Rousseaus *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755), wie die dem Fragment vorangestellten Notizen belegen, die nahezu wörtliche Übertragungen aus diesem Traktat sind. Rousseaus Naturideologie legt den Grund der Empfindsamkeit und des Geniekults, für die auch Gerstenberg einsteht.⁵ Dass Gerstenberg sein Stück an den Rousseau'schen *homme sauvage*⁶ anlehnt, ist demnach wenig überraschend und wurde von Motague Jacobs und Anne-Bitt Gerecke hinreichend herausgearbeitet.⁷

schiedenen Zeitpunkten (Ugolino sieht man in der Isolierung, den Waldjüngling aus eben dieser kommend) – zeigt dabei den Menschen als Empfindungswesen.

2 Zitiert nach Jacobs: »Gerstenbergs Fragment ›Der Waldjüngling‹«, hier: S. 131. Das Gerstenberg zugeschriebene Zitat konnte leider an der bei Jacobs angegebenen Stelle nicht gefunden und damit nicht verifiziert werden.

3 Jacobs: »Gerstenbergs Fragment ›Der Waldjüngling‹«, hier: S. 131.

4 Zitiert nach ebd., S. 135–136.

5 Vgl. ebd., S. 132.

6 Begriff aus: Jean-Jacques Rousseau: *Discours sur L'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* [1755], Paris 1965, S. 49.

7 Vgl. Jacobs: »Gerstenbergs Fragment ›Der Waldjüngling‹«; Anne-Bitt Gerecke: *Transkulturalität als literarisches Programm. Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs Poetik und Poesie*, Göttingen 2002, S. 272–286.

Inwiefern sich die Suche nach einer Sprache der Empfindung im *Waldjüngling* und durch die Figur des Waldjünglings musikalisch gestaltet, ist allerdings im erhaltenen Fragment nicht ersichtlich. Anmerkungen zur gedachten Verbindung mit der Oper, konkrete Hinweise zum Einsatz von Musik finden sich nicht in Jacobs' Transkription des Fragments. Im handschriftlichen Original finden sich an einigen Stellen metrische Anweisungen in Form zusätzlicher Zeichen am Text.⁸ Wie Gerstenberg allerdings konkret die musikalisch-dramatische Medienkombination im *Waldjüngling* anlegen wollte, geht aus dem Fragment nicht hervor. Es bleibt also offen, ob und wie er in diesem Stück Oper und Tragödie verbinden wollte und damit auch, ob *Der Waldjüngling* möglicherweise melodramatisch angelegt werden sollte.

Peleus ist ein noch spärlicher erhaltenes Fragment, das möglicherweise sogar nicht einmal als solches, sondern nur als Absichtsbekundung einzustufen ist. In einem Brief Gerstenbergs an Klopstock aus dem Jahr 1776 ist belegt, dass Gerstenberg unter diesem Titel eine Oper verfassen wollte, wovon er Klopstock eine Probe geschickt hat.⁹ Außer dem 26-versigen Monolog *Peleus*' mit einleitender Regieanweisung in diesem Brief ist nirgends sonst von Gerstenbergs Opernvorhaben zu lesen. Gerstenberg schreibt Klopstock, dass es seine »Absicht sey, Gesang und Instrumente zu motiviren«¹⁰, die Abschrift des Monologs an Klopstock bezeugt seine Unsicherheit darüber, »ob [er] auf dem rechten Weg«¹¹ sei.

Nur Fragment geblieben, zeugen *Der Waldjüngling* und *Peleus* von Gerstenbergs Bemühungen um eine musikalisch-dramatische Gattung. Mit dem Melodrama, als welches *Minona* deklariert wird, dehnt Gerstenberg seine Suche 1785 schließlich auch auf die Mischgattung aus, die in den 1770ern in Deutschland populär geworden war.

8 Das handschriftliche Original des *Waldjünglings* befindet sich im Bayerischen Staatsarchiv in München, im handschriftlichen Nachlass Gerstenbergs. Dem eigentlichen Fragment vorangestellt sind auf den ersten beiden Bögen drei Spalten mit Notizen von Gerstenberg zum *Waldjüngling*.

9 Vgl. Heinrich Wilhelm Gerstenberg: »Brief vom 8., 12., 13. Mai 1776 an Klopstock und Johanna Elisabeth von Winthem«, in: Helmut Riege (Hg.): *Werke und Briefe. 1776–1782*, Berlin 1982, S. 24–27, hier: S. 25–26.

10 Gerstenberg: »Brief an Klopstock/Winthem«, hier: S. 25.

11 Ebd.

4.1 Das Melodrama

Das Melodrama ist eine dramatische Gattung, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts v. a. in Deutschland entsteht und laut Wolfgang Schimpf ihren Ursprung in deutschsprachigen Aufführungen von Rousseaus *scène lyrique Pygmalion* hat.¹² »Roußeau's Pygmalion brachte Hrtn. Brandes auf den Einfall, Gerstenbergs Cantate, Ariadne auf Naxos, für das Theater umzuarbeiten.«¹³ Mittlerweile, so Laurenz Lütteken, ist es aber »unbestritten, daß das Melodrama keine ›Erfindung‹ Georg Bendas oder Jean-Jaques Rousseaus ist. So müssen verschiedene gleichsam vorläufige Stationen in Betracht gezogen werden.«¹⁴ Lütteken, der Rousseaus Pygmalion nur als letzte Konsequenz musikalisch-literarischer Entwicklungen des 18. Jahrhunderts einstuft, nennt als früheres Zeugnis für Melodramatik die Schlusszene aus Gerstenbergs *Ugolino*, in der im Moment maximal gesteigerter Empfindung der Monolog instrumental begleitet wird. »Die Vorstellung, daß sich dieser Augenblick höchster Gespanntheit gleichsam aus seinem größeren Zusammenhang auskoppeln und als selbstständige szenisch-musikalische Einheit präsentieren lassen müsse, lag damit sehr nahe«¹⁵, so Lütteken. An dieser Stelle sei auf das Erscheinungsdatum von *Ugolino* hingewiesen: 1768 lag die Idee der Isolierung einer melodramatischen Szene aus einem größeren Zusammenhang nicht nur nahe, sondern wurde in Gerstenbergs Kantate *Ariadne auf Naxos*, der Vorlage für das erste deutsche Melodrama, bereits drei Jahre zuvor umgesetzt.¹⁶ Gerstenbergs gesamtes dramatisches Repertoire ist auch jenseits der Gattungsgeschichte des Melodramas des 18. Jahrhunderts in Deutschland ohne Musik nicht

12 Wolfgang Schimpf: *Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1988, S. 17ff. Auch im Artikel »Über das Melodrama« in der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der schönen Künste* (NBsW) wird das deutsche Melodrama auf Rousseau zurückgeführt und dort als »Roußeau's Tochter« bezeichnet, »da bei seinem Stücke beides, Text und Musik, gehört« (Unbekannter Autor: »Über das Melodrama«, Neue Bibliothek der schönen Wissenschaft und der freyen Künste, 1788/89/37 (1788), S. 177–197, hier: S. 177) wird.

13 Unbekannter Autor: »Über das Melodrama«, S. 177.

14 Laurenz Lütteken: *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Berlin 1998, S. 467.

15 Lütteken: *Das Monologische*, S. 470. Lütteken verweist außerdem darauf, dass *Ugolino* im gleichen Jahr wie Ramlers Kantate *Pygmalion* erschienen ist, dessen »Libretto [erstmal] dezidierte Anweisungen für eine seelenschildernde Instrumentalmusik« (ebd., S. 468) enthielt. Zu eben dieser Kantate verfasste Gerstenberg im gleichen Jahr eine Rezension (R, S. 79–85).

16 Zu Gerstenbergs *Ariadne auf Naxos* siehe auch Kap. 3.2.2.2.

denkbar. Egal ob *Ugolino*, dramatisch-lyrische Werke wie *Der Skalde* oder *Ariadne*, oder eben *Minona* – jedes Stück zelebriert seinen dramaturgischen Höhepunkt mehr oder weniger intermedial. Dieser dramaturgische Höhepunkt stellt sich dabei nicht mehr klassisch aristotelisch als Wendepunkt innerhalb einer Handlung dar, sondern zeigt Charaktere, deren Empfindungen und ›Stimmung‹ innerhalb dieses Moments dargestellt werden. In diesen ausgedehnten Handlungsausschnitte werden Zenite innerer Zerrissenheit ausgebreitet.

Dass Gerstenberg, dessen musikalisch-literarische Experimente eine tragende Rolle in der Entwicklungsgeschichte des Melodramas gespielt haben, erst 1785 mit *Minona* selbst ein Melodrama verfasst, überrascht auf den ersten Blick. Es ist allerdings konform mit seinen Ansichten: Die als mustergültig für die Gattung geltenden Stücke von Georg Benda sind deutlich intensiver wechselstrukturiert konzipiert als die italienische Kantate, an der Gerstenberg dieses Formelement kritisiert.¹⁷ Da Gerstenberg erst ein Melodrama schreibt, als die Gattung bereits wieder an Popularität verloren hat, kann man ihm auch nicht Opportunismus nachsagen, v. a. nicht insofern, als Gerstenberg sein Stück auch anders konzipiert als Bendas Stücke.¹⁸ U. a. deswegen ist es fraglich, ob *Minona* tatsächlich als Melodrama bezeichnet werden kann, wie Gerstenberg das im Untertitel tut. Vielmehr scheint das Stück alle musik- und literaturästhetischen Ansätze Gerstenbergs und seines Umfelds zusammenzuführen, und so ist Gerstenbergs Melodrama als intermediales und internationales Ergebnis vieler Einflüsse zu bewerten: Es speist sich nicht nur aus Rousseaus *scène lyrique*, sondern auch aus Gerstenbergs Beschäftigung mit nordischer Mythologie, Ossian und dem Bardentum – namentlich auch aus der Gattung der Bardiete, die Gerstenberg von Klopstock kannte¹⁹ – und der eigenen Interpretation der Gattung Kantate, in Abgrenzung zur italie-

17 Vgl. hierzu Kap. 3.2, v. a. 3.2.2.2.

18 Zur typischen Konzeption von Melodramen nach dem Muster von Benda siehe S. 409.

19 Bardiete waren v. a. durch Klopstock bekannt und sind entstanden aus Barden- und Kriegsgesängen, die auch essenzieller Teil dieser Stücke sind (vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: »Klopstock! Oder: Medien des nationalen Imaginären. Zu den Hermann-Bardieten«, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Hermanns Schlachten. Zur Literaturgeschichte eines nationalen Mythos*, Bielefeld 2008, S. 195–214, hier: S. 196–197). »Die Gesänge stellen ein hervorgehobenes Medium in der Bardiet-Konstruktion dar, die insgesamt der Rede vor der Handlung den Vorzug gibt, ja, die Handlung gleichsam durch die Rede zu ersetzen scheint.« (Ebd., S. 196.) Das wohl bekannteste, auch von Gerstenberg rezensierte (vgl. R, S. 278–289) Bardiet ist Klopstocks *Hermanns Schlacht*. Gerstenbergs *Minona oder die Angelsachsen* erinnert an einigen Stellen konzeptionell an dieses Bardiet.

nischen Form.²⁰ Gerstenbergs Melodrama *Minona oder die Angelsachsen* erinnert außerdem an eine Experimentier-Gattung, der sog. »Inseloper der Aufklärung«²¹, ein Genre, das »abseits höfischer Schauplätze und ihrer Beschränkungen neue dramaturgische Freiheiten eröffnete und die allmähliche Auflockerung der Gattungskonventionen vorantrieb. Auf der Insel war die experimentelle Zusammenstellung des Unzusammengehörigen möglich.«²² Die Isolierung und Abgeschiedenheit der Insel bietet Raum für »hybrid[e] dramaturgisch[e] Bildungen«, die, so Juliane Vogel, »mit Vorliebe den heroischen Frauengestalten Gelegenheit zum Lamento über ihr Verlassensein«²³ gaben. Lag die Veröffentlichung der *Ariadne* noch vor Haydns Oper, und war hier die felsige Insellandschaft bereits in der mythologischen Stoffvorlage angelegt, so wird in *Minona* mit der Auswahl einer Insel als Schauplatz an dieses Experimentierfeld erinnert.

Von der Vielzahl musikalisch-dramatischer Einflüsse, die in *Minona* erkennbar sind, sei das Augenmerk zurück auf die intermediale Gattung gelenkt, als die Gerstenberg sein Stück betitelt: Das Melodrama. Das Melodrama stand von Beginn an »im Spannungsfeld konkurrierender Ausdrucksformen, des dramatischen und des lyrischen Elementes, die sie [d. i. die Gattung Melodrama, Anm. UK] zur Balance bringen mußte«²⁴. Dieser »Medienverbund«²⁵ hatte das »Ziel [...], die Defizite auszugleichen, die an der monomedialen Ausrichtung der Tragödie sichtbar geworden waren.«²⁶ Dabei wird das der Tragödie eigene Medium der Sprache deswegen als defizitär empfunden, weil es nicht mehr dem ästhetischen Anspruch genügt, der sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts immer stärker am Prozess der Versinnlichung orientiert.²⁷ Gleichzeitig herrscht über bereits beste-

20 Vgl. hierzu Kap. 3.2.1 und 3.2.2.

21 Juliane Vogel: »Lärm auf der »wüsten Insel«. Simultaneität in Hoffmannsthals ›Ariadne auf Naxos‹«, in: Gerhard Neumann/Ursula Renner/Günter Schnitzler/Gotthart Wunberg (Hg.): *Hoffmannsthal-Jahrbuch zur Europäischen Moderne*, Freiburg im Breisgau 2009, S. 73–86, hier: S. 77. Die Gattung geht zurück auf Haydns Oper *L'isola disabitata* (1779, Libretto von Pietro Metastasio) (vgl. ebd.).

22 Vogel: »Lärm auf der wüsten Insel«, hier: S. 77.

23 Ebd., S. 78.

24 Schimpf: *Lyrisches Theater*, S. 11.

25 Juliane Vogel: »Zurüstungen für den Medienverbund. Zur Selbstaufgabe der Dichtung im Melodram um 1800«, in: Bettine Menke/Armin Schäfer/Daniel Eschkötter (Hg.): *Das Melodram. Ein Medienbastard*, Berlin 2013, S. 36–50, hier: S. 37.

26 Vogel: »Zurüstungen für den Medienverbund«, hier: S. 37.

27 Zu diesem Prozess siehe Kap. 1.1.1.1. Zur »Versinnlichung« siehe auch Dirk Oschmann: »Versinnlichung« der Rede. Zu einem Prinzip aufklärerischer Sprach- und Dichtungstheorie«, *Monatshefte*, 94/3 (2002), S. 286–305, hier: S. 286–305.

hende intermediale Mischgattungen Unzufriedenheit, v. a. aufseiten der Dichter. Die Stellung der Dichtkunst, insbesondere in der italienischen Oper, sei eine untergeordnete, wie z. B. Lessing im *Paralipomenon* 27 seines *Laokoons* schreibt (vgl. L-LP, S. 313 (Par. 27, Anm. 75))²⁸. Diese Unzufriedenheit beförderte die Entwicklung der weltlichen Kantate des 18. Jahrhunderts, in der durch das Erstarken des Rezitatifs die alleinige künstlerische Hoheitsstellung des Komponisten infrage gestellt wurde, und treibt auch die Entwicklung der Gattung Melodrama in Deutschland voran. In ihr sah man die poetischen Teile des intermedialen Bühnensstücks aufgewertet und die Möglichkeit der Entwicklung eines vergleichbaren Gattungstyps, der gleichzeitig aber »stärker dramatischen Prinzipien verpflichtet wäre«²⁹.

Die Aufführungskonzeption des Melodramas ist intermedial angelegt: Im Melodrama wird die gesprochene Sprache v. a. durch musikalische Intermezzi und Accompagnati ergänzt, z. T. auch durch gesungene Passagen. In der *Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste* (NBsW) wird die Gattung so beschrieben,

daß sie ihrem Inhalte nach pragmatisch ist, ihre Einrichtung aber vom Drama, so wie Sprache und Ausdruck vom lyrischen Gedichte entlehnt, kurz in der Hauptsache mit der Cantate größtentheils überein kömmt.³⁰

»Diese Kombination von Medien«³¹, in der »Sprechen und Gesang [verbunden wurden], ohne sie miteinander zu verschmelzen«³², war rezeptionsorientiert und ausgerichtet auf möglichst intensive Publikumswirksamkeit: Ein Kritiker von Bendas *Ariadne* beschreibt dem unwissenden Leser die technische »Einrichtung dieser Gattung«³³:

[D]er Schauspieler deklamiert seine Rolle – die aus lauter Monologen besteht – ohne musikalische Vorschrift. Nach geendigten Perioden, bey wichtigen Momenten der Handlung, oft auch nur nach einzelnen Ausrufungen hält er inne, die Musik tritt ein, setzt die Empfindung fort, kündigt auch wohl den folgenden Gang der Empfindung an, während dessen der Schauspieler durch

28 Zu Lessings *Paralipomenon* 27 siehe auch Kap. 1.3.1 ab S. 166.

29 Schimpf: *Lyrisches Theater*, S. 28.

30 Unbekannter Autor: »Über das Melodrama«, S. 179.

31 Bettine Menke/Armin Schäfer/Daniel Eschkötter (Hg.): *Das Melodram. Ein Medienbastard*, Berlin 2013, S. 8.

32 Menke, Schäfer, Eschkötter: *Medienbastard*, S. 8.

33 Johann Friedrich Reichardt (Hg.): »Musikalisches Kunstmagazin. Teil 1, 1.-4. Stück«, in: Hans-Günter Ottenberg (Hg.): *Der critische Musicus an der Spree. Berliner Musikschritum von 1748 bis 1799; eine Dokumentation*, Leipzig 1984, S. 303–314, hier: S. 314.

Action spricht; und bey äußerst hohen Punkten der Leidenschaft, geht Musik und Rede auch wohl zugleich fort. Die Zwischenspiele sind nun meist einzelne Gedanken, in verschiedenen Tönen und Zeitmaßen.³⁴

Die Wirkung steht stark im Fokus des Gattungsanliegens. Es geht dabei weniger um die klassisch kathartische Wirkung, als vielmehr um ein Konzept, das den Zuschauer unmittelbar zur Mitempfindung bewegen und so in den gleichen Gemütszustand versetzen soll, in dem sich das dargestellte Subjekt befindet. Dieser Vorgang hat dabei keinerlei erzieherische oder bildende Intention, er genügt sich selbst. Die Funktion von Melodramen kann daher als eher unterhaltend klassifiziert werden.³⁵ Vollkommen auf die Wirkung konzentriert schrumpft auch die Handlung zur bloßen Nebensache des Melodramas und wird stark reduziert. So sind die »Gegenstände, die [die Gattung] wählt, Handlungen von mächtiger Wirkung, obgleich von beschränktem Umfange«³⁶. Das geht so weit, dass im Melodrama »gemeinlich die Geschichte [verschwiegen]« wird und »nur die Gefühle, die sich während des Verlaufs desselben in den Personen erzeugen, ausgedrückt, und die veranlassenden Umstände dem Leser zur errathen [überlassen]«³⁷ werden. Um die Umstände geht es im Melodrama auch gar nicht, wie aus dem Artikel »Über das Melodrama« in der *NBsW* hervorgeht:

Es ist nicht der Zweck des Dichters, uns Ariadnens Untergang in den Wellen oder die Rache der fürchterlichen Medea an Gemahl und Kindern zu schildern; die Absicht ist, uns dort ein treues, mit Undank belohntes Herz, wie es von tausend Quaaen und Leiden zerrissen wird, hier die Eifersucht in ihrer schrecklichsten Form zu zeigen; d. h. wenn wir das Gemeinsame zusammen fassen, uns ein interessantes *Seelengemälde* zu liefern.³⁸

Dieses Zurücktreten der Handlung zugunsten der Darstellung von Seelengemälden ist eine durch die Gattungsanlage poetologisierte Ausformulierung des anthropologisch-ästhetischen Ideals, das den Menschen und seine Empfindungen als Quelle der Erkenntnis anerkennt. Diese neue dramatische Gattung, die »nicht die äußere Lage des handelnden Subjekts,

34 Reichardt (Hg.): »Musikalisches Kunstmagazin«, hier: S. 314.

35 Das erklärt möglicherweise den breiten Rezeptionserfolg: Das Melodrama feierte in Deutschland nicht nur Erfolge beim bildungspolitisch interessierten Publikum, »sein Publikum rekrutierte sich aus der Mittel- und Unterschicht: Handwerker, Lehrlinge, Kaufleute, Krämer und Schreiber« (Schimpf: *Lyrisches Theater*, S. 41).

36 Unbekannter Autor: »Über das Melodrama«, S. 179.

37 Ebd.

38 Ebd., S. 183, Herv. UK.

sondern seinen inneren Zustand, [...] die Seele selbst³⁹ zum Gegenstand macht, lenkt so mit den Mitteln der Poesie den Fokus der Aufmerksamkeit auf den Menschen selbst. Hier ist Gerstenbergs Abwandlung von Aristoteles' Dramenbeschreibung deutlich sichtbar. Aristoteles schreibt:

Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen *Handlung* von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt. (A-P, S. 19, Herv. UK)

Während Aristoteles den Stoff für Tragödien klar auf Handlungen festlegt, erweitert Gerstenberg diesen unmissverständlich:

Der Stoff der Dichtkunst, nach einer gewöhnlichen und richtigen Induction, sind Handlungen und Empfindungen, Handlungen mit Empfindungen verbunden, Empfindungen mit Handlungen verbunden, Handlungen ohne Empfindungen, und Empfindungen ohne Handlungen. (M20, S. 393)⁴⁰

Gerstenberg ergänzt das Stoffspektrum um Empfindungen. Er macht auch klar, dass die beiden Gegenstandsbereiche nicht nur neben-, sondern auch ohne einander auftreten können. Gerstenbergs Beschreibung passt damit nicht nur die Gattung Melodrama von der traditionell überlieferten Dramenform an das anthropologisch-ästhetische Ideal der Zeit an, sondern nimmt bereits eine formale Bestimmung des Bühnenstücks vorweg, das er selbst 1785 verfasst und das bereits der Gattungsbezeichnung nach intermedial angelegt ist: *Minona oder die Angelsachsen – Ein tragisches Melodrama in vier Akten*.⁴¹ Die Gattungszuschreibung, die Gerstenberg hier beinahe schon plakativ im Untertitel vornimmt, passt zum Stück allerdings nur bedingt. Zum einen fehlt es dem als »tragisch« deklarierten Stück insofern an Tragik, als der für klassische Tragödien vorgesehene Glückswechsel der Hauptfigur ins Unglück ausbleibt.⁴² Zum anderen kann auch die Zu-

39 Ebd., S. 182.

40 Gerstenberg bezieht sich an dieser Stelle nicht wie Aristoteles explizit auf Dramatik, sondern nur allgemeiner auf »Dichtkunst«.

41 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: *Minona oder die Angelsachsen. Ein tragisches Melodrama in vier Akten. Die Musik vom Herrn Kapellmeister J. A. P. Schulz* [1785], Hamburg 1785. Im Folgenden im Text in Klammern MoA¹ abgekürzt mit Seitenangabe.

42 Andere Merkmale wie z. B. die auftretenden Charaktere sind tragisch konzipiert und verhalten sich in keiner Weise komisch; das legt nahe, dass auch das Happy End für die Hauptfigur nicht als komisches Merkmal gedacht ist, sondern schlichtweg als nicht-tragisch einzustufen ist. Das passt durchaus zu Gerths Beobachtung, dass Gerstenberg »kei-

schreibung »Melodrama« durchaus kritisch gelesen werden: Das in Deutschland verbreitete, durch Benda geprägte Melodrama unterscheidet sich deutlich von Gerstenbergs Stück; die Stücke, die als mustergültig für die Gattung Melodrama galten⁴³, sind v. a. monologische Einakter. Diese Form ist eine Konsequenz der Gattungsintention und -konzeption: Ein Seelengemälde, das auf Kosten der Handlung möglichst ausführlich geschildert wird, braucht zum einen nicht komplizierte Verstrickungen und Handlungsschritte; dem »Moment dramatischer Intensität« genügt ein Akt, in dem »das zentrale Krisenmoment der Tragödie zur Seelenfolter aus[gedehnt]« wird und so zugleich »eine affektmikroskopische Aufnahme tragischer Wendepunkte [geliefert]«⁴⁴ wird. Gerstenbergs *Minona* dauert mit vier Akten – in der Überarbeitung von 1815 sogar mit fünf (MoA²) – deutlich länger; der Grad der Handlungskomplexität übersteigt dabei die Simplitätvorgabe üblicher Melodramen und erzwingt mehrfach die

nen festen Begriff der Tragödie« (Klaus Gerth: *Studien zu Gerstenbergs Poetik. Ein Beitrag zur Umschichtung der ästhetischen und poetischen Grundbegriffe im 18. Jahrhundert*, Göttingen 1960, S. 198) hat: »Alles Leiden als solches ist ihm »tragisch«, ohne daß es zum sinnlosen oder sinnlos-sinnvollen Untergang führt« (ebd., S. 199). Es bleibt bemerkenswert, dass Gerstenberg trotzdem bei der plakativen Gattungszuordnung bleibt und das Stück als »tragisch« deklariert. In der Überarbeitung von 1815 lässt Gerstenberg den Titelzusatz »tragisch« weg, der Titel lautet hier: »Minona oder die Angelsachsen. Ein Melodrama.« (Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: »Minona oder die Angelsachsen. Ein Melodrama« [1815], in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften I*, Frankfurt am Main 1971, S. 35–354, hier: S. 3.) Im Folgenden abgekürzt mit MoA² und Seitenangabe. In einem mit der überarbeiteten Fassung abgedruckten Brief an den Konferenzrat Gähler thematisiert Gerstenberg sein Ringen mit der Zuschreibung »tragisch«: Einerseits schreibt er, dass er beabsichtige, in der Überarbeitung »die letzte Spur des tragischen Pathos [zu verwischen], [...], da der feierliche Ton, mit dem sich die Handlung schließt, dieses fremdartigen Zusatzes ohne Nachtheil entbehren zu können scheint, und das Ganze mehr auf heitern als schwermüthigen Eindruck berechnet ist« (Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: »An Herrn Konferenzrath Gähler, Ritter des Dannebrog-Ordens. Zweites Schreiben«, in: Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (Hg.): *Vermischte Schriften I*, Frankfurt am Main 1971, S. 22–34, hier: S. 26–27, Herv. i. O.); andererseits ist Gerstenbergs *Minona* auch weiterhin kein komisches Stück, in dem z. B. Menschen niederen Ranges auftreten. Gerstenbergs Stück bleibt etwas dazwischen und »die geflissentliche Vermischung der beiden Hauptgattungen des dramatischen Styls, des komisch-familiären, und des tragisch-pomphaften, [scheinen Gerstenberg, Erg. UK] noch immer, wie von jeher, fast ein wenig gar zu bizarr, und einen wirklichen Widerspruch in der theatralischen Darstellung zu enthalten«. (Gerstenberg: »An Gähler«, hier: S. 28)

43 Das sind v. a. die beiden Stücke *Ariadne auf Naxos* von Johann Christian Brandes, Musik von Georg Benda (1775) und *Medea* von Friedrich Wilhelm Gotter, Musik von Georg Benda (1775) (vgl. Schimpf: *Lyrisches Theater*, S. 24ff.).

44 Vogel: »Zurüstungen für den Medienverbund«, hier: S. 40.

Unterbrechung der melodramatischen Konzeption, damit Handlungszusammenhänge dargestellt werden können. Zum anderen folgt auch die monologische Ausarbeitung der melodramatischen Stoffe aus der Gattungsintention: Die Funktion von Dialogen liegt in handlungsvorantreibender Verstrickung oder Lösung und im Informationsaustausch. Der Intention, Seelengemälde im Drama erlebbar zu machen, scheint diese Form der Kommunikation, die äußere Sachverhalte abhandelt, eher entgegenzustehen.⁴⁵ Bereits der Dialog sperrt sich funktional der Gattung Melodrama. Das führt dazu, dass die meisten Melodramen auch Monodramen sind, also mit einer Figur auskommen. Wenn dann in Gerstenbergs *Minona* bereits in der Figurenliste über 16 Figuren aufgeführt werden – wobei die Titelfigur erst an zwölfter Stelle steht (MoA¹, S. 3) –, ist das atypisch für die Gattung. Trotzdem hat Gerstenbergs Stück auch melodramatische Elemente, gerade was die Handlungsverknappung und musikalische Ausgestaltung von monologischen Szenen angeht, die immerhin als die Szenen gelten können, die eine Rechtfertigung der Gattungszuschreibung »Melodrama« gewährleisten und damit auch für die Figur Minona den Status als Titelfigur plausibilisieren. Genau diese beiden Elemente werden auch in den zeitgenössischen Rezensionen⁴⁶ zu *Minona* bemerkt: Dass ein auf vier Akte ausgedehntes Stück ohne nennenswerte Handlung eher Langeweile erzeugt, bemerkt z. B. der Rezensent in der *NB&W*, der über eine in seinen Augen handlungsirrelevante Szene klagt.⁴⁷ Die Handlung des Stücks ist – typisch melodramatisch – Nebensache, es ist nicht überraschend, dass auch einem anderen Rezensenten auffällt, »wie handlungsleer es überhaupt ist« und dass »selbst Äzia, diese thätigste Person des ganzen Stücks, [...] eine bloße Nebenperson, [...] nicht den mindesten Einfluß in den Lauf der Handlung«⁴⁸ hat. Gleichzeitig wird auch das Wirkpo-

45 Vgl. Schimpf: *Lyrisches Theater*, S. 83f.

46 Es ist davon auszugehen, dass alle Rezensenten das Stück nicht gesehen, sondern nur gelesen haben. Das legen nicht nur konjunktivische Formulierungen und Zeitangaben im Seitenmaß nahe, sondern auch die Tatsache, dass die Musik zum Stück nie komponiert wurde (vgl. hierzu Anm. 49). Wegen der fehlenden Musik ist davon auszugehen, dass das Stück nie aufgeführt wurde.

47 Vgl. Unbekannter Autor: »Minona, oder die Angelsachsen. Ein tragisches Melodrama, in vier Akten. Die Musik von Herrn Kapellmeister J. A. P. Schulz. Hamburg, bey Benjamin Gottlob Hoffmann, 1785. 190 Seiten in 8. (Mit lateinischen Lettern.)«, Neue Bibliothek der schönen Wissenschaft und der freyen Künste, 1787/34, S. 121–142, hier: S. 141–142.

48 Unbekannter Autor: »Minona, oder die Angelsachsen. Beschluß der im 1sten Stücke des 34sten Bandes S. 121 angefangenen, und im zweiten Stücke desselben Bandes S. 279

tenzial der musikalisch ausgestalteten Szenen bemerkt, die beschrieben werden als »rührende Szenen, kräftigen Kontrasts und süßen, melodischen Ausdrucks«⁴⁹. Die Rezensionen unterscheiden sich in ihrer Beurteilung deutlich, was vor allem daran liegt, dass sie verschiedene Szenen in den Blick nehmen, die tatsächlich auch sehr unterschiedlich konzipiert sind und dementsprechend unterschiedlich wirken. Gerstenbergs Stück, das 1785 veröffentlicht deutlich hinter der Hochzeit der Gattung liegt⁵⁰, arbeitet verschiedene musiko-literarische Konzepte und Diskurse des 18. Jahrhunderts durch. In diese katalogartige Vorführung fügen sich auch melodramatische Szenen und kontrastieren eindrücklich andere eingesetzte Techniken und Wirkmechanismen anhand verschiedener Charaktere, Figurenkonstellationen und unterschiedlichem Musikeinsatz, wie im Folgenden gezeigt wird.⁵¹

fortgesetzten Rezension«, Neue Bibliothek der schönen Wissenschaft und der freyen Künste, 1788/35, S. 217–233, hier: S. 217.

- 49 Unbekannter Autor: »Kapellmeister Schulz. Hamburg, bey Hoffmann, 1785. 190 Seiten, 800«, Allgemeine deutsche Bibliothek, 1787/77 (1787), S. 117–118, hier: S. 117. Die Rezensionen, die den melodramatischen Szenen große Wirkkraft zuschreiben, sind dabei ausnahmslos konjunktivisch formuliert. Das lässt darauf schließen, dass hier ausschließlich aufgrund der Textvorlage rezensiert wurde, nicht aufgrund einer tatsächlichen Aufführung. Ob dabei die Partitur mitberücksichtigt wurde, geht zwar nicht eindeutig aus den Rezensionen hervor. Dafür ist belegt, dass eine Partitur nie existiert hat, zumindest keine von Johann Abraham Peter Schulz, wie Bernhard Engelke ausführt: »Gerstenberg [...] übersandte ihm [Schulz, Anm. UK] 1785 das Manuskript seiner ›Minona‹; ein Brief an Voß [...] zeigt, daß ihm die Dichtung wohl gefiel. Daraus leitete Gerstenberg das Recht her, seinem Erstdruck (1785) die Bemerkung beizufügen ›Die Musik ist vom Kapellmeister Schulz‹. Schulz aber hat die Musik nie komponiert. Thrane teilt einen Brief von Schulz an Gerstenberg mit (20. Mai 1785), worin dieser bescheiden ablehnt« (Bernhard Engelke: »Gerstenberg und die Musik seiner Zeit«, Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte/56 (1927), S. 417–449, hier: S. 445).
- 50 Vgl. Schimpf: *Lyrisches Theater*, S. 35. Seine zeitliche Einschränkung auf den Zeitraum zwischen 1775 und 1780 bezieht sich v. a. auf das Benda'sch geprägte Melodrama, die zuerst in Deutschland erfolgreiche und prägende Version der Gattung. Küster z. B. fasst diesen Zeitraum deutlich weiter (1775–1790), legt ihren Fokus beim Gattungsbegriff allerdings auch anders und bezieht neben der »Form eines für die selbstständige Bühnenaufführung konzipierten musikalisch gestalteten Kleindramas tragischen Inhalts« auch »Konzertmelodramen« (Ulrike Küster: *Das Melodrama. Zum ästhetikgeschichtlichen Zusammenhang von Dichtung und Musik im 18. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1994, S. 1f.) und melodramatische Einschübe in Opern mit ein.
- 51 Eine trennscharfe Analyse unterschiedlicher Aspekte ist dabei nicht immer möglich, da Gerstenbergs Text verschiedene Diskurse in seiner melodramatischen Verarbeitung ineinander verwebt. Das bedeutet, dass mancher Aspekt in mehrerlei Hinsicht analysiert wird. Bei in verschiedenen Kontexten vorkommenden Aspekten wird in dieser Arbeit in Fußnoten auf entsprechende Analysen und Zusammenhänge verwiesen.

4.2 Gerstenbergs Melodrama *Minona oder die Angelsachsen*

Da die Handlung von Gerstenbergs *Minona oder die Angelsachsen* nicht hinlänglich bekannt ist, sei eine knappe Darstellung den folgenden Ausführungen vorangestellt – reduziert auf die für diese Studie relevanten Teile⁵². Dabei werden beide Versionen des Melodramas berücksichtigt, die Erstfassung von 1785 und die Zweitfassung von 1815.

Die Titelfigur Minona, Schwester von Trenmor, des Königs der Morven, sitzt zu Beginn des Stückes auf einer Geisterinsel in einem Felsengefängnis gefangen. Sie wird dort von den Morven gefangen gehalten und soll dem Gott Brumo geopfert werden, weil sie zuvor Edelstan – Herzog der Angeln, der zu Friedensgesprächen ins Land kam und gefangen gesetzt wurde – zur Flucht aus einer ähnlichen Situation verholfen hat. Der erste Akt bringt diese Erzählung ins Stück, ermöglicht einen Einstieg in die Figurenkonstellationen (z. B. wie die verschiedenen politischen Parteien zueinander stehen) und wirkt insgesamt eher prologartig⁵³. Die Exposition entdeckt außerdem die Leidenschaft der römischen Äzia für Edelstan, die ab dem zweiten Akt als Minonas eifersüchtige Antagonistin auftritt. Der Rest der Handlung bzw. die Haupthandlung spielt auf der Geisterinsel, sobald Edelstan mit Ryno – ein Barde Ossians in einer Art Beraterrolle – dorthin aufbricht, um Minona zu befreien. Abgesehen vom ersten Akt werden v. a. stetig filmschnittartige Szenenwechsel gezeigt und verschiedene Figuren, die sich auf dieser Geisterinsel bewegen.⁵⁴ Zum einen ist das Minona, die durch wundersame Weise aus ihrem Gefängnis befreit wird (Akt II), indem »eine unsichtbare Hand ihren Kerker [zer-

52 Das schließt vor allem genaue Schilderungen der Inhalte politischer Debatten im Drama aus. Diese Dimension des Stücks bearbeitet Anne-Bitt Gerecke in ihrer Studie zur Transkulturalität der Gerstenberg'schen Poesie (siehe Gerecke: *Transkulturalität*, S. 286–300).

53 Es scheint, als würde der Text selbst den Leser auf diese Lesart stoßen wollen, wenn im ersten Akt zwischen Einholen der Handlung, die vor Einsatzes des Stücks liegt, und gleichzeitigen Mutmaßungen über den weiteren Verlauf und Vorausdeutungen die Figur Sappho bemerkt: »Ein allerliebster Prologus zu einem unterhaltenden Drama, das noch folgen soll!«, und die Figur Äzia dazu bemerkt: »als Prolog lasse ich mir auch das Gebilde gefallen«; und hinzufügt, wie das Stück verstanden werden kann: »Bei alledem ist es mir hier weniger um die Wahrheit der Erscheinung zu thun, als um die Wahrheit der Empfindung« (MoA², S. 58), was an dieser Stelle wie eine programmatische Bemerkung anmutet.

54 Das betrifft auch den in der ersten Version fehlenden Akt, Akt IV in MoA² (MoA², S. 207–303), eingefügt nach Akt III in MoA¹.

trümmert]«⁵⁵. Zum anderen irren Edelstan und Ryno auf der Insel umher, die mit dem Anliegen gekommen sind, Minona zu befreien. Auch Äzia tritt dort auf, die getrieben von Eifersucht zusammen mit Aurel Edelstan hinterher gereist ist. Am Ende des Stücks (MoA¹ Akt IV/ MoA² Akt V) treten noch Trenmor und seine Druiden auf. Diese Figuren treffen in verschiedener Kombination aufeinander unter der steten Dauerpräsenz von Geistern, die mit dem Klangteppich, den ihr Gesang bildet, die Landschaft der Kulisse zum Teil verhängnis- und schauervoll, labyrinthisch und gleichzeitig zauberhaft mitformen und darüber hinaus auch ästhetisch relevant für Handlung und Inhalt des Stückes sind.⁵⁶ Am Ende entkommt Minona mit Edelstans Hilfe dem für sie vorgesehenen Opfertod durch Trenmor und seine Druiden.⁵⁷ Dies ist eine sehr verkürzte Darstellung eines Stücks, das Gerecke treffend als ein »Konglomerat aus verschiedensten literarischen Traditionen, gelehrten und historischen Kenntnissen und Handlungssträngen«⁵⁸ beschreibt. Die vorliegende Studie reduziert die Beschreibungen und Analysen auf die relevanten musiko-literarischen Aspekte und spart andere diskursive Zusammenhänge aus.⁵⁹

4.2.1 Ossians Bardin Minona als lyrische Botenfigur

Wie eingangs bemerkt, ist Gerstenbergs Melodrama in gattungshistorischer Verwandtschaft mit ossianscher Literatur und dem nordischen Bardentum zu sehen.⁶⁰ Die Relevanz des Geistes Ossians für Gerstenbergs *Minona* ist eklatant, wie auch Gerstenberg selbst schreibt:

55 Unbekannter Autor: »Rezension Minona«, S. 117.

56 Siehe Kap. 4.2.3.2.

57 Hier wurden nur die Hauptcharaktere vorgestellt, die für die grobe Rahmenhandlung eine Rolle spielen. Alle anderen sind Nebencharaktere, für deren Behandlung man im Folgenden nur bedingt die genaue Figurenkonstellation und ihre Relevanz für die Haupthandlung kennen muss.

58 Gerecke: *Transkulturalität*, S. 293.

59 Dazu zählen die von Gerecke herausgearbeiteten nationalitätsstiftenden Elemente, die auch historische Kontexte bearbeiten. (vgl. Gerecke: *Transkulturalität*, S. 286–300). Auch Gerecke thematisiert Kontexte der Grenzschaftung und Grenzüberwindung, allerdings auf politisch-nationaler Ebene, nicht auf medialer. Ich halte es für denkbar, beide verhandelten Grenzkontexte (Staatsgrenzen und die Grenzen der Sprache) aufeinander beziehen zu können; eine derartige Untersuchung würde allerdings den Rahmen dieser Studie sprengen und muss deshalb als potenzielle These stehen bleiben.

60 Vgl. hierzu ab S. 407.

Sie [die Ossianischen Geister, Erg. UK] sind die Unterlage des Ganzen, und ich brauche der Anlage nach, ihnen nur mehr Spielraum zu verschaffen⁶¹

Und tatsächlich sind die Anspielungen auf Macphersons *Ossian* mehr als offensichtlich; Gerstenberg »integriert [...] in sein Melodrama *Minona* oder die *Angelsachsen* eine schier unübersehbare Anzahl markierter und unmarkierter Verweise auf *Ossian*«⁶². Als deutliche Markierung ist dabei die Konstellation der *dramatis personae* einzustufen, bestehend »aus altnordischen Göttern und Skalden, ossianischen Barden und keltischen Druiden«⁶³. Einige Figuren transferiert Gerstenberg mehr oder weniger direkt aus den *Poems of Ossian* in sein Melodrama, darunter die Figur Ryno, »ein Barde Ossians« (MoA¹, S. 3). Auch bei Trenmor, dem »König der Morven« (MoA¹, S. 3), ist der Hinweis offensichtlich, sofern man mit der ossianischen Sagenwelt vertraut ist und im »König der Morven« Ossians Vater Fingal zu erkennen vermag – eine Voraussetzung, die Gerstenberg ob des angenommenen kanonisierten Status der *Poems of Ossian* nicht nur für diese Figur macht.⁶⁴

Die Titelfigur *Minona* selbst hat ein Pendant in den *Poems of Ossian*, wo in den »Songs of Selma« neben »Stately Ryno« vom »soft complaint of Minona«⁶⁵ die Rede ist; *Minona* tritt in Macphersons *Ossian* als ossiansche Bardin auf und singt in der fiktiven Burg Selma in der »harfenklangdurchrauschten Festhalle«⁶⁶ einen Teil der »Songs of Selma.«⁶⁷ *Minonas* Gesängen werden in Gerstenbergs Melodrama eine ähnliche Qualität wie den *Poems of Ossian* selbst zugeschrieben, indem selbst der Barde Ryno »sie,

61 Gerstenberg: »An Gähler«, hier: S. 25–26.

62 Wolf Gerhard Schmidt: »Homer des Nordens« und »Mutter der Romantik«. *James Macphersons Ossian, zeitgenössische Diskurse und die Frühphase der deutschen Rezeption*, Berlin 2003, S. 536.

63 Schmidt: *Homer des Nordens I*, S. 537.

64 Vgl. hierzu die Anmerkungen zu MoA¹, z. B.: »Was übrigens die Ossianische Urkunde von Inisthona betrifft, auf welche Ryno mit einigen wenigen Zügen anspielt, so hat sich der Verfasser berechtigt geglaubt, diese Geschichte, als aus einem der klassischen Werke unsers Jahrhunderts allgemein bekannt, vorauszusetzen; und die übrigen damit verwebten Umstände, Edelstans Abstammung von einer Tochter Fingals und dem Siltringischen Jarl Ina, Frothals fordauernde Kriege in Inisthona, an denen Fingals Nachfolger noch fernern Antheil genommen, und mehr dergleichen, liessen sich, ohne gar zu vermessne Hypothesensucht, hinzudenken.« (MoA¹, S. 182 (Erläuterungen und Anmerkungen))

65 James Macpherson: »The Songs of Selma«, in: Howard Gaskill (Hg.): *The poems of Ossian and related works*, Edinburgh 1996, S. 166–170, hier: S. 166.

66 Helmut Birkhan: *Kelten. Versuch einer Gesamtdarstellung ihrer Kultur*, Wien 1999, S. 7.

67 Vgl. Macpherson: »Songs of Selma«.

seit Ossian, der Harfe aus andern Zeiten, immer für die gesangreichste der Harfen Selmas« (MoA¹, S. 68) hielt. Diese deutliche Parallelisierung, die Verwechselbarkeit der Gesänge der keltischen Sängerin Minona mit denen von Gerstenbergs Minona, unterstreicht, dass Gerstenbergs Minona als verpflanzte Figur Minona aus den *Poems of Ossian* zu verstehen ist. Als solche legitimiert sie den lyrisch-musikalischen Ausdruck im Drama, durch den Auftritt der Bardin ist Gesang im Drama natürlicherweise ein adäquates Ausdrucksmedium.

Wie zuvor gezeigt,⁶⁸ faszinierten die *Gedichte Ossians* Gerstenberg. Die Funktionsweise und Anlage der Gedichte sind sehr nahe an seinen Vorstellungen von lyrischer Poesie, weswegen er sich für das lyrische Konzept der Gedichtsammlung begeistert. Dieses Konzept versteht sich als eine Art unverfälschte und unüberformte Naturpoesie, in der natürlicherweise auch das Unmittelbarkeitsparadigma mit angelegt ist. Gerstenbergs *Minona oder die Angelsachsen*, das sich in eine genuin ossiansche Tradition stellt, kann so als Versuch verstanden werden, diese in der Lyrik als konstitutiv verstandene Unmittelbarkeit poetisch auch auf der Bühne umzusetzen. Was im *Skalden* bereits angelegt ist, die Dramatisierung der Bardendichtung durch die Figurierung des Sängers, wird mit Minonas Auftritt konsequent zu Ende gedacht. Das Melodrama, von Schimpf passenderweise auch als »Lyrisches Theater«⁶⁹ bezeichnet, stellt die gleichen medialen Anforderungen und eröffnet das Angebot, Gerstenbergs lyrische Konzepte auch auf die Dramatik zu übertragen. Barden, seit jeher in einer Vermittlerfunktion⁷⁰, bieten sich hierbei als lyrische Botenfiguren an. Trotzdem mündet diese Übertragung im konzeptuellen Paradoxon der inszenierten Unmittelbarkeit⁷¹.

Es sei hier angemerkt, dass dieses Paradoxon erst mit der Ausdrucksästhetik des 18. Jahrhunderts entsteht. Zuvor wird nach Aristoteles das Drama dadurch vom Epos abgehoben, dass die dramatische Darstellung die Fabel nicht wie im Epos berichtet, sondern durch »unwandelbar[es]« (A-P, S. 9) Sprechen oder Handeln der Figuren zeigt, also sich gerade kraft seines geringen Grades der Mittelbarkeit auszeichnet. Aristoteles jedoch geht von mimetischen Verfahren aus, bezieht also den Akt der Formung,

68 Vgl. Kap. 3.1.

69 Siehe Titel seiner Monografie: Schimpf: *Lyrisches Theater*.

70 Vormalig aber als Vermittler der vergangenen, heroischen Zeitalter, vgl. Kap. 3.1.

71 Gerstenbergs *Minona* bildet gleichzeitig den Versuch ab, dieses Paradoxon auch aufzuheben. Mehr dazu in Kap. 4.2.5.

den der Dichter am Stoff vollzieht, mit ein, wenn er über mögliche Darstellungsmodi der Nachahmung schreibt. Dahingegen sperrt sich die Ausdrucksästhetik, nach der das Kunstwerk als Äußerungsform des Inneren des Künstlers begriffen wird, eben diesem Verständnis von Formung; das ausdrucksstarke Kunstwerk trägt dieser Ästhetik zufolge möglichst unmittelbar und unverändert das Innere als Ausdruck nach außen. Eben dieser Unmittelbarkeitsanspruch (wenn auch freilich trotzdem dichterisch geformt) unterläuft die dramatische Gattung, indem durch die Inszenierung bereits konzeptuell eine Vermittlungsstufe vorhanden ist. Gerstenberg befindet sich an einer ästhetischen Schnittstelle zwischen Ausdruckskunst und aristotelisch-mimetischer Tradition. Gerstenbergs Melodrama ist zu verstehen, wie die Figur Ryno in einer Selbstcharakteristik anmerkt – »buchstäblich wie [ein] schöne[r] dramatische[r] Schwanengesang meines Ossian [...], der in seiner vollendeten Einheit Anfang, Mitte und Ende hat«⁷² (MoA², S. 257) –, als Ossian'sches Konzept auf der traditionellen Bühne. *Minona* ist ein Hybrid beider Konzepte, der Ausdruckskunst und der aristotelischen Nachahmungskunst.

4.2.2 Melodrama und Oper als Antagonist:innen

4.2.2.1 Minona und ihre Harfe: Das personifizierte Melodrama

Minona ist die melodramatische Figur des Stücks, zu verstehen als Inkorporation der Gattung Melodrama selbst. Sie bringt nicht nur das Ossian'sche Konzept als Botin aus der keltischen Sagenwelt auf die Bühne, sie vereint außerdem in sich die zuvor als gattungskonstitutiv beschriebenen Merkmale der Handlungsarmut mit dem intermedialen, wirkmächtigen und emotionalisierenden Auftritt zum Zweck der dramatischen Ausgestaltung ihres Seelenzustands.

Minonas Handlungsprofil

Handlungen im Sinne äußerlich sichtbarer und effektiv das Stück voranbringender Aktivitäten werden an keiner Stelle durch die Figur Minona

72 In dieser Formulierung ist deutlich die aristotelische Beschreibung einer Tragödie sichtbar, die aus einer Handlung besteht, die »Anfang, Mitte und Ende hat« (A-P, S. 25).

auf die Bühne gebracht. Die Befreiung Edelstans – Minonas einzige Aktion, die man als solche praktische Handlung bezeichnen könnte – liegt vor Einsatz des Stückes und wird im prologartigen ersten Akt durch eine Erzählung ins Stück geholt (MoA¹, S. 69–70). Die Auftritte Minonas sind geprägt von selbstreflexiven Monologen und Gesängen, die nicht darauf angelegt sind, die Handlung des Stückes voranzutreiben, sondern in melodramatischer Manier⁷³ ein Seelengemälde zu zeichnen. Diese Szenen sind poetologisch zu lesen, sie vermitteln weniger Handlungsinhalt als gattungstypologische Inhalte und so nehmen sich Minonas ›Handlungen‹ nicht als praktische Handlungen aus, sondern als poetische: Der Begriff ›poietische Handlungen‹, der hier verwendet wird, lehnt sich an die handlungstheoretische Unterscheidung der Begriffe ›Poiesis‹ und ›Praxis‹, die auf Aristoteles zurückgeht.⁷⁴ Wie bei Gottfried Seebaß zu lesen ist, steht der Begriff ›Poiesis‹ »als Chiffre für eine Form des Handelns, die ihren Sinn ausschließlich aus dem verfolgten Zweck bezieht, losgelöst von der Tätigkeit und den Mitteln, die zu seiner Verwirklichung eingesetzt werden.«⁷⁵ Der Begriff »Praxis‹ hingegen [stehe] für eine Form des Handelns, die auch unabhängig von allen Erfolgen sinnvoll bleibt, weil sie überhaupt nicht um etwas anderen, sondern um *ihrer selbst* willen ausgeführt wird.«⁷⁶ Die hier vorgenommene Differenzierung poetischer und praktischer Handlungen ist trotz chiffrenartiger Verwendung für die Aufschlüsselung des Handlungsprofils Minonas in Gerstenbergs Melodrama äußerst fruchtbar und rechtfertigt eine Übertragung von der Handlungstheorie auf die melodramatische Handlung: *Stückintern poetisch* nenne ich demgemäß solche Aktivitäten von Figuren, die plotinterne Ziele zum Zweck haben und so das Stück voran treiben. Diejenigen Aktivitäten von Figuren, die intuitiv eher *praktischen* Charakter zu haben scheinen, wie z. B. Minonas Harfenspiel, sind aber bestenfalls *stückintern praktischer* Art; insgesamt sind sie eher *gattungspoetologisch-poietisch* zu nennen, da sie auf dieser Ebene nicht zweckungebunden eingesetzt sind, sondern dramaturgischer Ausdruck gattungspoetologischer Inhalte sind. Das Klassifizierungs-

73 Damit sei an dieser Stelle lediglich die Kombination von Gesang und Monolog gemeint. Es sei darauf hingewiesen, dass diese in Gerstenbergs Stück anders konstituiert ist als bei Benda, nämlich einerseits kantatenartiger und andererseits auch Instrumental- und Gesangsaccompanato direkt unter den Monolog legend.

74 Aristoteles: *Politik. Schriften zur Staatstheorie*, Stuttgart 1989, Buch I.4, 1254a.

75 Gottfried Seebaß: »Poesis und Praxis«, in: Gottfried Seebaß (Hg.): *Handlung und Freiheit. Philosophische Aufsätze*, Tübingen 2006, S. 1–30, hier: S. 3.

76 Seebaß: »Poesis und Praxis«, hier: S. 3, Herv. i. O.

merkmal der Handlungsarmut, das Melodramen gegenüber klassischen Tragödien haben, bezieht sich dabei v. a. auf *stückintern-poietische* Handlungen, von denen Gerstenbergs Minona tatsächlich nicht eine einzige zugeschrieben werden kann. Minonas Aktivitätsprofil entspricht exakt dem von gattungstypischen Melodramen: *stückintern-praktisch* und ohne erkennbaren äußeren Zweck, aber *gattungspoetologisch-poietisch*, dem Zweck der Gattung folgend emotionalisierend, den Zuschauer rührend und die Gattung selbst thematisierend.

Minonas Harfe

Es ist dabei bezeichnend, dass Minona als Verkörperung einer musikalisch-dramatischen Gattung ausschließlich musikalisch-dramatisch und nur in Kombination mit ihrem Requisit – einer Harfe – funktioniert, das diese Funktionsweise der Figur sichtbar unterstreicht. Minonas Sprechakte im Drama sind musikalisch durchzogen und fast nie reine Sprechakte: Sie wechseln ab mit Arien, sind durchzogen von Geistergesängen und werden begleitet von instrumentalen Accompagnati.⁷⁷ Die Harfe ist dabei nicht einfach als Minonas Requisit zu bewerten, das sie optisch als Bardin kennzeichnet, sondern als ihr absolut zugehörig und sie auszeichnend. Die Harfe verstärkt Minonas Stimme und macht sie überhaupt äusserungs- und bühnenfähig, wie sie selbst feststellt: »Hätte ich meine Harfe nicht, [...] ich weiß nicht, was ich hier mit mir anfangen sollte« (MoA², S. 161f.)⁷⁸. Mit Harfe hat die Figur Minona hinlänglich Ausdrucksmöglichkeiten, ihr Inneres nach außen zu tragen. Ihr Vortrag ist stets ein sprachlich und musikalisch klangreicher, ergänzt durch weitere lautliche Komponenten, z. B. in Form von Wind und Wetter. Selbst ein felsenzertrümmerndes Unwetter fügt sich in einen solchen Vortrag, ohne dass er Minonas Ausdrucksvermögen inhibieren würde: Minonas »Worte, fast Gesang« (MoA¹, S. 92), schließen direkt an dieses Ereignis an. Tritt Minona hingegen »allein und ohne die Harfe« (MoA², S. 242, Herv. UK) auf,

77 Die Wechsel sind der Struktur nach insgesamt eher wie in einer Kantate als in einem Melodrama, insofern vorkommende Medienwechsel makroskopisch, als Wechsel von Rezitativ und Arie (vgl. exemplarisch MoA², S. 165–168) erfolgen, und nicht mikroskopisch taktweise, wie bei Benda (vgl. hierzu auch Kap. 3.2.2.2).

78 Die Szene, in deren Monolog Minona diesen Satz spricht, fehlt in der ersten Version von 1785. Diese Gegenüberstellung der Figur Minona mit und ohne Harfe tritt insgesamt in der zweiten Fassung von 1815 deutlicher hervor.

»weiß [sie] gar nicht, was [sie] aus dem Fußgetrappel und Waffengeklirre machen soll« (MoA², S. 242). Alles ist »so ruhig, wie wenn nach einem starken Gewitter eine plötzliche Windstille eintritt« (MoA², S. 242). Minonas Ausdrucksfähigkeit verwandelt sich von einem vormals klang- und wortreichen Vortrag ohne Harfe hin zu unsicheren, brockenhaft kurzen oder sogar abgebrochenen Sätzen. Besonders deutlich wird das in der Szene »ohne die Harfe«, in der Minonas Auftritt auch erstmals nicht mehr melodramatisch-monologisch konzipiert ist, sondern als Dialog mit Ryno. Die vielen Gedankenstriche, die Minonas Äußerungen durchziehen, unterbrechen ihre Rede. Da ihr der musikalische Ausdruckskanal ohne ihre Harfe fehlt, schafft die Figur es nicht mehr, ihr Inneres nach außen auf die Bühne zu tragen, wie z. B. in folgender Wortäußerung ersichtlich wird:

Wundere dich nicht, lieber Freund, daß du mich so zerstreut findest – du weißt nicht, was ich alles gelitten habe – du weißt nicht, was alles mit mir vorgegangen ist – nein du kannst dir keine Vorstellung machen, wie mir noch diesen Augenblick ist – Ich freue mich sehr, Ryno, dich wieder zu sehn – gewiß! Sucht eine Thräne zu verbergen. (MoA², S. 246)

Gedankenstriche sind in der melodramatischen Textvorlage eine Kennzeichnung, an welcher Stelle der Dichter den Einsatz der Musik vorsieht, um zu gewährleisten, dass der Komponist dem Text zuarbeitet.⁷⁹ Während Gedankenstriche normalerweise »den Text graphisch für den Eintritt der Musik [öffnen]«⁸⁰, bleiben an dieser Stelle Leerstellen, die Minona ohne Harfe nicht mehr mit Harfenspiel oder Gesang füllen kann.⁸¹ Minonas Äußerungsmöglichkeiten sind drastisch reduziert und beschränken sich auf ihre Träne; ihr Ausdrucksunvermögen ohne Harfe manifestiert sich in diesen durch Gedankenstriche gekennzeichneten Lücken und in ihrem Seufzer:

Alles, alles sollst du erfahren, nur itzt nicht, nur nicht in diesem herzerhebenden Momente, wo es mir schwer wird, meine Gedanken nur soweit zu sam-

79 Vgl. Schimpf: *Lyrisches Theater*, S. 79. Siehe hierzu auch die Ausführungen in Kap. 3.2.2.2 ab S. 393.

80 Vogel: »Zurüstungen für den Medienverbund«, hier: S. 42.

81 Zur Unterstreichung dieser Beobachtung wäre eine Partitur wünschenswert. Da diese aber nicht existiert (vgl. Anm. 49), wird hier nur von Gerstenbergs Textgrundlage ausgegangen. Die Annahme, dass hier keine Musik einsetzt, beruht auf der Beobachtung, dass Minonas Gesang an anderen Stellen wiederholt durch Bühnenanweisungen (z. B. »singt in die Harfe«, MoA¹, S. 85) oder konkrete Formvorgaben (z. B. »ARIE«, MoA², S. 209) im Paratext gekennzeichnet ist, vergleichbare Hinweise aber an dieser Stelle ausbleiben.

meln, daß ich mich selbst verstehe, geschweige, daß es sollte mir gelingen können, sie auch dir durch Worte verständlich zu machen [...] Oh daß ich eine Sprache hätte, das Unausprechliche, das in diesen zwei kurzen Worten liegt, auszusprechen! Oh Ryno! Oh Edelstan! Was könnt' ich euch erzählen! – (MoA², S. 275f.)

Minona bleibt ohne ihre Harfe nur noch als eine ihres Ausdrucksmediums beraubte Hülle auf der Bühne zurück, die mit der Sprache als unzulänglichem Medium kämpft; ihre Stimme, ihr Ausdrucksvermögen, die Figur selbst identifiziert sich durch und als diese Harfe. Der musikalische Ausdruck ist der Figur Minona – wie auch dem Melodrama – durch dieses äußere Insignium inhärent.⁸² Überdeutlich wird die absolute Zusammengehörigkeit, die Verkörperung und Identifikation Minonas mit der Harfe durch die Gewaltfantasie des Oberdruiden: Er bereitet die Opferung Minonas vor und fantasiert dabei, wie Brumo – der Gott, dem Minona geopfert werden soll – »lautlachend die zappenden Glieder der Harfenspielerin [zerreißt]« (MoA², S. 307) und sie

bedachtsam [spinnt], und singt, dazu ihre feinsten zartklingendsten Fibern zuerst, hiernächst ihre tiefertönenden Flechsen, und zuletzt den Sangboden ihres bebenden Herzens, und so nach und nach das ganze klangreiche Gewebe ihres gesanglustigen Innern zum Saitenspiel einer anderen Harfe aus, die nun im Winde erklingt, vielstimmig zwar, doch leisern Getöns. (MoA², S. 307f.)

Die Wortwahl »vielstimmig« – in der ersten Version »vierstimmig« (MoA¹, S. 127, Herv. UK)⁸³ – statt viel- oder viersaitig betont dabei die Lesart, dass es sich bei der Harfe um Minonas Ausdrucksorgan handelt. Minonas Körper geht durch diesen imaginierten Umbau in dem der Harfe auf; dieser Umbau karikiert gleichzeitig die Funktionalität der Harfe im gesamten Stück.

Dass »diese lebende Harfe« (MoA¹, S. 127) ein Sinnbild des Resonanzmodells, eine ausgeführte Stimmungsmetapher ist, ist so offenkundig, dass es keiner weiteren Ausführung an dieser Stelle bedarf.

82 Die Relevanz der Harfe als Ausdrucksinstrument des Dichters erinnert an Gerstenbergs *Skalden*, in dem die Relevanz der Goldharfe auch direkt mit Fragen des Dichtertums verknüpft werden – hier aber noch als Fragen. Siehe hierzu Kap. 3.1.3, ab S. 356.

83 Vorausgesetzt, dass diese Abweichung kein Druckfehler ist, referiert der Begriff »vierstimmig« möglicherweise auf eine als viersaitige Leier dargestellte Harfe. Genaue Angaben zu diesem Instrument fehlen allerdings im Drama. Diese Lesart verdeutlicht abermals die Verkörperung Minonas in der Harfe, die vier Saiten der Harfe bzw. Leier adaptieren die Vierstimmigkeit eines klassischen Chorsatzes, wobei Chöre im Stück auch zur Stimmvervielfältigung von Minonas Stimme eingesetzt werden (vgl. Abschnitt 4.2.3.2).

4.2.2.2 Äzia und die Hornpfeife: Das personifizierte Affektprinzip

Äzia, Minonas Antagonistin, tritt ebenfalls (u. a.) singend auf. Jedoch funktioniert die Figur und auch ihre Musikalität anders als bei Minona. Rein quantitativ bieten Äzias musikalisch gestalteten Auftritte sehr viel weniger Textgrundlage für eine Analyse als entsprechende Stellen von Minona; Äzia tritt eher in Dialogszenen auf und singt nur in der hier behandelten Szene.

Ein eklatanter Unterschied liegt bereits darin, dass Äzia durch ihre Eifersucht mit handlungsverstrickenden Intentionen ausgestattet ist. Ihr Handlungsprofil gestaltet sich so *stückintern* und *gattungspoetologisch-poietisch*, wobei auch die poietische Ausrichtung in gattungspoetologischer Hinsicht von derjenigen der Figur Minona deutlich abweicht: Ist Minonas Musikalität Teil ihres Charakters als Verkörperung einer Ausdrucksästhetik, stehen Äzia und ihr Auftritt für ein funktionalisierendes Affektprinzip. Äzia singt einzig, um gehört zu werden, was sie grundlegend unterscheidet von einer melancholischen Stimmungsfigur, die singend um sich selbst kreist. Äzia drückt nicht ihren Seelenzustand aus, sondern sie ahmt, auf Wirkung bedacht, die Äußerungen einer anderen nach:

Wie wär's, wenn ich selbst mich hier hinstellte und irgend ein piktisches Lied sänge [...]? Wenn ich singe, so hört er doch eine wirkliche Menschenstimme, und kann also durch diese Menschenstimme eher getäuscht werden, als durch eine geistige und schönere. (MoA², S. 186)

Der Zweck von Äzias Singen ist, Edelstan damit zu erreichen, von ihm gehört und vielleicht sogar in ihrer Sehnsucht erhört zu werden. Ihr Singen ist eine gezielte, traditionelle Affektübertragungsstrategie, wie man sie u. a. aus der barocken Oper kennt. Hierzu sucht sie nach einer passenden Form und adäquater Begleitung. Die Ballade, die sie zuerst anstimmt (vgl. MoA², S. 193–195), funktioniert nicht, sie ist zu sehr von »anti-orpheischer Natur« (MoA², S. 195). Das liegt möglicherweise an der Begleitung: einer Hornpfeife. Blasinstrumente stehen im Vergleich zu Saiteninstrumenten für »dionysische Leidenschaftlichkeit«⁸⁴. Orpheus' Instrument hingegen, eine Harfe oder Lyra, gilt als Inbegriff der harmonischen Verschmelzung von Poesie und Musik, denn ein Harfenspieler kann gleichzeitig singen und instrumental musizieren. Genau das verhindert eine Flöte, wie Dio-

84 Enrico Fubini/Sabina Kienlechner: *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2008, S. 13.

nysos sie dem Mythos nach spielt. Die »antiörpheische« Hornpfeife erreicht wirkungsästhetisch nicht den gleichen einnehmenden Zauber wie Gesang, der mit einer Harfe begleitet wird. Nach diesem Misserfolg will Äzia »etwas recht schmelzendes hören lassen« (MoA², S. 195), nämlich eine »stark besetzt[e] Arie« (MoA², S. 195–196). Diese Arie, das Lamento einer Verlassenen, wird dann auch von einem »zugleich duettierenden Echo« (MoA², S. 196) begleitet. Während zuvor in der Ballade die Musik selbst besungen wurde, gibt Äzia in ihrem kurzen ariosen Lamento sich selbst und ihre Empfindungen preis. Die jetzt wirksame Begleitung macht Äzia »ordentlich missmüthig« (MoA², S. 196), sie ist enttäuscht von dem »böartigen Wiederhall, [der] sich nur durch Lieder begeistern lässt, wo er dem Sänger weh thun kann [...]« (MoA², S. 196). Aber: Poetologisch plausibel zeigt die melancholisch-authentische Episode im Gegensatz zu derjenigen, in der es nur um die Musik ging, die erwünschte Wirkung, Edelstan und Minona tauchen auf.⁸⁵ Diese Szene bedeutet trotzdem ein umgekehrtes Ende im Vergleich zu Minonas wirkstarkem Gesang mit Geisterbegleitung: Gewitter und heraufbeschworene Geistergesänge bewegen auch in dieser Szene Felsen; wird Minona im zweiten Akt von einem solchen klangreichen Spektakel befreit,⁸⁶ schließt dieses Äzia Ende des dritten Aktes mit einem Felsbrocken in einer Höhle ein (vgl. MoA², S. 206).

Minonas Gegenspielerin Äzia kann zwar authentisch und wirksam singen wie Minona selbst, allerdings sträubt sie sich gegen dieses von Gerstenberg als stimmungsvolle Naturpoesie stilisierte Singen; sie singt lieber um des Affektes oder der Musik selbst willen. Beides sind überholte oder aus Gerstenbergs Sicht unzureichende Formen der Intermedialität. Mit Äzia begräbt Gerstenberg das Affektprinzip bei lebendigem Leibe.

4.2.3 Das Generieren von Stimmung aus Stimme(n): das richtige Verhältnis von Sicht- und Hörbarkeit

In den Politiker- und Geisterszenen thematisiert Gerstenberg auf verschiedene Weise Vielstimmigkeitsverfahren, die hier genau konträr zueinander vorgeführt werden.⁸⁷ Vielstimmigkeit als stimmungsgenerierendes Prin-

85 Wenn auch nur teichoskopisch für die Figuren der Szene, Äzia und Aurel, sichtbar.

86 Vgl. Kap. 4.2.3.2.

87 Vgl. zu dieser These auch Ursula Kummer: »Stimmen und Stimmungen in Gerstenbergs Melodrama Minona oder die Angelsachsen«, in: Silvan Moosmüller/Boris Pre-

zip beschreibt hierbei die »Bedeutungsdimension des Musikalischen, die [im deutschen Begriff] ›Stimmung‹ nicht nur anklingt, sondern [...] als semantische Ressource massiv präsent ist«⁸⁸ und die Gerstenberg in seiner *Minona* durch verschiedene Stimmen-Zusammenstellungen auf die Bühne bringt.⁸⁹ In Gerstenbergs Zusammenhang überrascht das Aufgreifen der Thematik zum für den Stimmungsbegriff vergleichsweise frühen Zeitpunkt nicht, bewegt er sich doch an der historischen Schnittstelle zwischen literarischer und musikalischer Ästhetik und bearbeitet genau die Thematiken, in denen die Stimmungsmetapher ihre Anwendung findet. Durch einen Brief an C. F. Cramer ist belegt, dass Gerstenberg 1788 bereits den Stimmungsbegriff in einem nicht-musikalischen Sinn, sondern im metaphorisch übertragenen Sinn als Begriff für Gemütsstimmungen verwendet.⁹⁰ Alle drei musikalischen Bedeutungskomponenten des Stimmungsbegriffs, »das der Vorbereitung, das der inneren Verhältnisstruktur und das der Disposition [werden] im ästhetischen Diskurs aktualisiert«⁹¹. V. a. die Komponente des Stimmens mit dem Ziel der »Koordinierung (Harmonisierung) ihres – der Teile bzw. der Instrumente – Zusammenspiels«⁹² wird in Gerstenbergs *Minona* poetologisch umgesetzt.

Natürlicherweise und etymologisch evident ist die Vielzahl von Stimmen oder Instrumenten als eine Voraussetzung im Konzept des Begriffs ›Stimmung‹ enthalten. Für den Künstler geht es darum, diese Vielzahl zu einem Gesamtbild zu organisieren, Zusammenhänge und eine Ordnung

višić/Laure Spaltenstein (Hg.): *Stimmungen und Vielstimmigkeit der Aufklärung*, Göttingen 2017, S. 292–309.

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

89 In den 1770ern war der Stimmungsbegriff in seiner heutigen Verwendung noch nicht etabliert; »beim Stimmungsbegriff – soweit er in dieser Phase seiner semantischen Geschichte für die ästhetische Theorie relevant ist – handelt es sich zunächst um eine Metapher« (Wellbery: »Stimmung«, hier: S. 707). ›Stimmung‹ wird erst 1790 mit Kant zum ästhetischen Begriff (vgl. ebd., S. 708), gleichwohl schwingen die mit ihm beschriebenen Komponenten auch in den 1770ern schon in ästhetischen Schriften mit (vgl. ebd., S. 705ff.). Wellbery verweist an dieser Stelle z. B. auf »Aus Goethes Brieftasche« von 1776. Zum Stimmungsbegriff siehe auch Kap. 1.1.2.

90 »Dazu kommen noch viele andere Ursachen meiner bisherigen *Stimmung*, die ich Ihnen vielleicht nicht einmal zu sagen brauche«. Albert Malte Wagner: »Ungedruckte Dichtungen und Briefe aus dem Nachlaß Heinrich Wilhelms von Gerstenbergs. Fortsetzung«, Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen, 74/140 (1920), S. 1–24, hier: S. 16 (Brief an C. F. Cramer vom 10. Januar 1788), Herv. UK.

91 Wellbery: »Stimmung«, hier: S. 707.

92 Ebd., S. 706.

in dieser Pluralität herzustellen – verschiedene gleichzeitig auftretende Komponenten aufeinander abzustimmen, Einheit in der Mannigfaltigkeit zu schaffen. Die Ästhetiker der 1770er beschreiben diesen Vorgang weniger gerichtet, eher dem Verständnis der unmittelbaren Ausdruckskunst entsprechend. Das Ergebnis ist dabei das gleiche: die Erzeugung von ›Stimmung‹ im Sinne ihres präreflexiven Charakters, der subjektiv empfundene Emotionalität sowie eine atmosphärische und kommunikative Dimension mit einschließt.⁹³ »Die Kommunikation der Stimmung«, so Wellbery, »verläuft suggestiv, ansteckend, unterhalb der Schwelle zur expliziten (und damit negierbaren, ablehnbaren) Ausformulierung«⁹⁴. Etwas wie ›Stimmung‹, das Pluralität impliziert, nonverbal auf der Bühne vermittelbar machen zu wollen, ist das poetologische Anliegen, um dessentwillen Gerstenberg verschiedene vielstimmige musikalische Verfahren in seinem Melodrama durcharbeitet.

4.2.3.1 Sichtbarkeit von Vielstimmigkeit als stimmungsdestruierende Kraft: Politische Diskussionen

Die Politiker-Szenen in Gerstenbergs *Minona oder die Angelsachsen*⁹⁵ bringen ein klangliches und szenisches Negativ auf die Bühne und zeigen, welche Form der Vielstimmigkeit das Mitempfinden eher erschwert und keine Stimmung erzeugt.

In dieser Szene sind alleine deswegen viele Stimmen zu hören, weil auch viele Figuren gleichzeitig auf der Bühne zu sehen sind. So tauschen sich verschiedene politische Parteien über die Grenzen des angelsächsischen Reichs aus, insgesamt sieben Figuren. Natürlicherweise entsteht beim Sprechen dieser Figuren eine vielstimmige Szene. Diese Vielstimmigkeit unterscheidet sich aber deutlich von anderen Formen: Sie ist nur durch eine Vielzahl an Figuren gegeben und auch hier nur bedingt, da diese keinen gleichen Inhalt transportieren und auch nicht zur Einheit organisiert werden. Die visuell offensichtliche Vielstimmigkeit der Szene wird unterlaufen und kann de facto nicht stattfinden.⁹⁶ Das ist dramaturgisch konsistent, denn die beschriebene Szene bearbeitet auf keine Weise

93 Zu dieser Begriffsdefinition siehe ebd., S. 704–705.

94 Ebd., S. 705.

95 In der Erstfassung MoA¹, S. 29–53, in der Zweitfassung MoA², S. 66–93.

96 Diese Szenenanlage ähnelt vergleichbaren Szenen in Klopstocks *Hermanns Schlacht*. Auch hier gibt es »langwierig[e] Debatten unterschiedlicher Stammesführer« (Wagner-

melodramatisch-stimmungsgenerierende Topoi. Alleine die besprochenen Themen – z. B. der Grenzverlauf des angelsächsischen Reichs – sperren sich dem melodramatischen Ziel, ›Seelengemälde‹ darzustellen; die Anzahl der Figuren zerstört solche Absichten vollends: Um dem Auftritt der vielen Figuren auf der Bühne eine Rechtfertigung zu geben, müssen diese auch miteinander in Austausch treten, was sie in der vorgestellten Szene auch tun. Diese Szenenanlage erlaubt jedoch nicht das Abdriften in Monologe oder sonstige Vereinzelungsstrategien, die die monologisch-melodramatische Darstellung von solchen ›Seelengemälden‹ möglich machen würde. Eine solche Darstellung muss sich notwendigerweise auf eine Figur beschränken, da ein solcher Seelenzustand zwar darstellbar ist, aber natürlicherweise und v. a. im melodramatischen Sinne nicht durch Kommunikation und Interaktion mit anderen Figuren. So auch in Gerstenbergs Melodrama: Die dargestellte Szene ist dramaturgisch konsistent in ihrer Konzeption. Sie zeigt zwar viele Figuren – und damit auch viele Stimmen –, aber kein ›Seelengemälde‹; die korrekt durchgeführte Konzeption führt vor, dass das nicht möglich ist. Gerstenberg veranschaulicht, dass auf solche Weise eine andere Wirkung im Publikum zu erwarten ist; er legt die Szene vollkommen anti-melodramatisch an: weder sind Monologe möglich, noch werden musikalische Passagen oder sonstige emotionale Zugangsmöglichkeiten eröffnet. Die Gedankenstriche in dieser Szene sind hier bloß verbale Unterbrechungen und Stellen, an denen die Figuren einander ins Wort fallen.⁹⁷ Der Effekt ist eine antimelodramatische

Egelhaaf: »Klopstock!«, hier: S. 201), und das »handelnde Wort liegt [...] bei den Germanen bzw. ihren Barden« (ebd.).

- 97 Siehe z. B. MoA¹, S. 29ff.: Fast alle Gedankenstriche sind am Ende der Figurenreden platziert, z. T. wird davor sogar der Satz nicht zu Ende geführt und die darauffolgende Figurenrede schließt stets direkt an. Z. B.: »WORTIGER: Ich wollte nur eigentlich sagen, ja, sagen – /AUREL: Keine Lobsprüche, mein Freund, nichts mehr davon.« (MoA², S. 71) Alle innerhalb der Figurenrede platzierten Gedankenstriche scheinen tatsächliche Sprechpausen darzustellen oder markieren schlichtweg Themenwechsel. Zwar existiert keine Partitur zur *Minona* (vgl. Anm. 49), trotzdem kann man zeigen, dass diese Gedankenstriche *nicht* Platzhalter für musikalische Untermalung sind, gestützt durch die Textgrundlage Gerstenbergs. In der Textgrundlage wird der Einsatz von Musik – anders als in anderen Melodramen – deutlich verbal von Gerstenberg gekennzeichnet: Entsprechende Bühnenanweisungen lauten z. B. »mit Begleitung« (MoA², S. 205), »mit Begleitung der Harfe und anderer angemessenen Instrumente« (MoA², S. 165), u. ä. gesungene Passagen sind durch ein kleineres Druckbild abgesetzt. Darüber hinaus gibt es konkrete musikalische Formangaben in den Bühnenanweisungen wie »ARIE« (MoA², S. 165), »RECITATIVISCH« (MoA², S. 165), »lebhaftes Rondo« (MoA², S. 174), »BALLADE« (MoA², S. 193), »Rascher Cucormac« (MoA², S. 193) etc.

Wirkung, wie sie perfekter nicht sein könnte: kein ›Seelengemälde‹, kein emotionalisiertes, mitfieberndes und in Tränen aufgelöstes Publikum. Im Gegenteil, ein zeitgenössischer Rezensent schreibt:

Diese Scene ist nichts, als eine Reihe politischer Deklamationen, die weder das geringste Interesse, noch den geringsten Einfluß auf den Gang des Stücks haben, und doch über zwanzig tödtliche Seiten hinweglaufen, so daß man die beste Gelegenheit hat, einzuschlafen und aufzuwachen, und noch einmal einzuschlafen, ehe die Herren sich müde gesprochen haben.⁹⁸

Das Zusammenspiel der vielen Figuren samt ihrer vielen nacheinander oder wirr übereinander geschalteten Stimmen in Kombination mit Themen, die nicht die Seele bewegen und noch dazu keine Einheit bilden, sondern sich im politischen Disput aufspalten, ergeben so ein konträres Stimmungsbild, v. a. im Kontrast zu den melodramatischen Geisterszenen.

4.2.3.2 Stimmungsvolle Polyphonie durch Unsichtbarkeit: Geisterchöre

Die Szenen mit den Geisterchören im Stück hingegen lesen sich wie ein Formbeispiel für melodramatische Szenen nach Gerstenbergs Muster. Sie integrieren musikalische Formelemente und gestalten so gesanglich monologische Szenen aus, was insgesamt eine klanglich vielstimmig und -farbige Ausmalung eines Seelengemäldes auf der Bühne ergibt. Es ist auffällig, dass die Geisterchöre niemals für sich eine Szene tragen, sondern stets nur als unsichtbare klangliche Zusatzkomponente in Szenen integriert werden. Diese Szenen sind vornehmlich (aber nicht ausschließlich) Szenen, in denen die Titelfigur Minona als einzelne Figur auf der Bühne zu sehen ist und monologisiert, Harfe spielt, oder singt.

Minona und die Geister

Dabei vermischt sich Minonas Stimme mit unsichtbaren Stimmen Ossian'scher Geister, zu denen die Figur Minona selbst eigentlich auch zu zählen ist. Diese Geisterhaftigkeit ist bereits in ihrem Namen angelegt: Macpherson führt den Namen ›Minona‹ etymologisch auf das schottisch-

98 Unbekannter Autor: »Rezension Minona«, S. 141–142.

gälische Wort »Min-óinn« – »soft air«⁹⁹ – zurück. Gerstenbergs Minona, dem Namen nach selbst nur ein Lufthauch, verbrüdet sich auf diese Weise trotz Sichtbarkeit mit dem Wind, dessen Geräusche die Stimmen der unsichtbaren ossianschen Geister auf die Bühne tragen, die wiederum »ihren überirdischen Wohllaut mit meinen [Minonas, Anm. UK] irdischen Klängen [...] verschwistern [...]« (MoA², S. 172).¹⁰⁰ Edelstans Beschreibung von Minona, seiner Befreierin, unterstreicht diese Zugehörigkeit zu den ossianschen Geistern. So ordnet er diese Begegnung nicht als Begegnung mit einem menschlichen Wesen ein, sondern hebt die Figur Minona in eine andere Sphäre, wenn er sie Äzia schildert:

Während meiner Gefangenschaft war ich von aller menschlichen Gesellschaft zu sehr abgesondert, als daß mir eine piktische Virtuosa etwas auf der Harfe hätte vorspielen können. Ich habe dort überhaupt nur eine einzige weibliche Gestalt gesehen, und auch die mehr mit dem innern Auge meiner begeisterten Seele, als mit dem äußern eines ruhigen Beobachters, der einer Vergleichung zwischen dem, was ihm damals erschien, und dem, was er hier vor sich sieht, fähig wäre. (MoA², S. 96f.)

So ordnet Edelstan auch Minonas Gesang nicht ihr zu. Ihr Harfenspiel und ihre Stimme werden durch diese Fehlzuordnung zu übermenschlichen Klängen stilisiert. Diese Stilisierung setzt sich fort in der Parallelisierbarkeit der Befreiungen von Minona und Edelstan. Während Minona durch Geistergesänge, die ihr Felsengefängnis zertrümmern, befreit wird, wird Edelstans Befreiung durch Minona ähnlich wundersam beschrieben als ein »Geheimnis [...], das über seiner unerklärbaren – ihm selbst noch immer unerklärbaren – Befreyung aus den Ketten des Piktenkönigs ausgebreitet lag« (MoA¹, S. 16). Äzia berichtet, was man sich von Edelstans Befreiung erzählt, nämlich, dass sie »wohl durch ein kleineres Wunder, [...] durch die unsichtbare Einwirkung einer gegenwärtigen Gottheit gesche-

99 Helmut Birkhan: *Nachantike Keltenrezeption. Projektionen keltischer Kultur*, Wien 2009, S. 356.

100 Diese Stimmverschwisterung, die die Schwierigkeit mit sich bringt, Stimmen zuzuordnen, ist bereits in den »Songs of Selma« selbst angelegt: die Passage, die mit den Worten »Hear the voice of Colma« (Macpherson: »Songs of Selma«, hier: S. 166) eingeleitet wird und der im dramatischen Modus zusätzlich die Benennung der dann sprechenden bzw. singenden Figur »Colma« (ebd.) vorangestellt wird, wird abgeschlossen mit den Worten »Such was thy song, Minona, softly-blushing daughter of Torman« (ebd., S. 167). Das so eingeschlossene Textstück kann beiden zugeordnet werden – der Sängerin Minona gleichermaßen wie der in den »Songs of Selma« besungenen Figur Colma. Gerstenberg adaptiert diese Zusammengehörigkeit der Stimmen – verbunden mit der Verschleierung desjenigen, der tatsächlich spricht – in sein Melodrama.

hen« (MoA¹, S. 18) sei. Das Moment des Wunderbaren, das Edelstans Rettung inhärent ist, kennzeichnet seine Befreierin Minona als ebenso wunderbares Wesen. Ihre Erscheinung und ihre Stimme sind der Erzählung gemäß in gleichem Maße sphärisch wie die der Geister, durch die Minona selbst befreit wird:

Eine Hand, blendender als Schnee, auf die ein überhingleitender Schier eines obern Lichtes fiel, rührte seine Fesseln an – [...] eine Gestalt neigte sich in den Schimmer, eine Gestalt! Weiber vom Weibe geboren sind nur Schattengestalten gegen diese Glanznachtgestalt! – Hierzu eine Stimme, süßer und silberner, als wir uns die Stimmen der abgeschiedenen Geister denken (MoA¹, S. 52f.).

Spätestens mit der Betitelung »Glanznachtgestalt« wird Minona deutlich als den Geistern des Stücks zugehörig stilisiert. Wesen und Stimmen von Minona und ossianschen Geistern amalgamieren im Stück immer wieder und unterlegen es mit einem Klang- und Stimmungsteppich.

Geister und Vielstimmigkeit

Die Geisterchöre finden meist nicht abrupt, sondern nach und nach in diese Szenen, wie exemplarisch folgende Bühnenanweisung zeigt:

Indem sie [Minona, Anm. UK] diese Worte wiederholt, vernimmt man abgebrochene Säusel des Windes, die sich allmählig mit den Tönen der Harfe verweben, und bis ans Ende die Stimmen der Geister musikalisch begleiten. (MoA¹, S. 86)

Die verschiedenen Stimmen werden in einem »allmählig[en]« Ineinanderfließen der Medien Musik und Sprache in eine intermediale Textur gegossen. Minona ist nach wie vor die einzig sichtbare Figur auf der Bühne, die Szene setzt also verschiedene Stimmen und Instrumente auf einen Monolog und *stimmt* so die polyphonen Klänge zu einer Einheit aufeinander ab. Einheitsbildend ist dabei – wie in der Harmonik – die Hauptstimme, in dem Fall Minonas Stimme. Die Stimmen der Geister und Minonas Stimme amalgamieren im gesamten Stück immer wieder, sowohl für die Textanalyse als auch stückintern für andere Figuren sind die Stimmen mitunter nur schwer voneinander zu trennen: Zum einen kann eine Analyse, die Minonas Stimme thematisiert, nicht von einer Analyse der Geisterstimmen getrennt werden und umgekehrt; zum anderen zeigt folgende Aussage Äzias im Stück, wie schwierig eine solche Trennung ist:

Lächerlich! wie kannst du so unvernünftig seyn, zu glauben, daß eine nicht bloß so vortreffliche, sondern so göttliche Stimme einem Weibe aus dem Piktenlande

zugehört hat? Ich meinen Theils – und ich schmeichle mir, mich einigermaßen aufs Singen zu verstehen – halte die Stimme für etwas aus der andern Welt, für eine wirkliche Geisterstimme. (MoA², S. 169)

Die Geisterstimmen funktionieren stets als Stimm-Vervielfältiger und Verstärkungsmechanismus von Minonas Stimme, sie malen das Seelengemälde musikalisch aus, das Minona im Monolog, Gesang und Harfenspiel auf die Bühne bringt. Dass es sich auch bei den Geistergesängen um die Darstellung von Minonas Innerem handelt, wird klar, wenn Minona diese Gesänge selbst zu fassen versucht und fragt: »Ists in mir? ist's ausser mir?« (MoA¹, S. 86) Das bereits beschriebene »allmählig[e]« Ineinanderfließen von Monolog und Musik untermalt Minonas Stimme mit anderen Stimmen.

Gerstenberg adaptiert für die Vereinheitlichung von Minonas Stimme mit den Stimmen der Geister eine natürliche Klang-Vervielfältigungstechnik, die bereits in den »Songs of Selma« in den *Poems of Ossian* vorkommt: »Nought answerd, but the son oft he rock.«¹⁰¹ In einer Fußnote dazu wird erläutert: »By the son oft he rock the poet means the echoing back of the human voice from a rock.«¹⁰² Gerstenberg nimmt diese Technik auf, allerdings nicht in Form eines sich wiederholenden und schwächer werdenden Echos, sondern in Form sich steigernden Widerhalls. Minonas Stimme wird verstärkt durch die Klänge, die von den Felsen auf die Bühne und die Figur zurückgeworfen werden. Diese Widerhalltechnik erlaubt so ein Aufschaukeln, ein Hineinsteigern in den Seelenzustand der Figur Minona, in dem sich auch der Zuschauer verlieren soll. Gerstenberg macht deutlich, dass seine Ossian'sche Widerhall-Technik genau diese Absicht verfolgt, indem er dies mittels der Figur Aurel thematisiert, wie er auch an anderen Stellen im Stück seine intendierte Wirkung durch Aussagen anderer Figuren sichtbar macht:

Man sollte glauben, der Wiederhall selbst habe sich in diese Singstimme verliebt, und nicht müde werden können, sie an den vielfach gebrochenen Felswänden hier herum eben so vielfach zu seinem Privatvergnügen zu wiederholen. Kaum wußte ich zuletzt, nach welcher Seite ich mich hin und her wenden sollte, um von allen den Schallwörtern, *Schattenbildern süßer Träume, Gestalten der Entzückung, Zwielfichtern* und *Luftgebilden* den Ursprung gewahr zu werden. [...] Stelle dir einen Horizont vor, statt der Nordlichter, von lauter Klangblitzen

101 Macpherson: »Songs of Selma«, hier: S. 169.

102 Ebd., S. 464, Herv. i. O.

durchkreuzt – itztz hier, dann wieder dort – piff paff! plitz platz! – Hui, wo bin ich? (MoA², S. 178–179, Herv. i. O.)

In der zentralen Szene wird das Aufgreifen von Minonas Stimme und das Aufschaukeln durch die widerhallenden Geisterstimmen in ihren Seelenzustand vorgeführt: Minonas Gesang löst den Gesang der Geister aus, eine »Flut von wunderbaren Tönen, [...] widerprallend an den jähren Wänden des innern Gebirgs« (MoA¹, S. 87). Ihr zerrüttetes und stark erschüttertes Inneres, das sich nach Auflösung der »Bande dieses Leibes« (MoA¹, S. 86) sehnt, wird zunächst in Monolog und Arie beschrieben (MoA¹, S. 83–86). Dann löst es in den allmählich in die Szenerie fließenden, widerhallenden Stimmen der Geister, die Minonas Zustand entsprechend »zürnend« (MoA¹, S. 88) und »flehend« (MoA¹, S. 88) ausdrücken, schließlich ein so erschütterndes Klang-Unwetter aus, dass das Felsengefängnis und damit Minonas Bande tatsächlich bersten. In dieser Szene tritt ein Verweis auf einen mittelalterlichen Musikbegriff zutage: Die »mittelalterliche musica«, so Christian Kaden, sei eine »kraftvolle [und heilbringende] Sache«¹⁰³. Die geistliche Musik beschreibt er als

Kunst der hallenden Sakralbauten und des open air. Was man für sie braucht, sind frischer Mut, eine weittragende Tongebung, die Resonanz, »Widerschall« noch im offenen Gelände erzeugt, in der die Fröhlichkeit des Herzens sich emporschwingt zum Gotteslob – und mit der man, nach dem Rezept des alten Josua, nötigenfalls die Gegner in die Flucht schlagen kann.¹⁰⁴

Widerschall im weittragenden Gelände, eine sakral aufgeladene Felsensprengung – Minonas Befreiung mutet wie die Inszenierung des von Kaden beschriebenen mittelalterlichen Musikbegriffs an, der v. a. durch geistliche Musik geprägt ist. Es wird an dieser Stelle deutlich, dass Gerstenbergs modernes, fortschrittliches Musikverständnis durch die christliche Tradition bzw. Gerstenbergs eigene Religiosität geprägt ist. Die Wirkkraft der Musik entfaltet sich im nicht sichtbaren Raum, der hier stilisiert wird zum Raum des Göttlichen. Genau diese göttliche Dimension ist es, die Gerstenberg dem mittelalterlichen Musikbegriff entlehnt und szenisch umsetzt.¹⁰⁵

Das fulminante Klangspektakel von Minonas Befreiung steht in starkem Kontrast zu den zuvor beschriebenen Politiker-Szenen. Die vielen

103 Volker Kalisch/Christian Kaden: »Musik«, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, 4. Medien–Populär, Stuttgart 2010, S. 256–308, hier: S. 270.

104 Kalisch/Kaden: »Musik«, hier: S. 270.

105 Ausführlicher zu christlichen Implikationen siehe Kap. 4.2.4.

Stimmen werden gebündelt, konzentriert und aufeinander abgestimmt: sie dienen alle der Darstellung von Minonas »Seelengemälde«. Diese melodramatische Gattungsvorgabe formt so die Mannigfaltigkeit der polyphonen Klänge und Geräusche zur Einheit.

4.2.3.3 Akustik als unsichtbarer Darstellungsraum

Bei der Gegenüberstellung der beschriebenen Politiker-Szene mit der melodramatisch ausgeformten Befreiungsszene Minonas wird nicht nur deutlich, dass die beiden Szenen sich zueinander verhalten wie melodramatische Folie und Negativfolie; durch die kontrastierende Darstellung dieser beiden Settings wird auch thematisiert, was offenkundig ist: Vielstimmigkeit und die durch sie generierbare Stimmung ist ein akustisches Phänomen. Die visuell ausgeführte Form der Vielstimmigkeit, die die Politiker-Szene auf die Bühne bringt, arbeitet sich an ihren Figuren ab, ohne in den melodramatischen Modus zu finden; jede Stimme steht für sich. In der Unsichtbarkeit hingegen wird es möglich, mehrere Stimmen übereinanderzulegen, gleichzeitig auf eine Figur und deren Inneres zu fokussieren. Die vielen Stimmen können sich nur in der Unsichtbarkeit aufeinander abstimmen: Stimmung entsteht so außerhalb des sichtbaren Raumes, ausschließlich durch Akustik. »In der Unsichtbarkeit dieses Raums der Musik entwickelt sich eine Vision des wahren Empfindens«¹⁰⁶. Dieser Aspekt, der die Akustik gegenüber visueller Offensichtlichkeit ausspielt, thematisiert die Aufwertung des auditiven Sinneskanals, der im Zuge der Ästhetisierung des 18. Jahrhunderts gegenüber offensichtlicher Erkenntnis an Bedeutung gewinnt.

Dieses Erstarken auditiver epistemologischer Prozesse ist in Gerstenbergs Erstfassung von *Minona oder die Angelsachsen* bereits durch die beschriebenen unterschiedlichen Settings auf der Bühne präsent. Dass diese Entwicklung nach der Erstveröffentlichung der *Minona* 1785 auch für Gerstenberg evident ist, der sich bekanntermaßen für Kants Schriften interessiert hat, vor allem nach der *Kritik der Urteilskraft* von 1790, zeigt sich daran, dass dieser Diskurs in der Zweitfassung der *Minona* von 1815 noch deutlicher zum Tragen kommt, ja sogar zum Diskussionsgegenstand zwischen Edelstan und Ryno im eingefügten vierten Akt wird: Edelstan, der

106 Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin 2004, S. 193.

an der Wahrhaftigkeit der Geister zweifelt, weil er sich »bloß mit dem begnügen muß, was Andre gehört haben« (MoA², S. 221), wird von Ryno über die Wertigkeit solcher akustischen Belege aufgeklärt:

Es wäre unstreitig das kürzeste Mittel, auch den Schwergläubigsten seines Irrthums zu überführen, wenn jeder aufsteigende Zweifel an dem Seyn oder Nichtseyn der Geister sogleich durch den *Augenschein* gehoben werden könnte. Aber wenn der Schwergläubige sich, in Ermangelung dieses *Augenscheins*, schlechterdings in seinem Irrthume bestärken will, was kann den Geistern daran gelegen seyn? Gewinnen die Geister, oder gewinnt der Mensch dabei, wenn er sich, außer dem *Augenschein*, auch durch solche Gründe überzeugen läßt, die zwar nicht unmittelbar in die Sinne fallen, aber seiner reifern Überlegung desto mehr Ehre machen? Und ist denn das, was der Mensch auf Glauben eines *Ohrenzeugen* für wahr erkennt, nicht auch *Sinnen-Beweis*? (MoA², S. 222–223, Herv. UK)

Rynos Argumentation wertet nicht nur die Verlässlichkeit akustischer Wahrnehmungen auf, indem das auditive Begriffsspektrum in die Nähe von Begriffen gestellt wird, die Zuverlässigkeit suggerieren (»Ohrenzeugen«, »Sinnen-Beweis«); gleichzeitig werden visuelle Erkenntnisstrategien infrage gestellt durch ihre syntaktische Nachbarschaft mit zweifelndem Vokabular (drei Mal: »Augenschein«, »Schwergläubige«, »Irrthume«). Dieser Absatz ist ästhetisch so aufgeladen, dass er genau so auch in einer ästhetischen Schrift stehen könnte. Damit zeichnet Gerstenberg sein Melodrama abermals als Besonderheit unter seinesgleiches aus, das den Diskurs, auf dessen Basis es entsteht, thematisiert. Im Stück finden sich immer wieder Sätze mit derart ästhetisch aufgeladenem Vokabular.¹⁰⁷

4.2.4 Musik als Allegorie des Unerkennbaren

Die Geisterchöre des Stücks, die laut Gerstenberg »die Unterlage des Ganzen«¹⁰⁸ bilden, sind zwar als Chöre im Drama ein antikes Formelement; bei Gerstenberg jedoch bekommen sie eine vollkommen neue Funktion:¹⁰⁹ Sie treten nicht wie in antiken Dramen in zuschauender

107 Exemplarisch sei diese Stelle gezeigt: »Vernimm ihre Stimme nun selbst, und gestehe, daß wir über Dinge, die außer dem Gesichtskreise des allgemeinen Menschensinns liegen, nur wännen, nur muthmaßen, nur meinen können.« (MoA², S. 340)

108 Gerstenberg: »An Gähler«, hier: S. 25–26.

109 Es ist deutlich zu sehen, dass Gerstenberg als Vordenker des Sturm und Drang Regel- und Formfreiheit nicht für sich betrachtet denkt, sondern klassisch antike bzw. auch Gottsched'sche Regeln und Formkonzepte bewusst konterkariert und nach freiheitlicheren Maßstäben weiterentwickelt.

Rolle mit kommentierender oder vorbereitender Funktion auf, sondern sind innerhalb der Akte und innerhalb des Bühnengeschehens platziert¹¹⁰ mit der Funktionsweise einer eigenständigen Figur. V. a. die Gesänge des Chors (nicht der Chor selbst), aber auch andere damit kombinierten Klangelemente werden so personifizierend eingesetzt. Überdeutlich wird diese Figuration des Gesangs durch Minonas sinnbildliche anatomische Zuschreibung, die den Gesang organisch handlungsfähig macht:

Schnell wie ein Blitz der Mitternacht,
zerriß, aus seiner Wolke Saum,
Der Felsen aufgethürmte Last
Ein *stärkerer unnennbarer Arm*
[...]
Im Donnersturm zerschmetterte den Fels
Ein unsichtbarer Arm.
[...]
Im Donnersturm zerschmetterte den Fels
Dein [des Gesanges, UK] *starker Arm mit Kraft.*
(MoA², S. 166–167, Herv. UK)

Fast man den Gesang der Geister als eigenständige Figur auf, ergibt sich bezüglich ihres Handlungsprofils eine einleuchtende Analyse: *Stückintern* kann die Handlung der akustischen Figur als *poietisch* gelten, immerhin ist die zentrale handlungsvorantreibende Aktion auf diese Geisterfigur zurückzuführen, nämlich die Befreiung Minonas aus ihrem Felsengefängnis. Diese Ebene zu lesen, bedeutet den »sensus litteralis«¹¹¹, von Gerhard Kurz auch »Initialbedeutung«¹¹² genannt, dieser Figur zu erfassen. Die akustische Figur ist hier aber auch allegorisch zu verstehen. Die allegorische Bedeutung (»sensus allegoricus«¹¹³) der Handlung der unsichtbaren akustischen Figur erschließt sich im zeitgenössischen ästhetischen Diskurs

110 Das ist konform mit Gerstenbergs Rezension von Bodmers *Archiv der schweizerischen Kritik* (1768). Gerstenberg schreibt hier über die Chöre in antiken Dramen: »[D]er Chor der Alten ist eine mit der Haupthandlung genau verbundene Handlung; er beschäftigt sich mit dem Eindrucke dessen, was er vorgehen sieht; er macht das Interesse der handelnden Personen zu seinem eignen: konnte wohl etwas Schicklichers erdacht werden, unsre Mitempfindung ins Spiel zu bringen, als daß wir Zuschauer andre Zuschauer vor uns haben, die bey den Leiden oder Gesinnungen der Hauptpersonen so thätig sind?« (R, S. 106)

111 Christof Rudek: »Rhetorische Lyrikanalyse. Formen und Funktionen von Klang- und Bildfiguren«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 45–55, hier: S. 49.

112 Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 2009, S. 33.

113 Rudek: »Rhetorische Lyrikanalyse«, hier: S. 49.

über Musik und Sprache (*poetologisch poetisch*): Bildete die Akustik zuvor schon einen eigenen unsichtbaren Darstellungsraum aus, so avanciert dieser Raum durch die unsichtbare Figur Musik sogar zum Handlungsraum, der sich dann mit dem eigentlichen Schauplatz überlagert. Die Bühne wird so zum mehr als nur dreidimensionalen Raum, wodurch die Mehrdimensionalität des schwer begreifbaren musikalischen Zeichens abgebildet wird.¹¹⁴ Bei Gerstenberg fällt dieser Versuch der Darstellbarkeit eines unsichtbaren Raumes zusammen mit dem Versuch der Darstellung eines Raumes, der sich im doppelten Sinne einer Einsicht entzieht: der Sichtbarkeit wie der Erkenntnis. Gerade die für die akustische Figur Gesang zentrale Befreiungsszene inszeniert Gerstenberg nicht nur als Befreiung, sondern allegorisierend als Übertritt zwischen Leben und Tod: Nach einem anschwellenden, klang- und geräuschvollen, nahezu apokalyptischen Wetterspektakel wird das Ende dieses Unwetters begleitet von der Ausleuchtung von Minonas Höhle: »Donner und Blitz hören auf. Die Höle wird plötzlich erleuchtet im stärksten Glanz von Licht und Widerschein« (MoA¹, S. 89). Fortan sind nur noch die Geisterstimmen zu hören, die in sphärisch-himmlischem Modus gleichsam engelhaft erklingen und Minona auffordern: »geh hervor aus deiner Gruft« (MoA¹, S. 90). Der sich daraufhin öffnende Fels erscheint so als inszenierte Wiedergeburt nach dem Tod. Die Szenenanlage kann als direktes Bibelzitat gelesen werden: Die Gestaltung des Szenenraums (*Donner und Blitz*) und die handelnden *dramatis (a)personae* (singende Geister) in ihrer amenschlichen Wesenheit bilden eine deutliche Analogie zum Setting der Erzählung der christlichen Auferstehung im Matthäusevangelium: »Plötzlich entstand ein gewaltiges Erdbeben; denn *ein Engel des Herrn* kam vom Himmel herab, trat an das Grab, *wälzte den Stein weg* und setzte sich darauf. Seine Gestalt leuchtete wie ein *Blitz* und sein Gewand war weiß wie Schnee«¹¹⁵. Der Lesart der Befreiungsszene als Auferstehungsszenario entspricht auch Minonas Deutung dieses Ereignisses:

Und aus des Todes Banden ward
In fremde Schöpfungen mein Leben aufgelöst
[...]
Der Abgrund öffnete sich! Ins Leben erstand

114 Zur Charakterisierung des musikalischen Zeichens siehe Kap. 1.3.2.

115 Neues Testament, Matthäus 28, 2–3; Zit. nach Matthäus: »Das Evangelium nach Matthäus«, in: *Die Bibel. Altes und Neues Testament*. Einheitsübersetzung, Freiburg im Breisgau 1980, S. 1080–1121, hier: S. 1121, Herv. UK.

Ich, feiernd, aus der Todtengruft.

[...]

Ein zweites Leben, erstand,

Zum Wunder mir selbst,

Ich aus dem Tode der Gruft.

(MoA², S. 166–167)

Diese religiöse Dimension versucht Gerstenberg allegorisch vermittelt des Gesanges zu erschließen. Die Geister und ihr Gesang als die befreiende bzw. allegorisch als die auferweckende Handlungsfigur sind nur in akustischer Dimension erfassbar, die sich mit der visuellen (das Aufbrechen des Felsen) überlagert. Nur durch die akustischen Einbrüche (Donner, Gesang) in den visuellen Raum ist ein Öffnen des Felsens – und damit einhergehend auch das bibelanaloge Bild der Auferstehung – möglich. Dieses Bild ist beinahe ein metaphorischer Holzhammer, der die religiöse Dimension von Gerstenbergs Musikeinsatz verdeutlicht. Der eigentlich religiöse Raum, der Raum einer göttlichen (nicht biblischen) Sphäre wird nicht abgebildet; der in der christlichen Tradition erhoffte paradiesische Heilsraum entfaltet sich durch den Gesang der Geister in der Unsichtbarkeit. Mittels der visuellen Unerkennbarkeit wird die epistemologische Unerkennbarkeit dieses Raums als bildlose, akustische Allegorie nachvollzogen.

Das gleiche allegorische Konstrukt findet man in Gerstenbergs *Ugolino*: Die Schlusszene des Stücks, in der die Hauptfigur Ugolino in ihrem Kerker dem Hungertod ins Auge blickt, ist melodramatisch ausgestaltet: Ugolinos Schlussmonolog wird instrumental aus dem Off begleitet, wie den Bühnenanweisungen zu entnehmen ist. Neben Ugolinos sprachlichem Vortrag, der seine Angehörigen betrauert, wird »eine sanfte, traurige Musik gehört« (U¹, S. 64), die sich auch im Fortgang der Szene analog zu Ugolinos Seelenzustand verhält: Die initial »traurige Musik« »fährt« zunächst »fort« (U¹, S. 64) und »entfernt« (U¹, S. 65) sich, in dem Augenblick, da die Figur Anselmo statt Ugolino spricht. Ugolinos Monolog wird zunehmend klagender, zuletzt spricht er »Mit erstickter Stimme« (U¹, S. 66). Seine Verzweiflung steigert sich, Ugolino »weint bitterlich und verhüllt sich das Haupt« (U¹, S. 66), währenddessen die »Musik klagender« (U¹, S. 66) wird. Die Musik markiert schließlich auch Ugolinos Endzustand: »Die Musik erhebet erhaben« (U¹, S. 66), erhaben wird auch die Figur Ugolino präsentiert: »Ich will meine Lenden gürten wie ein Mann. Ich hebe mein Auge zu Gott auf. Meine zerißne Seele ist geheilt« (U¹, S. 66). In dieser Szene kommt – wie auch in *Minona* – die doppelte Bedeutungsebene jenseits der

Initialbedeutung des Mediums Musik zum Tragen. Auch hier ist deutlich sichtbar, wie das sprachliche Ausdruckspotenzial medial durch den Einsatz der Musik aufgesprengt wird, um zu einem angemesseneren Empfindungsausdruck gelangen zu können. Gleichzeitig wird durch diese mediale Sprengung Ugolinos Kerker aufgesprengt und erfährt im unsichtbaren akustischen Raum eine Erweiterung, Ugolinos Seele wird – wie Minonas – durch die Musik entfesselt. Analog dazu wird auch im *Ugolino* in den unsichtbaren akustischen Raum gleichzeitig das christliche Heilsversprechen projiziert, mit dem »erhabenen« Ende der Musik ist Ugolinos »zerrißne Seele [...] geheilt« (U¹, S. 66).

Man kann in beiden Dramen von Bedeutungs-dopplung durch die Musik sprechen, die einerseits aus religiösem Kontext und andererseits aus dem musiko-literarischen Ästhetikdiskurs schöpft. Das scheint deswegen zunächst zu funktionieren, da es sich bei beiden durch Musik dargestellten avisiellen Räumen – dem Raum des *fundus animae* und dem religiös-paradiesischen Raum – um epistemologisch unvermittelbare oder sogar unerreichbare Räume handelt; beide entziehen sich der Reichweite einer menschlichen oder gar sprachlichen Beschreibung. Die religiöse Mystik hatte bereits seit dem 12. Jahrhundert erkannt, dass sie, »wo immer sie das per definitionem Unsagbare der Erfahrung einer *unio mystica* dennoch sprachlich umschreiben will, auf genuin poetische Ausdrucksmittel angewiesen ist, und zwar sowohl in rhetorischer und stilistischer Hinsicht als auch in der ekstatischen Überschreitung«¹¹⁶. Genau dieses per definitionem Unbeschreibliche legitimiert im 18. Jahrhundert die Ästhetik, entzieht aber gleichzeitig der poetischen Sprache kraft ihrer sprachlichen Konstitution die Reichweite für derlei Gegenstände. Für die Darstellung von Unsagbarem sind nur genuin ästhetische Ausdrucksmittel geeignet: poetische Sprache besser als unüberformte Sprache; Musik besser als poetische Sprache; am besten Musik in Kombination mit poetischer Sprache. Die Funktionsweise der Medienkombination spielt sich für die beiden Kontexte – Ästhetik und Religion – auf verschiedenen Ebenen ab: Im Nexus gattungspoetologischer melodramatischer Bedeutung, in dem es um die Darstellung von Seelengemälden geht, entspricht der unsichtbare akustische Raum einer Blackbox der Empfindungen der Bühnenfigur, die ohne Musik nicht erschlossen werden kann. Dieses Innere des Menschen, Seelenzustände, Empfindungen, sind das Sujet der Ästhetik, der

116 Heinrich Detering: »Lyrik und Religion«, in: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, S. 114–123, hier: S. 119.

neuen Wissenschaft des 18. Jahrhunderts; es ist für jeden Einzelnen durch Introspektion wahrnehmbar und auf diese Weise real. Empfindungen sind zwar subjektiv erfassbar, aber begrifflich nicht beschreibbar. Auf der Bühne umgesetzt wird durch die Musik der unbegriffliche Bereich der Empfindungen nicht nur abstrakt wahrnehmbar, sondern direkt wirksam. Die Musik soll akustisch Seelenzustände übertragen und so die Empfindungs-Blackbox der Seele der Bühnenfigur emotional für den Zuschauer erschließbar machen. Die Musik funktioniert hier vor allem als ästhetisch selbstreflexives Darstellungsmedium, der *sensus literalis* wird medial zum *sensus musicalis* erweitert. Die Darstellung des religiösen Zusammenhangs ist ungleich schwieriger und macht allegorische Ausdrucksweisen notwendig, wie Gerstenberg schreibt:

Es gehört dann nicht nur viel dazu, ein Costüm festzusetzen, sondern die Sache ist sogar an sich unmöglich. Wie soll ich mich mit meiner deutschen Büchersprache in die Begriffe eines Epulonen [Epulone = Speisemeister der Götter (Priester), Anm. des Hg.] hineindenken? Ich bin nicht vermögend eine Zeile zu schreiben, und gehab dich wohl, Darstellung!¹¹⁷

Der himmlisch-paradiesische Raum kann nur im »Costüm« dargestellt werden und erschließt sich nur durch die interpretative Auseinandersetzung mit diesem »Costüm«. Im unsichtbaren Raum und seiner Unerkennbarkeit die bildhafte Entsprechung eines ebenfalls unerkennbaren Raums zu erkennen, ist nicht auf emotionale Übertragungsleistung des Mediums Musik zurückzuführen, sondern eine Interpretation einer rhetorischen Figur (der Allegorie), die hier musikalisch ausgeführt wird. Minonas und Ugolinos Befreiungs- und Sterbeszenen sind dabei (jeweils umgekehrt konstruiert) im *sensus allegoricus* als Auferstehungsszenen zu lesen.¹¹⁸

117 Wagner: »Ungedrucktes«, 8 (Brief an C. F. Cramer, Altona 4. Sept. 1787).

118 Auch wenn diese Fiktion vom christlichen Heilsversprechen nur bedingt in das Zeitalter der Aufklärung passt, halte ich es nur bedingt für passend, die göttliche Dimension dieser Szenen im Kontext der sich zu gottgleichem Schöpferum erhebenden Genies zu lesen, wenngleich musikalischer Ausdruck als Sprache der Genies durchaus plausibel wäre. Der religiöse Kontext, in den diese Szenen gestellt sind, hat allerdings wenig mit Schöpferum als dem klassischen genieästhetischen Motiv zu tun, sondern thematisiert die christliche Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod. Man kann in dieses Bild sicherlich auch die schriftstellerische Hoffnung auf Unsterblichkeit des dichterischen Genies lesen; das wirkt allerdings konstruiert, zumal Gerstenberg einerseits laut Wagner, »[a]ls er den ›Ugolino‹ schuf, [...] wirklich [...] ein religiöser Mensch« (Albert Malte Wagner: *Heinrich Wilhelm von Gerstenberg und der Sturm und Drang. Gerstenberg als Typus der Übergangszeit*, Heidelberg 1924, S. 339) war, trotz Aufklärung; andererseits

4.2.5 Das zeichenlose Zeichen¹¹⁹

Gerade darin soll ja das Verdienst der poetischen Illusion bestehen, daß sie, sofern sie nur das *πρεπον* in dem *Tone* und *Charakter* der dialogierenden Personen nicht verfehlt, unsre Aufmerksamkeit von allen dergleichen äußeren und zum Theil bloß konventionellen Nebenbedingungen des dramatischen Mechanismus abzulenken, und dagegen auf den *Geist der Handlung* mit einer so magischen Imaginationskraft zu fixieren weiß, daß die Bedingungen des Orts und der Zeit, und was dem anhängig ist, so wesentlich sie unserer Anschauung auch sonst seyn mögen, doch für diesen geistigen Capriccio, wie für andere geistige Substanzen, in ein außerordentliches Nichts verschwinden.¹²⁰

Diese Beschreibung des »Verdienst[es] der poetischen Illusion« Gerstenbergs in einem Schreiben an den Conferenzzrath Gähler erinnert stark an Lessings *Laokoon*: Zum einen greift Gerstenberg mit der Begrifflichkeit »magische Imaginationskraft« einen der Hauptaspekte aus Lessings Abhandlung auf – die Einbildungskraft¹²¹; zum anderen wird hier bei Gerstenberg – wie auch zuvor bei Lessing – das semiotische Unmittelbarkeitsbestreben poetischer Zeichen sichtbar. Lessings Forderung lautet ähnlich wie Gerstenbergs, nämlich dass »in diesem Augenblicke der Täuschung, uns [die] Mittel, die er [der Poet, Anm. UK] dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören« (L-L, S. 124). Gerstenbergs Worte lesen sich dieser Forderung verwandt: »Bedingungen des Orts und der Zeit« sollen so in der vorgestellten Handlung »fixiert« werden, dass sie vor dem Geist »in ein außerordentliches Nichts verschwinden«. Es ist bezeichnend, dass Gerstenberg diesen Anspruch, den er an die poetische Sprache formuliert, in direkten Zusammenhang mit seiner Zweitveröffentlichung seines Melodramas *Minona oder die Angelsachsen* stellt: Das zweiteilige Schreiben an Gähler ist in Gerstenbergs *Vermischten Schriften* nach dem Titel des Melodramas, aber vor Einsatz des eigentlichen Dramas positioniert, das hier als Briefbei-

weist er in einem Brief an C. F. Cramer deziert darauf hin, dass er einen Unterschied zwischen »Auferstehung« und »Unsterblichkeit« macht: »Ich hoffe mich deutlich genug erklärt zu haben, daß ich Auferstehung von Unsterblichkeit, und den Glauben an jene von der Sache selbst, aus Gründen, die ich Ihnen, wenn Sie es verlangen, umständlich auseinander setzen will, unterscheide.« (Wagner: »Ungedrucktes«, S. 12 (Brief an C. F. Cramer vom 4. Januar 1788)) Es ist also nicht anzunehmen, dass sich hinter der religiösen Allegorie noch eine genieästhetische Metapher verbirgt.

119 Ich danke an dieser Stelle Prof. Boris Previšić von der Universität Luzern für ein anregendes Gespräch, das Ausgang für die folgenden Überlegungen war. Von ihm habe ich auch die Formulierung »zeichenloses Zeichen« übernommen.

120 Gerstenberg: »An Gähler«, hier: S. 29.

121 Vgl. hierzu Kap. 1.2.2.3.

gabe ausgestellt wird. Gerstenberg reformuliert in diesem vorangestellten Schreiben den Unmittelbarkeitsanspruch an poetische Zeichen, den er mit Lessing teilt und bereits 1770 in seiner Abhandlung über die »Schlechte Einrichtung des Italienischen Singgedichts« ausführt; die Platzierung dieser Reformulierung markiert deutlich den Anspruch an dieses Melodrama. Gerstenberg versucht sich in seiner *Minona* der Herausforderung zu stellen, ein poetisches Zeichen zu generieren, das seine Zeichenhaftigkeit überwindet und so dem Unmittelbarkeitsanspruch gerecht werden kann. Gerstenberg arbeitet eng an den Thesen aus Lessings *Laokoon* und bearbeitet poetologisch die Problematik des Zeichenparadigmas: »Art is located between presence and absence; it is the imaginative presence-to-mind of an existentially absent object.«¹²² Laut Lessing werden »[a]bwesende Dinge als gegenwärtig, [der] Schein als Wirklichkeit [vorgestellt]« (L-L, S. 13). Das poetische Zeichen soll dabei die Lücke zwischen Abwesenheit und Präsenz schließen und durch Annäherung an- und Überlagerung übereinander eine Wirklichkeitsfiktion entstehen lassen. Gerstenbergs Erschaffen eines unsichtbaren Darstellungsraumes, in dem eine körperlose Figur agiert, referiert genau auf diese Problematik und versucht sie gleichzeitig aufzulösen. Seine Szenenanlagen (v. a. Minonas und Ugolinos Befreiungs-/Auferstehungsszene) vermischen die konstitutiven Kategorien dieser Thematik: »presence and absence«, »imaginative« und »existentially«¹²³. Visuell abwesend wird der Geisterchor als Handlungsinstanz präsentiert; die Immaterialität der Geister bildet dabei den Anspruch an die Wesenseigenschaft der sie beschreibenden poetischen Zeichen ab, die sie von einfach darstellenden Zeichen unterscheidet: »the plastic arts can never attain to the spirituality (>Geistigkeit<) that characterizes the poetic *imagination*«¹²⁴. Gleichzeitig wird die Körperlichkeit – die »*existentially*« Eigenschaft der Figur – metaphorisch und durch personifizierende Zuschreibungen (z. B. »der starke Arm mit Kraft«, MoA², S. 167) und Zugehörigkeiten (Minonas Wesenzugehörigkeit zu den Geistern und gleichzeitige Sichtbarkeit als reguläre Figur¹²⁵) eingeholt. Mittels der nicht sicht- aber hörbaren Geisterchöre erschafft Gerstenberg durch Musik einen akustischen Raum. Dieser

122 David E. Wellbery: *Lessings »Laocoon«. Semiotics and aesthetics in the »Age of Reason*, Cambridge 1984, S. 134.

123 Wellbery: *Lessings »Laocoon*«, S. 134.

124 Ebd., S. 133, Herv. UK.

125 Siehe Abschnitt 4.2.3.2.

akustische Raum vermittelt Empfindungssensationen, die einer unsichtbaren Materialität entsprechen. [...] mit ihnen [eröffnet sich] eine Qualität sinnlicher Reize, die gleichsam eine Zwischenstellung von Existentem und Nicht-Existentem bezeichnet. Er läßt das Sichtbare zum Ausgangspunkt eines Netzes synästhetischer Relationen werden, die letztlich auf eine immaterielle Darstellungsebene, [...] führen.¹²⁶

Mit dem Erreichen dieser Immaterialität »verschwindet« die Zeichenhaftigkeit »in ein außerordentliches Nichts«¹²⁷. Gerstenberg findet im poetisch-musikalischen Medium eine ästhetische Ausdrucksform, die die Zeichenhaftigkeit des primären und sekundären Zeichens ein weiteres Mal überformt. Während »Poetry an aesthetic use of language« ist und »as such can take advantage of the advanced stage of semiosis which language occupies«¹²⁸, ist Gerstenbergs poetisch-musikalische Ausdrucksform in *Minona* ein ästhetischer Zeichengebrauch, der gleichzeitig verschiedenartige primäre und sekundäre Medien kombiniert und durch diese Kombination, dann auf tertiärer Ebene, im Kunstmedium das Potenzial der »advanced stage of semiosis« vervielfacht und dabei die Semiose selbst unsichtbar machen soll. Diese Potenzierung des poetisch-musikalischen Zeichens ist eine poetische Ausformulierung der zeitgenössischen ästhetischen Anforderungen. Durch die Arbeit am Material erscheint dieses zunehmend immateriell, durch Überformung und Medienkombination, deren Eigenschaft Simultaneität ist, wird dem Zeichen immer mehr Anschein von Zeichenlosigkeit gegeben.

Gerstenbergs Allegorien im Text können außerdem als Versuch verstanden werden, die sprachlichen Zeichen zu natürlichen Zeichen zu transformieren und ihnen so mehr Unmittelbarkeitscharakter zu verleihen. Die Funktionsweise dieser Transformation kann mit Lessings Erklärung der Metapher beschrieben werden, die den arbiträren Zeichen Ähnlichkeit zum bezeichneten Objekt zuschreibt (vgl. L-LP, S. 310–311 (Par. 25))¹²⁹. Freilich ist die Allegorie ein anderes rhetorisches Mittel als die Metapher. Die ikonisch-poetische Darstellung ist aber beiden gleich. So beschreibt Sulzer die Allegorie als

[e]in *natürliches Zeichen*, oder ein Bild, in so fern es an die Stelle der bezeichneten Sache gesetzt wird. So wol in der Rede, als in den zeichnenden Künsten

126 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 194.

127 Vgl. Eingangszitat des Abschnitts 4.2.5, S. 441 mit Anm. 119.

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

129 Siehe hierzu auch Kap. 1.3.1.

werden aus mancherley Absichten Gegenstände dargestellt, durch welche andere Dinge, vermittelt der Aehnlichkeit, die sie mit jenen Gegenständen haben, können erkannt werden.¹³⁰

Bezeichnend für Gerstenbergs Allegorien ist, dass sie nicht wie klassische rhetorische Figuren funktionieren: Die Bildlichkeit der Allegorie ist bei Gerstenberg avisuell, sie entfaltet ihre Bildlichkeit akustisch durch Musik – in der Unsichtbarkeit. Damit transformiert Gerstenberg das sprachliche Zeichen nicht nur poetisch zum natürlichen Zeichen um, er entzieht dem von ihm geschaffenen Bild den visuellen Raum und damit diesem natürlichen Zeichen die Greifbarkeit. Auch diese poetisch-musikalische Operation ist einzustufen als Versuch, den Zeichencharakter der übertragenden Zeichen zu nivellieren und so seine Bedingungen vergessen zu lassen.

Erst die »Blindheit stiftet Bilder«¹³¹. Diese zeichenlose Präsenz der Bilder ist nicht denkbar ohne das, was Gerstenberg »magische Imaginationskraft« und Lessing »Einbildungskraft« nennt:

In poetry, the mind does not pass through a medium other than itself but directly views its own products. In the succession of present moments that characterizes the experience of a poem, each content unit is attended to separately as the object of a unique instant of *imaginative activity*. Raised by language to the level of concepts, the things of the world are more perfectly present-to-mind and the mind is more perfectly present-to-itself than mere sensuous presence could allow.¹³²

Die »magische Imaginationskraft« »fixiert« den Gegenstand so lange, bis er dem Bewusstsein präsent ist und in diesem Moment wird die Anwesenheit des Mediums überflüssig und kann vergessen werden. Nach jeglichen Nivellierungen der Zeichenhaftigkeit der Medien ist es die »magische Imaginationskraft«, die das Wirklichkeitsnarrativ entstehen lässt: sie schließt die Lücke zwischen Präsenz und Abwesenheit, zwischen Materialität und Geistigkeit.

Gerstenbergs *Minona* ist, darin stimme ich mit Anne-Bitt Gerecke überein, ein

ambitionierte[s] poetische[s] Projekt eines Schauspiels mit Musik [...] In ihrer Verbindung von Altnordischem, Bardischem und Ossianischem und dessen

130 Johann Georg Sulzer: »Allegorie«, in: Johann Georg Sulzer (Hg.): *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 1: A–J, Hildesheim 1771, S. 73–109, hier: S. 73, Herv. UK.

131 Stefan Ripplinger: *I can see now. Blindheit im Kino*, Berlin 2008, S. 42.

132 Wellbery: *Lessings »Laocoon«*, S. 135, Herv. UK.

Gestaltung in lyrisch-dramatischer Form läßt sich die *Minona* nachgerade als praktische Umsetzung einer *summa* der Gerstenbergschen Poetik verstehen.¹³³

Gerstenberg schließt an verschiedene musiko-literarische Diskurse an, die sich allesamt in sein musikalisches Literaturverständnis fügen. Das gilt unter anderem auch für die musiko-literarische Ästhetik, die Gerstenberg eng an eine Semiotik von Musik und Poesie knüpft. Gerstenbergs *Minona* liest sich so durchweg als poetologisches Melodrama: gattungspoetologisch, ästhetisch-poetologisch, semiotisch-poetologisch. Eine derartige Aufladung, die außer den zahlreichen hier behandelten musiko-literarischen Topoi auch noch andere Themen abarbeitet, führt dazu, dass Gerstenberg seinem Stück selbst eine »etwas bizarre Excentrität der poetischen Komposition«¹³⁴ zuschreibt. Er sieht bei der Überarbeitung genau darin die Problematik,

daß ich nicht wieder wie dort von einer Idee zur andern abspringe, und so, mir selbst unbemerkt, das Thema (mit den Musikern zu reden) aus dem Gesichte verliere. Auch der Styl hat seine Gesetze der Einheit, deren Übertretung uns bei der Darstellung um desto unangenehmer auffällt, je unmittelbarer sie unsre Gefühle beleidigt.¹³⁵

Gerstenberg selbst thematisiert hier genau das, woran seine *Minona* letztlich scheitert: Die gattungspoetologische Konzeption als Meta-Melodrama funktioniert nur bedingt, da alle Szenen, in denen *Minona* nicht oder ohne Harfe auftritt, komplett amelodramatisch ablaufen. Weder werden Seelengemälde zur Darstellung gebracht, noch eröffnen die Dialoge einen emotionalen Zugang zum Stück. Es gibt – wie gezeigt – sogar Szenen, die als melodramatisches Negativ fungieren und, um dieses Konterkarierens willen zwangsläufig die Gattungsintention unterlaufen müssen.

Letztlich ist Gerstenbergs *Minona* damit ein ambitioniertes Projekt auf hohem Niveau, das in seiner ausführlichen gattungspoetologischen Durcharbeitung aus dem Rahmen fällt. Die Rezeptionsgeschichte zeigt, dass auch die zeitgenössische Leserschaft mit *Minona* ihre Schwierigkeiten hatte. Sogar Gerstenberg selbst schreibt, dass es ihm nicht schwer gefallen sei, »eine Arbeit zu vergessen, von der auch nicht einmal [s]eine Freunde, geschweige denn die Kunstrichter, gern Notiz nehmen zu wollen scheinen«¹³⁶. Gerstenberg wusste, was er mit seiner *Minona* vom Leser fordert, wenn er

133 Gerecke: *Transkulturalität*, S. 286–287.

134 Gerstenberg: »An Gähler«, hier: S. 27.

135 Ebd.

136 Wagner: »Ungedrucktes«, S. 8 (Brief an C. F. Cramer, Altona, 4. Sept. 1787).

Cramer schreibt: »Welche Freude für mich, wenn Sie nun bey Ihrer eigenen prüfenden Durchlesung auch die zweyte Probe des sich selbst gelassenen Aristarchs aushielten!«¹³⁷, und ihn schlicht darum bittet: »So nehmen Sie sie denn nun hin, diese letzte Tochter meines betagten Gehirns.«¹³⁸

137 Wagner: »Ungedrucktes«, S. 1 (undatierter Brief an C. F. Cramer).

138 Ebd., S. 2 (undatierter Brief an C. F. Cramer).