



PhD-FLSHASE-2013-20

Fakultät für Sprachwissenschaften und Literatur, Geisteswissenschaften, Kunst und Erziehungswissenschaften

WORTLOS WALTET DIE SPRACHE. ÜBERLEGUNGEN ZU F.
G. KLOPSTOCKS AISTHETISCHER POETIK DES
WORTLOSEN

verteidigt am 15/11/2013 in Luxemburg

zur Erlangung des Titels

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DU LUXEMBOURG
EN LETTRES ALLEMANDES

von

Valérie Schreiner

geboren am 13. Juli 1984 in Ettelbruck (Luxemburg)

Prüfungskommission

Prof. Dr. Georg Mein, *Betreuer der Doktorarbeit*
Professor, Universität Luxemburg

Prof. Dr. Heinz Sieburg, *Vorsitzender*
Professor, Universität Luxemburg

Prof. Dr. Bart Philipsen
Professor, KU Leuven

Prof. Dr. Rolf Parr
Professor, Universität Duisburg-Essen

Dr. Till Dembeck
Wissenschaftlicher Mitarbeiter, Universität Luxemburg

Fir mäi Bopi

**„Und im dunkelsten Schatten.
Liest das Buch ohne Wort.“ (Ringelnatz: *Psst!*)**

Merci

Bei meinem Doktorvater, Prof. Dr. Georg Mein, möchte ich mich für seine fürsorgliche Anteilnahme an meiner Promotion bedanken sowie für die Tatsache, dass er meine Arbeit stets gefördert und mich in den schwierigeren Phasen mit viel Geduld und Verständnis unterstützt hat. Zu ebenfalls großem Dank bin ich Herrn Prof. Dr. Roland Reuß von der Ruprecht-Karls-Universität in Heidelberg verpflichtet. Denn er war es, der mir wichtige Anregungen gegeben hat und mir Klopstock zugänglich gemacht hat. Bei Heinz Sieburg, Wilhelm Amann und Till Dembeck möchte ich mich auch herzlich für wichtige Hinweise und Kritik bedanken sowie bei meiner Freundin, Anne Petit, fürs Korrekturlesen. Außerdem möchte ich dem *Fond National de la Recherche* danken, ohne dessen großzügiges Stipendium das gesamte Projekt nicht zu realisieren gewesen wäre!

Inhalt

1. Einleitung.....	6
1.1 Exposition der Problematik.....	6
1.2 Untersuchungsgang.....	10
1.3 Forschungsabriss.....	13
1.4 ZurVorgehensweise – das Relief als Denkfigur.....	19
2. „ ... oder ist es Gefühl“	21
2.1 Klopstocks Image.....	21
2.2 Allgemeine historische Hintergründe. Eine Skizze.....	28
2.3 Ästhetik oder Aisthetik?.....	30
2.4 Poetiken.....	37
2.5 Aug und Ohr im zeitgenössischen Kontext.....	46
3. Es „klopstockt“ die Sprache. Versuch einer systematischen Analyse von F. G. Klopstocks ästhetischer Poetik des Wortlosen anhand ausgewählter Texte und Begriffe.....	50
3.1. Werkausgaben.....	50
3.2 Form und Inhalt von Klopstocks Prosaschriften.....	53
3.3 Schaffensphasen.....	57
3.4 Klopstocks Kosmos. Versuch einer Systematisierung.....	59
3.4.1 Charakterisierung.....	59
3.4.2 Terminologie.....	60
3.5 <i>Vom deutschen Hexameter</i>	63
3.5.1 „Längen und Kürzen“, Akzent“, „Sprachton“, „deutsche Silbenzeit“, „sanfter“ und „starker Wohlklang“	
3.5.2 „Wohlklang“	72
3.5.3 „Wortbewegung“	75
3.5.3.1 „Zeitausdruck“.....	79
3.5.3.2 „Tonverhalt“	81
3.5.3.3 „Wortfuß“ und „Wortfußtheorie“.....	83
3.5.3.4 „Mitausdruck“.....	85
3.6 <i>Von der Nachahmung des griechischen Silbenmaßes im Deutschen</i>	88
3.6.1 „Harmonie“ und „Mannigfaltigkeit“	89
3.6.2 „Lebendiger Ausdruck“	91
3.7 <i>Von der Sprache der Poesie</i>	93
3.7.1 „Gedanken“	93

3.7.2 „Wortwahl“ und „Wortfolge“	95
3.8 <i>Gedanken über die Natur der Poesie</i>	97
3.8.1 „Gemütsbewegung“	97
3.8.2 „Aktion“	99
3.9 <i>Von der Darstellung</i>	99
3.9.1 „Darstellung“ und „Fastwirklichkeit“	99
3.9.2 „Täuschung“	104
4. Das „Wortlose“. Dichtung und „Nichtung“	107
4.1 Das „Wortlose“ in Klopstocks Poetik.....	108
4.2 Das „Wortlose“ in Philosophie und Literatur.....	111
4.3 Das „Wortlose“ und das Relief.....	113
5. Sentiment und Son-timent. Zum Verhältnis von Laut und Buchstabe in Klopstocks Dichtung.....	114
5.1 Stimme und Schrift.....	114
5.2 Laut und Buchstabe in Klopstocks Sprachauffassung.....	120
5.3 „Seite“, „Saite“ ... und ein „Silberton“	124
6. <i>Klage</i>.....	128
6.1 Gattungsproblematik.....	128
6.2 Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte.....	129
6.3 Inhalt.....	130
6.4 Struktur: Form und Aufbau.....	133
7. Schluss.....	136
Anhang.....	138
Literaturverzeichnis.....	159
Abkürzungsverzeichnis.....	170

1. Einleitung

1.1 Exposition der Problematik

Über weite Strecken seines Lebens beschäftigte sich der Dichter und Theoretiker Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) eingehend mit den metrisch-rhythmischen sowie mit den prosodischen Eigenschaften der gebundenen Rede. Dabei entsprach Klopstocks akribisches Studium der deutschen Sprache seinem Wunsch, durch eine gezielte Handhabung der lyrischen Sprechweise die „Gefühlsadern“¹ seiner Leser in Bewegung zu versetzen.

In zahlreichen poetologischen Schriften elaborierte der Quedlinburger Dichter auf diese Weise eine spezifische Begrifflichkeit, die einem das Lesen der Texte erschwerte, da sich weder die Bedeutung der einzelnen Termini, noch deren semantische und diskursive Verflechtungen auf Anhieb erschließen lassen.² Und so sind es vor allem eine inkonsequente und vom üblichen Gebrauch abweichenden Verwendung dichtungstheoretischer Termini³ und diverse Wortneuschöpfung, die für die Hermetik der Texte verantwortlich sind. Während das lyrische und epische Werk Klopstocks dem kollektiven Literaturgedächtnis erhalten blieb, gerieten zahlreiche seiner poetologischen Texte in Vergessenheit. So scheint es auch nicht verwunderlich, dass obwohl Klopstock die deutsche Lyrik mit seinen „Wortfüßen“ und „Freien Rhythmen“ revolutioniert und aus ihrem engen metrischen Korsett befreit hat, sich bisher nur wenige Studien ausführlich mit der ebenso komplexen wie richtungsweisenden Poetologie, Sprach- und Schriftkonzeption des Dichters auseinandergesetzt haben. Ich spreche hier bewusst von einer „richtungsweisenden Sprachtheorie, da Klopstock, im Gegensatz zu vielen seiner Zeitgenossen, Sprache immer als geschriebene und gesprochene zugleich reflektiert und problematisiert hat. Er

¹ Georg Büchner: *Lenz*, Stuttgart 1998, S. 14.

² Auch die Zeitgenossen Klopstocks taten sich schwer mit den theoretischen Texten des Dichters und lehnten sie mehrheitlich ab. Dies führte zu der bis heute andauernden stiefmütterlichen Rezeption des Dichters. Vgl. dazu Hermann Korte : *Aus dem Kanon aus dem Sinn? Dekanonisierung am Beispiel prominenter „vergessener“ Dichter*, in: *Der Deutschunterricht*, Jg. LVII, 2005, Heft 6, S. 6-21.

³ Klopstocks Terminologie unterscheidet sich zum Teil (!) grundlegend von denjenigen seiner Zeitgenossen. Besonders deutlich wird dies bei der vergleichenden Lektüre von Auszügen aus zeitgenössischen Lexika wie beispielsweise Johann Georg Sulzers: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 4 Bände, 1771. Aber auch Klopstock selbst ist inkonsequent bei der Verwendung bestimmter Termini. So meint er z. Bsp. unbetonte und unbetonte Silben, wenn er von „Längen“ und „Kürzen“ spricht.

hat damit in einer Zeit, in der der Phonologozentrismus das vorherrschende Paradigma war,⁴ eine sprachkritische Theorie formuliert hat, die sich durch eine ausgeprägte doppelte Medialität auszeichnet. Vor allem in Klopstocks Lyrik⁵ wird deutlich, dass immer dann eine komplexe, zweiseitige, ja paradoxe Kompensationsbewegung stattfindet, wenn der Dichter einerseits versucht, Oralität im geschriebenen Gedicht zu inszenieren sowie andererseits Merkmale von Schriftlichkeit im vorgetragenen Gedicht anzusiedeln.⁶ Er tut dies, da er sowohl dem ästhetischen als auch dem metaphysischen Rezeptionsmoment einer logozentrischen Sprachauffassung das größtmögliche Wirk- und Rührungspotenzial zuschreibt; und zwar ganz nach dem Motto:

„Es sind die prosaischesten Menschen unter der Sonne; aber die Gefühlsader ist in fast allen Menschen gleich, nur ist die Hülle mehr oder weniger dicht, durch die sie brechen muß. Man muß nur Aug und Ohren dafür haben.“⁷

Lange vor Georg Büchner und den neueren Ansätzen kognitiver und ästhetischer Poetiken, instrumentalisierte Klopstock diese Sprachkonzeption im 18. Jahrhundert, um mithilfe einer hochstilisierten Sprache eine ihm angemessen erscheinende Emotionalisierung seiner Leser über deren Sinneswahrnehmungen herbeizuführen. Dabei privilegierte er, wie auch Johann Gottfried Herder,⁸ neben den Augen⁹ vor allem die Ohren seiner Leser als Zugang zum ästhetisch

⁵ Ich beziehe mich in der folgenden Untersuchung in erster Linie auf die Lyrik des Autors und lasse dessen epische und dramatische Texte außen vor, da sich m. E. an den Oden und Hymnen Klopstocks meine These anschaulicher belegen lässt.

⁶ Klopstocks Poetik reizt den phonozentristischen Ansatz von Literatur aus und führt ihn an eine fast schon proto-dekonstruktive Sprachauffassung heran.

⁷ Büchner, S. 14. Dieses Zitat spricht aus, was Klopstock in Bezug auf sein Lesepublikum ständig vor Augen hatte: nicht jeder ist ein geeigneter Lyrik-Leser. Die sogenannten „Edlen“ dagegen zeichnen sich durch ihre Fähigkeit aus, Gefühl und Sprache zu empfinden. In seiner Poetik appelliert Klopstock beständig an diese „Gefühlsader“ seiner Leser. Zu Klopstocks Konzeption des Lesers vgl. u.a.: Alewyn Richard: „Klopstocks Leser“, in: *Festschrift für Rainer Gruenter*, hrsg. von Bernhard Fabian, Heidelberg 1978, S. 100-121.

⁸ Zu Klopstocks Beziehung zu Herder, vgl. Dieter Lohmeier: *Herder. Und Klopstock. Herders Auseinandersetzung mit der Persönlichkeit und dem Werk Klopstocks*, Bad Homburg, Diss.

⁹ Hierzu muss man wissen, dass Klopstock Zeit seines Lebens größten Wert auf die typographische Gestaltung seiner Verse gelegt hat.

verstandenen Gedicht. Klopstock scheint allerdings recht früh erkannt zu haben, dass das ontologische Mehr von Sprache, sprich das „Wortlose“, aufgrund seiner Bindung an die Schrift in der gebundenen Rede nur idealiter gegeben sein kann. Mit der vorliegenden Arbeit geht es mir deshalb darum, die These zu belegen, dass es sich bei Klopstocks Lyrik um hochartifizielle Dichtkunst handelt, die ganz bewusst versucht, Eigenschaften des Mündlichen in Schrift zu überführen – und umgekehrt! Als Schriftsteller bleibt Klopstock allerdings an das Medium Schrift und dessen restriktive Ausdrucksmöglichkeiten gebunden. Diesen Umstand versucht der Dichter auszutarieren, indem er gezielt die Attribute der gesprochenen Sprache sowie die konstitutiven Charakteristika dieses Sprachregisters für seine Zwecke instrumentalisiert und in seine Lyrik überführt. Das Auditive hat in dieser Optik als zentraler Umschlagplatz von Wirkung und Wahrnehmung von Klopstocks Texten zu gelten, da die Ohren von Leser und Zuhörer als Zugang zu deren Seele gehandelt werden. Den idealen Klopstock-Leser¹⁰ muss man sich deshalb in erster Linie als sensiblen Zuhörer bzw. Vortragenden vorstellen, der als Rezipient und Produzent gleichermaßen an einer vor allem metasprachlich evozierten Gefühlsdimension teil hat, in deren Dunstkreis u.a. die poetologischen Konzepte einer angemessenen „Deklamation“, des „Lebendigen Ausdrucks“ sowie die Vorstellung von „Täuschung“ und „Fastwirklichkeit“, aber auch die Vorstellung von „Wortbewegung“ und „Mitausdruck“ angesiedelt sind; und in der allen voran das nebulöse „Wortlose“ der Sprache als konstitutive Zutat für eine erhabene, bewegende und wahrnehmungsästhetische Dichtkunst gehandelt wird. In der Abhandlung *Von der Darstellung* denkt Klopstock diese vierte Dimension von Sprache besonders eindringlich, wenn er schreibt:

„Überhaupt wandelt das Wortlose in einem guten Gedicht umher, wie in Homers Schlachten die nur von wenigen gesehenen Götter.“¹¹

In diesem Satz verbirgt sich die Krux von Klopstocks gesamter Poetik, da in diesen Zeilen das eigentliche Wesen seiner Poesie in einer metasprachlichen Ontologie kulminiert, die über die Grenzen des Sprachlichen hinausweist, indem sie vor allem das *Surplus* (sprich das „Nicht“!) der

¹⁰ Auch hier sind die sogenannten „Edlen“ gemeint.

¹¹ DTS, VdD, S. 172.

Sprache in die Pflicht nimmt und darum bemüht ist, die Fesseln und Konventionen ihrer Medialität zu sprengen, indem sie die Aspekte stark macht, die traditionell nicht mehr zum Bereich (Schrift-) Sprache gehören können. Der Hinweis auf die alten Götter ist dabei symptomatisch für eine metaphysische Dichtkunst, die sich selbst als elitäre, ja sakrale Angelegenheit versteht,¹² und von sich behauptet, nur von den „Edelsten“¹³ in ihrer Komplexität vollständig erfasst und adäquat wahrgenommen werden zu können. Das Besondere an dieser wahrnehmungsästhetisch ausgerichteten Sprach- und Kunstauffassung beruht dabei auf der ebenso überraschenden wie bemerkenswerten Tatsache, dass die Proto-Logik von Klopstocks Poetik in der Hauptsache auf Paradoxien beruht. Tatsächlich entfaltet nämlich jeder poetologische Terminus von Klopstocks Poetik beim näheren Hinsehen ein schillerndes Kaleidoskop an semantischen und diskursiven Bedeutungen, die im Spannungsfeld zwischen Oralität und Literalität anzusiedeln sind, und zusammengedacht auf das „Wortlose“ als gemeinsamen Nenner verweisen. Anhand sorgfältig ausgewählter Begriffe und Texte¹⁴ werde ich deshalb im Verlauf der vorliegenden Arbeit zeigen, dass Klopstocks Sprachauffassung, in einer Zeit, in der der Phonologozentrismus das vorherrschende Paradigma war¹⁵ wegweisend für zahlreiche moderne Lyriktheorien war.

Bei genauerer Betrachtung vermitteln Klopstocks Texte so eine bemerkenswert innovative Sprachauffassung, in deren Rahmen Klopstock sein Medium materiell gedacht hat,¹⁶

¹² Das Bild von Klopstock als heiliger Dichter hat die Forschungslandschaft lange Zeit entscheidend mitgeprägt. Dazu mehr unter 1.3. Vgl. u.a. auch Hans-Ulrich Rülke: *Gottesbild und Poetik bei Klopstock*, Konstanz 1991.

¹³ Vgl. Klopstocks Konzeption des Lesers.

¹⁴ An dieser Stelle möchte ich dezidiert darauf hinweisen, dass es im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht möglich sein wird, eine vollständige Analyse von Klopstocks gesamtem Textkorpus und allen dazugehörigen Begriffen vorzunehmen. Ziel der Arbeit ist es daher eine Applikationsvorlage bereitzustellen, die jederzeit erweitert und angepasst werden kann. Diese offene Struktur der Untersuchung scheint mir einer annähernd systematischen Analyse von Klopstocks Poetik am ehesten gerecht zu werden.

¹⁵ Vgl. Jürgen Trabant: *Vom Ohr zur Stimme. Bemerkungen zum Phonozentrismus zwischen 1770 und 1830*, in: *Materialität der Kommunikation*, hrsg. von Hans-Ulrich Gumbrecht und Ludwig Pfeiffer, Frankfurt am Main 1995, S. 63-79. Zum poetologischen Hintergrund vgl. u.a. auch: *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1983; Richter, Karl: *Die kopernikanischen Wende in der Lyrik von Brockes bis Klopstock*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Jg. 12, 1969, S.132-169 sowie Eibls Darstellung: *Die Entstehung der Poesie*, Frankfurt am Main / Leipzig 1995.

¹⁶ Besonders deutlich kommt dies in dem Eislauf-Gedicht *Der Eislauf* zum Tragen. Dadurch, dass Klopstock hier die Bewegung des Schlittschuhläufers und die Geräusche, die dieser beim Eislaufen erzeugt, mit denen des Schriftstellers kurzschließt, kommt es zum programmatischen und symbiotischen

um auf diese Weise die divergierenden Register von geschriebener und gesprochener Sprache poetologisch kurzschließen zu können. Da Klopstock sich damit in der sprachlichen Grauzone zwischen Laut und Buchstabe bewegt,¹⁷ ist er in meinen Augen Teil einer Reflexionstradition, die geschriebene und gesprochene Sprache zusammendenkt und Teil hat an einem Lyrikdiskurs, in dem es um die Aisthetisierung von Sprache geht.¹⁸ Angesichts dieser Tatsache, sollte die für Viele nach wie vor etwas verstaubt und abgewetzt anmutende Patina von Klopstocks Oeuvre nicht über die Tatsache hinwegtäuschen, dass man gerade heute wieder zentrale poetologische Konzepte des Dichters für eine Philologie fruchtbar machen kann, die sich mehr denn je als eine interdisziplinär ausgerichtete Wissenschaft versteht.¹⁹

1.2 Untersuchungsgang

Um nun die These angemessen fundieren zu können, dass es sich bei Klopstocks Lyrik tatsächlich um eine wahrnehmungsästhetische Poetik des *Wortlosen* handelt, welche auf die unterschiedlichen medialen Charakteristika von Oralität und Literalität rekurriert, werde ich im dritten Kapitel der Arbeit eine systematische, textimmanente Analyse von Klopstocks poetologischer Begrifflichkeit anhand wesentlicher Termini und Texte vornehmen. Denn obwohl die Klopstock-Forschung zu zahlreichen Aspekten und Begriffen von Klopstocks Poetik bereits wichtige Akzente setzen konnte,²⁰ fehlt bis dato eine Untersuchung, die sich eingehend mit Klopstocks komplexem poetologischen Vokabular als System auseinandersetzt. Um diesem Desiderat Abhilfe verschaffen

Zusammenfall von Eislauf und Eis-laut. Vgl. hierzu allgemein Stephan Kammer: *Redende Federn. Schreibgeräusche und Stimme der Schrift*, in: *Stimme und Schrift* 2008, S. 195-214.

¹⁷ Sowohl theoretisch als auch in seinen Gedichten. Die Vorstellung eines „Ente-Deux“ wird im Rahmen meiner Untersuchung noch von Bedeutung sein. In diesem Zusammenhang lässt sich das menschliche Ohr in seiner vom Körper abstehenden Eigenschaft zum einen als „Grenze“ und zum andern als wichtiger Zugang für die Wirkung und Erfahrbarkeit von Klopstocks Dichtkunst imaginieren.

¹⁸ Vor allem seit Alexander Gottlieb Baumgartens *Ästhetica*. Zum poetologischen Kontext, siehe Kapitel 2.

¹⁹ Vgl. u.a.: Doris Bachmann-Medick: *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*, Hamburg 2009, 3. Aufl.; Tilmann Köppe / Simone Winko: *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*. Stuttgart / Weimar 2008.

²⁰ Siehe Kapitel 1.3.

zu können,²¹ werde ich mit Hilfe zentraler Begriffe eine Art Applikationsvorlage bereitstellen, welche die zahlreichen Schnittstellen und Klopstocks Poetik über deren Paradigmen erschließt. Zu diesem Zweck werde ich in einem ersten Schritt eine Handvoll konstitutiver Begriffe aus der Kosmologie von Klopstocks Begriffen isolieren und zueinander in Beziehung setzen, um dadurch Schwerpunkte setzen zu können sowie die Voraussetzung zu schaffen, sich mit Klopstocks Theorie des „Wortlosen“ zu befassen. Dies impliziert eine Untersuchung ihrer jeweiligen Beziehungen zueinander sowie die Untersuchung, an welcher Stelle sie in Klopstocks komplexem Poetik-System situiert werden können. Außerdem gilt es, schwierige Begriffszusammenhänge zu klären, konzeptuelle Schnittstellen aufzuzeigen und mögliche Inkongruenzen zu benennen. Auf diese Weise möchte ich vor allem belegen, dass sich in dem vielschichtigen und mehrdimensionalen Begriffssystem von Klopstocks Poetik Termini isolieren lassen, die sich korrelativ zueinander verhalten und deren gemeinsames Gravitätszentrum, im Rahmen dieser Lesart nur die Rede vom „Wortlosen“ sein kann. Da es mir nicht darum geht eine vollständige begriffliche Analyse vorzunehmen werde ich mit Hilfe eines repräsentativen Textkorpus²² neben der prominenten Rede vom „Wortlosen“ (Kapitel 4) vor allem die Termini „Wortbewegung“, „Lebendiger Ausdruck“, „Gemütsbewegung“, „Darstellung“ und „Täuschung“ verhandelt werden²³, da die Klärung speziell dieser Begriffe in meinen Augen für eine ästhetische Interpretation Klopstocks von besonderem Interesse ist. Neben der Klärung ihrer jeweiligen Bedeutung innerhalb von Klopstocks Dichtungstheorie sollen außerdem die zahlreichen Interferenzen zu zeitgenössischen Diskursen nachgezeichnet werden, um auf diese Weise die oft sperrig anmutende Poetik Klopstocks innerhalb der zeitgenössischen Dichtungstheorie angemessener situieren und kontextualisieren zu können. Zu diesem Zweck werde ich vor allem im zweiten Kapitel aufzeigen, inwiefern sich Klopstocks Poetik und Sprachauffassung von den

²¹ Es gilt zu betonen, dass die vorliegende Arbeit dies aus den bereits genannten Gründen nur im Ansatz leisten kann.

²² Mit so unterschiedlichen Texten wie beispielsweise *Vom deutschen Hexameter, Von der Nachahmung der griechischen Silbenmaße im Deutschen, Von der Sprache der Poesie, Gedanken über die Natur der Poesie* und *Von der Darstellung* sowie Gedichten wie *Klage*,²² werde ich versuchen zu zeigen, dass, Klopstock die metasprachlichen Eigenschaften sowohl von Literalität als auch von Oralität zugunsten einer vor allem *ästhetisch* ausgerichteten Dichtkunst einsetzt (bzw. manipuliert) und dass alle genannten Termini auf irgendeine Art und Weise zueinander in Wechselbeziehung stehen.

²³ Diese unterschiedliche Gewichtung der Begriffe im Rahmen meiner Untersuchung erklärt den zum Teil stark variierenden Umfang der unterschiedlichen Kapitel!

zeitgenössischen Diskursen unterscheidet.²⁴ Auf diese Weise wird deutlich, dass Klopstocks Poetik keineswegs isoliert entstanden sein kann, sondern in der Auseinandersetzung mit unterschiedlichen zeitgenössischen Dichtungstheorien entwickelt worden ist.²⁵ Im fünften Kapitel wird es mir dann vor allem darum gehen, das prekär gewordene Verhältnis von Phonem und Graphem in Klopstocks Sprachauffassung zu überprüfen. Da Klopstock, wie oben bereits erwähnt, den Attributen der gesprochenen Sprache das größere Rührungspotenzial zuschreibt,²⁶ als Schriftsteller jedoch an das Medium Schrift gebunden bleibt, ist er ständig gezwungen, sich im „Entre-Deux“ von Phonem und Graphem zu bewegen. Im sechsten und letzten Kapitel der Arbeit werde ich dann anhand des Gedichts *Klage*²⁷ belegen, dass in Klopstocks Lyrik tatsächlich eine Verschmelzung von Oralität und Literalität, im Rahmen einer ästhetischen, janusköpfigen Dichtkunst stattfindet, in deren Zentrum das „Wortlose“ angesiedelt ist.

Zusammengefasst geht es mir mit der nun folgenden Untersuchung also vorrangig darum, Klopstocks Poetik als eine ästhetische, sprich wahrnehmungsästhetische Poetik zu charakterisieren, die versucht, das Meta-Materielle von Sprache²⁸ mithilfe der so schillernden Figur des „Wortlosen“ und ihrer terminologischen Trabanten zu reflektieren.

²⁴ Dass Klopstock immer regen Anteil an den poetologischen Diskursen seiner Zeit genommen hat, lässt sich bereits mit seinem frühen Interesse für moderne Literaturtheorien nachweisen, welches er bereits als Schüler in Langensalza an den Tag gelegt hat. So belegen noch heute zahlreiche seiner Schriften und Briefe die Belesenheit des Dichters und lassen darauf schließen, dass Klopstock sich zu einem Großteil seiner Zeitgenossen – wie auch immer geartet – rezeptiv verhalten hat. Prominentestes Beispiel dieser Tatsache ist die Schrift *Vom deutschen Hexameter*, die Klopstock ihm Rahmen seiner Auseinandersetzung mit Johann Heinrich Voss geschrieben hat. Derart öffentlich hat Klopstock jedoch nur selten Stellung bezogen.

²⁵ In den meisten Literaturgeschichten erscheint Klopstocks Poetik dagegen als sperriger Block, der sich nur schwer einordnen lässt.

²⁶ Allein der hohe Stellenwert, den er der Deklamation zuspricht, spricht hierfür.

²⁷ Das Gedicht *Klage* scheint mir besonders für die Belegung meiner These geeignet zu sein, da in diesem Text alle wesentlichen Elemente einer ästhetischen Dichtkunst zusammenkommen. Neben *Klage* hätten sich für eine eingehende Analyse auch die Gedichte *Teone*, *Der Bach*, *Das Gehör*, *Die Sängerin und der Zuhörer* und *Der Bund* angeboten, da in ihnen das auditive Moment ebenfalls besonders deutlich hervortritt. Und auch die Gruppe der Gedichte, in denen die Präsenz von Johanna Elisabeth von Winthem – Ehefrau Klopstocks und Sängerin – eine konstitutive Rolle spielt, sprich *Der Denkstein* und *Vaterlandslied*, hätte zur näheren Betrachtung herangezogen werden können.

²⁸ Indem Klopstock über sie hinausweist, verhandelt er Sprache in ihrer Paradoxie von Sein und Nicht-Sein.

1.3 Forschungsabriss

Während sporadisch zwar immer wieder Versuche unternommen worden sind, ausgewählte poetologische Begriffe Klopstocks zu erläutern und historisch zu kontextualisieren, ist eine grundlegende Arbeit, welche sich eingehend mit den diversen Schnittstellen der metrischen und poetologischen Termini von Klopstocks Poetik befasst, bisher Desiderat geblieben.²⁹ Besieht man sich die Forschungslandschaft genauer, lassen sich im Groben sechs Kern-Tendenzen herauskristallisieren, unter deren Eindruck die Klopstock-Forschung bis heute steht.³⁰ Da wäre zum einen die Tradition der Rhetorik³¹, die Rede vom Heiligen³² sowie die Tendenz, Klopstocks Dichtkunst als eine erhabene³³ zu charakterisieren. Daneben hat man immer wieder versucht, vor allem Klopstocks Poetik mit den Paradigmen der „Darstellung“ und der („Wort“- bzw. „Gemüts-

²⁹ Wie bereits erwähnt, wird es jedoch auch mir in dem begrenzten Rahmen dieser Untersuchung nicht möglich sein, *alle* relevanten Termini von Klopstocks Theorie in die Darstellung miteinzubeziehen. Eine Auswahl soll zeigen, wie Klopstocks poetologisches Konstrukt funktioniert.

³⁰ Katrin Kohls Monographie *Friedrich Gottlieb Klopstock* ist eine der umfassendsten Darstellungen in Bezug auf Leben und Werk des Dichters, da Kohl hier die dominierenden Paradigmen der Klopstock-Forschung vereint: So spricht sie beispielsweise von der „Dichtung des Erhabenen“, der „Bewegende[n] Darstellung des Fastwirklichen“, der „Dynamisierung des Wortes“ und einer „Dichtung für das Ohr“. Und auch Kevin Hilliards *Philosophy, Letters, and the Fine Arts in Klopstock's Thought*, die Herausgeberschriften *Wort und Schrift – das Werk Friedrich Gottlieb Klopstocks*, *Klopstock an der Grenze der Epochen* sowie die Tagungsbände *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werk und Wirkung* und *Das Erhabene in der Dichtung. Klopstock und die Folgen* bieten hervorragende Einblicke in die unterschiedlichen Aspekte von Klopstocks Oeuvre.

³¹ Vgl. u.a.: Katrin Kohl: *Rhetoric, the Bible, and the Origins of Free Verse. The Early "Hymns" of Friedrich Gottlieb Klopstock*, Berlin / New York 1990; Hildegard Benning: *Rhetorische Ästhetik. Die poetologische Konzeption Klopstocks im Kontext der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1997; Frauke Berndt: *Die Erfindung des Genies. F. G. Klopstocks rhetorische Konstruktion des Au(c)tors im Vorfeld der Autonomieästhetik*, in: *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, hrsg. von Heinrich Detering, Stuttgart / Weimar 2002, S. 24-43.

³² Vgl. u.a.: Joachim Jacob: *Heilige Poesie. Zu einem literarischen Modell bei Pyra, Klopstock und Wieland*, Tübingen 1997; Gerhard Kaiser: *Klopstock, Religion und Dichtung*, Gütersloh 1999; Bernadette Maliowski: „*Das Heilige sei mein Wort*“. *Paradigmen prophetischer Dichtung von Klopstock bis Whitman*, Würzburg 2002.

³³ Vgl. u.a.: *Das Erhabene in der Dichtung*, o. O 1995. Dass die Rede von der Erhabenheit nicht nur in Deutschland eine wichtige Rolle im Literaturdiskurs spielte, belegt u.a. die Anthologie *The sublime: a reader in British eighteenth-century aesthetic theory*, hrsg. von Andrew Ashfield und Peter de Bolla, Cambridge, 1998, 2. Aufl. deutlich.

“) „Bewegung“³⁴ zu lesen. Und auch die auditive Tendenz, Klopstocks Dichtkunst in die Nähe der Musik³⁵ zu rücken, hat das Nachdenken über Klopstocks Texte nachhaltig geprägt. Da ich an dieser Stelle jedoch weder einen deskriptiven noch einen vollständigen Forschungsabriss anstrebe,³⁶ möchte ich mich lediglich darauf beschränken, diejenigen Arbeiten kurz aufzulisten, die meiner eigenen Arbeit besonderen Vorschub geleistet haben.³⁷

Im Bereich der Auseinandersetzung mit den verstheoretischen Aspekten von Klopstocks Poetik, zählt das Heidelberger *Metrik-Wörterbuch* von Martin Endres und Roland Reuß zu den hilfreichsten Bemühungen um ein adäquates Verständnis der klopstockschen metrischen Terminologie.³⁸ Die Autoren haben nämlich versucht, sich mithilfe der Primärliteratur und gezielt ausgewählter Textpassagen den kryptischen Termini zu nähern. Systematik haben sie dabei jedoch nicht angestrebt, sondern sich auf das Sammeln von Textpassagen beschränkt. Querverbindungen und semantische Übergänge werden auf diese Weise nicht sichtbar. Artikel wie beispielsweise *Klopstock's poetic innovations: The emergence of German as a prosodic language*³⁹ von Beth Bjorklund, Johannes Mahrs Aufsatz „*Die Regeln gehören zu meiner Materie nicht. Die poetischen*

³⁴ Vgl. u.a.: Franz Menninghaus: *Dichtung als Tanz. Zu Klopstocks Poetik der Wortbewegung*, in: *Comparation*, Nr. 2 / 3, 1991, S. 129-150; ders.: *Klopstocks Poetik der schnellen „Bewegung“*, in: *Friedrich Gottlieb Klopstock. Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, hrsg. von ders., Frankfurt am Main 1989, S. 259-351; Irmgard Böger: *Bewegung als formendes Gesetz in Klopstocks Oden*, Berlin 1939.

³⁵ Vgl. u.a.: *Klopstock und die Musik. Jahrbuch 2003*, hrsg. von Peter Wollny, o. O. 2003; Adler, H. G.: *Klopstock und die Musik: ein Versuch lebendiger Deutung*, Diss. Prag 1935; Lothar van Laak: *Sprachbildlichkeit und Musikalität. Zur ästhetischen Erfahrung bei Klopstock*, in: *Wort und Schrift*, Tübingen 2008, S.221-239; Roman Hankeln: *Kompositionsproblem Klassik. Antikeorientierte Versmetren im Liedschaffen J. F. Reichardts und einiger Zeitgenossen*, Köln / Weimar / Wien 2006; Hildegard Benning: „*Ut Pictura Poesis – Ut Musica Poesis. Paradigmenwechsel im poetologischen Denken Klopstocks*“, in: *Klopstock an der Grenze der Epoche*, hrsg. von Kevin Hilliard u. Katrin Kohl, Berlin / New York 1995.

³⁶ Vgl. dazu Gerhard Burkhard / Heinz Nicolai: *Klopstock-Bibliographie*, New York 1975.; Helmut Riege: *Klopstock-Bibliographie 1972-1992*, hrsg. von Kevin Hilliard und Katrin Kohl.

³⁷ Zahlreiche richtungsweisende Arbeiten wie beispielsweise Friedrich Beißner: *Klopstock als Erneuerer der deutschen Dichtersprache*, o. O. 1942; Karl August Schleiden: *Klopstocks Dichtungstheorie als Beitrag zur Geschichte der Deutschen Poetik*, Saarbrücken 1954; Karl-Ludwig Schneider: *Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 1962; Wilhelm Große: *Studien zu Klopstocks Poetik*, München 1977 werden deshalb hier bewusst vernachlässigt.

³⁸ www.textkritik.de, 1.0.2013.

³⁹ Beth Bjorklund: *Klopstock's poetic innovations. The emergence of German as a prosodic language*, in: *German Review*, Nr. 56, 1981, S. 20-27.

*Schriften Friedrich Gottlieb Klopstocks*⁴⁰, Kevin Hilliards Untersuchung *Klopstock in den Jahren 1764 bis 1770: Metrische Erfindung und die Wiedergeburt der Dichtung aus dem Geiste des Eislaufs*⁴¹ sowie Hans-Heinrich Hellmuths Arbeit *Metrische Erfindung und metrische Theorie bei Klopstock*⁴², gehören daneben ebenfalls zu den aufschlussreichsten Arbeiten, da die Autoren sich mit unterschiedlichen Bereichen von Klopstocks Verskunst auseinander setzen.

Mit Blick auf die Prominenz des „Wortlosen“ als Dreh- und Angelpunkt meiner eigenen Klopstock-Interpretation, haben sich vor allem die Arbeiten von Peter Philipp Riedl: *Das Wortlose und das Gegenstandslose. Die Präsenz des Erhabenen bei Friedrich Gottlieb Klopstock*⁴³ sowie die exzellente Untersuchung von Klaus Weimar: *„Das Wandeln des Wortlosen in der Sprache des Gedichts“*⁴⁴ erwiesen.⁴⁵ Peter Philipp Riedl verortet das „Wortlose“ überwiegend im Sprechen und setzt damit eine Tradition fort, die sich bis zu den Rhetorikern zurückverfolgen lässt. Riedl eruiert dabei vor allem das Verhältnis des Wortlosen in Bezug auf das Gegenstandslose bei Klopstock und Barnett Newman und zwar mithilfe des Erhabenen als Paradigma. Für Riedl ist dabei der Begriff der „Grenze“, insbesondere im Zusammenhang mit Klopstocks Sprachauffassung, zentral sowie das „Absolute“, mit dessen Absenz Klopstock in den Augen Riedl immer wieder ringt. Riedl attestiert damit beiden Künstlern, sowohl Klopstock als auch Newman eine transzendente

⁴⁰ Johannes Mahr: *„Die Regeln gehören zu meiner Materie nicht. Die poetischen Schriften von Friedrich Gottlieb Klopstock, in: Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart, hrsg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt am Main 1992, S. 35- 49.*

⁴¹ Kevin Hilliard: *Klopstock in den Jahren 1764 bis 1770: Metrische Erfindung und die Wiedergeburt der Dichtung aus dem Geiste des Eislaufs, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 33, 1989, S. 145-184.*

⁴² Hans-Heinrich Hellmuth: *Metrische Erfindung und metrische Theorie bei Klopstock, München 1973.* Indem Hellmuth insbesondere die zahlreichen verstheoretischen Neuerungen von Klopstocks Theorie zum Gegenstand seiner Untersuchung macht, gelingt es ihm auf besonders eindringliche und kongruente Art und Weise, die Vorreiterstellung des Dichters im Bereich der Metrik zu veranschaulichen.

⁴³ Peter-Philipp Riedl: *Das Wortlose und das Gegenstandslose. Die Präsenz des Erhabenen bei Friedrich Gottlieb Klopstock und Barnett Newman, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, Jg. 52, 2008, S. 193-215.*

⁴⁴ Klaus Weimar: *Das Wandeln des Wortlosen in der Sprache des Gedichts, in: Klopstock an der Grenze der Epochen. Mit Klopstock-Bibliographie 1972-1992 von Helmut Riege, hrsg. von Kevin Hilliard und Katrin Kohl, New York 1995.*

⁴⁵ Es sind dies die beiden einzigen mir bekannten Arbeiten, die sich derart dezidiert mit dem Begriff auseinandersetzen. Frauke Berndt spricht im Rahmen ihrer Erörterung von Klopstocks „doppelter Tonbildung“ zwar auch von Klopstocks Tonkunst als einer „wortlosen“, aber die Wissenschaftlerin behauptet in diesem Zusammenhang vor allem, dass Klopstocks in seiner Poetik eine Medientransformation angestrebt hat.

Kunstauffassung. Bemerkenswert ist jedoch, dass Riedl dem „Wortlosen“ den Terminus des „Unsagbaren“ aufpfropft. Hierin divergieren unsere Ansätze, denn während beim Unsagbaren die Möglichkeit des Sagbaren geleugnet wird, kommt es mir im Folgenden darauf an zu zeigen, dass sie beim „Wortlosen“ lediglich (mit-)gegeben ist:

„Klopstocks poetisches und poetologisches Verständnis des Unsagbaren ist elementarer Bestandteil seiner kritischen Reflexion der Möglichkeiten und Grenzen poetischer Sprache. Die Präsenz des Erhabenen kulminiert in einer Poetik des Unsagbaren, die explizit die Valenz des Wortlosen in ihr Zentrum rückt.“⁴⁶

Weimar Klaus Untersuchung *Das Wandeln des Wortlosen in der Sprache des Gedichts*, verortet Klopstocks Konzeption des „Wortlosen“ in dem Spannungsfeld zwischen gesehenem, gelesenen und verstandenem Text.⁴⁷ Er attestiert Klopstock dabei eine führende Rolle in einem paradoxen phonozentristischen Prozess, in dem es letztlich um die Leugnung der Schrift in der Schrift geht.⁴⁸ Dem „Wortlosen“ schreibt Weimar dabei in erster Linie eine „pragmatische Bedeutung“⁴⁹ zu:

Pragmatische Bedeutung wird getragen durch kein einzelnes Wort, sondern durch das Sagen als solches. Sie ist – mit einem Klopstockschen Ausdruck – das „Wortlose“, dasjenige, für das es kein Wort gibt.“⁵⁰

Auch Frauke Berndts Untersuchung *Mit der Stimme lesen – F.G. Klopstocks Tonkunst*⁵¹ ist in diesem Zusammenhang ebenfalls von hervorragender Bedeutung für meine Lesart von

⁴⁶ Riedl, S. 194. In diesem Zusammenhang hat Riedl auch versucht, die diversen Stilmittel des „Wortlosen“ herauszuarbeiten: Umschreibungen, Ausrufe, eruptives Stammeln, Antonomasien, Variationen, Steigerungen, Stärke und Stellung der Wörter, Wortwahl, Hyperbaton, Inversion, Apostrophe, Interjektion, Wiederholungen, Kürze - und zwar vor allem mit Blick auf die Unsagbarkeit Gottes!

⁴⁷ Vgl. Weimar, S. 33.

⁴⁸ Diese Idee werde auch ich im Folgenden mehrmals aufgreifen müssen.

⁴⁹ Weimar, S. 36.

⁵⁰ Ebenda, S. 36.

⁵¹ Frauke Berndt: „*Mit der Stimme lesen*“ – F. G. Klopstocks *Tonkunst*, in: *Stimme und Schrift*, 2008, S. 149-172. Frauke Berndt charakterisiert Klopstocks Poetik als eine Art „*Tonkunst*“⁵¹, deren wichtigstes

Klopstocks Poetik. Und auch die Arbeit von Marc Emanuel Amtstätter *Beseelte Töne. Die Sprache des Körpers und der Dichtung in Klopstocks Eislaufoden*⁵² habe ich diesbezüglich wichtige Ansätze zu verdanken, da der Autor speziell Klopstocks *Poetik der actio* in den Mittelpunkt seiner Überlegungen rückt.

Neben den sehr inspirierenden Arbeiten von Klaus Weimar, Frauke Berndt und Peter-Philipp Riedl, haben sich außerdem die Aufsätze von Hans Jaeger *Verstummen und Schweigen*⁵³, Johann Nikolaus Schneiders Arbeit „*Still auf dem Blatt ruhte das Lied.*“ *Lyrische Gedichte zwischen Lesetext und Hörerlebnis*⁵⁴ und die beiden Aufsätze von Kevin Hilliard „*Stammelnd Gered*“ und der „*Engel Sprach*“: *Probleme der Rede bei Klopstock*⁵⁵ und *Schweigen und Benennen bei Klopstock und anderen Dichtern*⁵⁶ für meine eigene Arbeit als richtungsweisend erwiesen.

Die Tendenz der Klopstock-Forschung, die medientheoretische sowie wahrnehmungsästhetische Relevanz von Klopstocks Lyrik zu betonen, ist allerdings nicht so neu, wie sie scheinen mag. Im Gegenteil: bereits 1773 (2 Jahre nach der Erstveröffentlichung von Klopstocks Oden) beschäftigte sich kein geringerer als Schriftstellerkollege Johann Gottfried Herder mit den ästhetischen Aspekten von Klopstocks sogenannter „musikalischer Bewegungslyrik“⁵⁷ und unterstrich deren synästhetische Dimension. Vor allem Herders Oden-

Konzept das der „doppelten Tonbildung“⁵¹ ist. Berndt gelangt im Laufe ihrer Untersuchung zu dem Schluss, dass Klopstock anstelle eines konsequenten Medienwechsels von Schrift zu Stimme, lediglich eine Medientransformation vornimmt, wenn er Oralität im Medium der Schrift codiert, da die Stimme eigentlich in der mitgedachten Deklamation nur eine ideale Vorstellung ist, die vermittels ihrer sinnlichen Wahrnehmbarkeit auf die Emotionalisierung des Lesers wirkt.

⁵² Marc Emanuel Amtstätter: *Beseelte Töne. Die Sprache des Körpers und der Dichtung in Klopstocks Eislaufoden*, Tübingen 2005.

⁵³ Hans Jaeger: *Verstummen und Schweigen in der Dichtung Klopstocks*, in: *Wirkendes Wort*, Nr. 12, 1962, S. 281-288.

⁵⁴ Johann Nikolaus Schneider: „*Still auf dem Blatt ruhte das Lied.*“ *Lyrische Gedichte zwischen Lesetext und Hörerlebnis*, in: *Geselligkeit und Bibliothek. Lesekultur im 18. Jahrhundert*, hrsg. von Wolfgang Adam und Markus Fauser, Göttingen 2005, S. 135-148.

⁵⁵ Kevin Hilliard: „*Stammelnd Gered*“ und „*der Engel Sprach*“: *Probleme der Rede bei Klopstock*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 61, 1989, S. 145-184.

⁵⁶ Ders.: *Schweigen und Benennen bei Klopstock und anderen Dichtern*, in: *Städtische Museen Quedlinburg*, 1997, S. 13-34.

⁵⁷ http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1773_2herder.html, 12.09.201.

Rezension aus dem Jahr 1773 markiert einen der wichtigsten Höhepunkte einer ästhetischen Interpretation von Klopstocks Lyrik:⁵⁸

„Wenn die Ode, selbst nach dem Begriff des kältesten Kunstrichters, nichts als eine [...] höchst sinnliche Rede über einen Gegenstand seyn soll: so müsste selbst für den, der bloß nach der Definition prüfte, die meisten der vorliegenden Oden vortrefliche Stücke und Muster in ihrer Art seyn.“⁵⁹

und:

„Es ist unläugbar, daß einige dieser Sylbenmaße schon an sich betrachtet einen Gesang, eine Melodie haben, die den sanglosesten Leser und Deklamator von der Erde erheben müssen.“⁶⁰

zeugen von Herders frühem Bewusstsein, dass es sich bei Klopstocks Texten um wahrnehmungsästhetische Lyrik handelt, die nicht zufällig in einer Zeit entstanden ist, in der man versucht hat, die sinnliche Komponente von Dichtung auch theoretisch zu reflektieren und zu erfassen. Angeheizt wurde dieses neue Interesse an wahrnehmungsästhetischer Dichtung vor allem durch die theoretischen Schriften Baumgartens und Meiers⁶¹ und den damit einhergehenden

⁵⁸ Ebenda. Sätze wie „so schwimmt auch ein anderer Duft und webt ein anderer Geist der Art und Leidenschaft in jedem individuellen Stück des Verfassers.“, „Der Duft erfüllt den Leser bis aufs kleinste, und der Recensent würde seiner Privatästhetik Glück wünschen, wenn er sich diese Melodie, diese Modulation jedes Stücks deutlich machen und in einem Worte dafür schreiben könnte.“ Und „Jede von Klopstocks Oden „blühet, eine lebendige Organisation an Gestalt, an Duft und Farben“ zeugen von dieser Tatsache. Vor allem Herders Entdeckung des Ohrs begünstigte diese Lesart. Vgl. Jürgen Trabant: *Vom Ohr zur Stimme. Bemerkungen zum Phonozentrismus zwischen 1770 und 1830*, in: *Materialität der Kommunikation*, 1995.

⁵⁹ http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1773_2herder.html, 12.09.201.

⁶⁰ Ebenda

⁶¹ Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik. Lateinisch-Deutsch*, übersetzt von Dagmar Mirbach, 2 Bände, Hamburg 2007.

Asthetik-Diskursen. Doch noch vor Herder, und dies ist bemerkenswert, war es Klopstocks Lektor, Johann Gottfried Seume, der mit seiner Ode *An Klopstock* diese ästhetische Dimension einer zwischen Laut und Buchstabe hin- und hergerissenen Poetik reflektierte:⁶²

„Ich höre gläubig Sphären in Harmonie;
Von deinen Saiten rauschet ihr Chor herab“⁶³

Und auch Friedrich Schiller bezeichnet Klopstock wenig später in seinem Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung* 1795 nicht nur als „sentimentalischen“, sondern ebenfalls als „musikalischen“⁶⁴ Dichter.

1.4 Zur Vorgehensweise – das Relief als Denkfigur

Da man es bei Klopstocks Lyrik einerseits mit einer sehr komplexen Dichtkunst zu tun hat, erscheint es mir sinnvoll – gerade im Hinblick auf das Vorhaben, mit Hilfe eines Close reading, eine textnahe Folie für das Verständnis von Klopstocks Theorie anzubieten, sprich selektiv und reduktiv⁶⁵ vorzugehen, um die kohäsive Beschaffenheit von Klopstocks Überlegungen sichtbar machen zu können. Die Struktur der Untersuchung wird dabei sowohl von der netzartigen Beschaffenheit von Klopstocks Poetik als auch von der Auswahl der Texte und Begriffe bestimmt

⁶² Dazu später mehr!

⁶³ <http://gedichte.xbib.de/> 12.09.2013.

⁶⁴ <http://gutenberg.spiegel.de/buch/3347/1>, 12.09.2013. Und auch Johann Georg Hamann schreibt sich in diese Linie der Klopstock-Rezeption ein, wenn er seinen Vorgänger als den „großen Wiederhersteller des lyrischen Gesangs“ bezeichnet, vgl. dazu: Hans-Henrik Krummacher: *Friedrich Gottlieb Klopstock*, in: *Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*, hrsg. von Benno von Wiese, 1977, S. 191.

⁶⁵ Erwähnenswert ist hier die Tatsache, dass Klopstock selbst nie Systematik angestrebt hat. Dies mag einer der vielen Gründe sein, weshalb sich seine Theorie nicht selbstredend erklärt. Unter dem System-Begriff verstehe ich hier „ein aus Gliedern bestehendes Ganzes“, das „die Beziehung zwischen [eben diesen] Teilen und einem übergeordneten Ganzen“ darstellt und beschreibt, vgl. „System“, in: *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart 2008, S. 701. Im Fall von Klopstocks Poetik wäre „das Ganze“ demnach die Gesamtheit seiner theoretischen Überlegungen; die unterschiedlichen poetologischen Konzepte dagegen, deren einzelne Bestandteile, welche wiederum zusammengehalten werden durch das adhäsive Element des „Wortlosen“.

Da Klopstocks Vorstellung von gebundener Rede im Entre-Deux zwischen gesprochener und geschriebener Sprache anzusiedeln ist und gleichzeitig mit dem mehrdimensionalen Paradoxon von Präsenz und Absenz, bzw. Materialität und Immaterialität, kämpft und auf ein Jenseits von Sprache verweist, werde ich diese Dichotomien mit Hilfe der Denkfigur des *Reliefs* beleuchten. Da das Relief weitaus plastischer ist als beispielsweise Jaques Derridas Vorstellung von *Spur*⁶⁶, scheint mir diese Denkfigur/Metapher besonders gut dafür geeignet zu sein, den Umstand zu veranschaulichen, dass Klopstock sich mit seiner Dichtung beständig auf einer Grenze bewegt. Tatsächlich lässt sich beim näheren Hinsehen nämlich feststellen, dass Klopstocks Vorstellung von geschriebener Sprache stets auch Aspekte von gesprochener Sprache inkorporiert – und umgekehrt. Da die wesentliche Eigenschaft eines Reliefs, ob als Basrelief, als Halbrelief, Hochrelief oder auch als versenktes Relief, darin besteht künstlerisch Dargestelltes von einem materiellen Hintergrund abzuheben, ohne dabei eine strikte Trennung zwischen den (Seins-)Bereichen vorzunehmen eignet es sich besonders gut als Denkfigur, um das Wesen von Klopstocks Poetik zu beschreiben. Im Französischen macht die Formulierung „mettre qqch en relief“ deutlich um was es geht: der Prozess des Übergangs ist nämlich nicht nur ein Werden, sondern auch bereits ein Sein. Die Dialektik dieser synästhetischen Denkfigur⁶⁷ und das mit ihr einhergehende Sprachverständnis eignen sich deshalb in meine Augen besonders gut, Klopstocks Poetik zu charakterisieren.

⁶⁶ Siehe dazu 4.3.

⁶⁷ Als Kunstobjekt gehört das Relief sowohl zum Bereich der Optik als auch zum Bereich der Haptik.

2. „ ... oder ist es Gefühl“⁶⁸

2.1 Klopstocks Image

Als ältestes von 17 Kindern, geboren 1724 in Quedlinburg, hat Friedrich Gottlieb Klopstock eine streng pietistisch ausgerichtete Erziehung genossen. Nach dem Gymnasium in Quedlinburg hat er dank eines großzügigen Stipendiums die renommierte Fürstenschule Schulpforta besuchen können, um ab 1745 Theologie in Jena und Leipzig zu studieren. Nach Aufenthalt in Langensalsa und der Schweiz (1748 bis 1750) ließ Klopstock sich von 1751 bis 1770 in Kopenhagen am dänischen Königshof nieder, bevor er 1771 nach Hamburg übersiedelte. Das umfangreiche Werk des Dichters, der als einer der ersten Berufsautoren überhaupt betitelt werden darf, zeichnet sich vor allen Dingen durch seine Vielfalt aus. Neben dem *Messias*, einem biblischen Versepos mit mehr als 20.000 Versen, sind es vor allem Klopstocks Oden, Hymnen und Epigramme, die das Interesse der Zeitgenossen erregt haben. Seine Dramen und zahlreichen Prosaschriften wurden dagegen verhältnismäßig spärlich rezipiert. Dennoch galt Klopstocks Oeuvre auch seinen Gegnern lange Zeit als Seismograph der poetologischen Entwicklung und Richtschnur auf dem Gebiet der deutschen Lyrik.

Im Auge des heutigen Betrachters mag die schwierige Lesbarkeit einerseits an den für viele als überholt geltenden Themen der Dichtungen sowie an der hochartifizialen Sprache ihrer Verse liegen. Vielleicht war es aber auch Goethes diskreditierendes Fehltrail:

„Wir sprachen über Klopstocks *Messias* und seine Oden und gedachten ihrer Verdienste und Mängel. Wir waren einig, dass Klopstock zur Anschauung und Auffassung der sinnlichen Welt und Zeichnung von Charakteren keine Richtung und Anlange gehabt, und dass ihm also das Wesentlichste zu einem epischen und dramatischen Dichter, ja man könnte sagen zu einem Dichter überhaupt gefehlt habe.“⁶⁹

das Klopstock seinen Lesern entfremdete. Auch Gotthold Ephraim Lessing verlieh seinem Missfallen gegenüber dem Kollegen Ausdruck, als er schrieb:

⁶⁸ F. G. Klopstock : *Der Adler oder die Verwandlung*, Back/Spindler, Bd. 16, S. 163.

⁶⁹ Goethe 1776 in einem Gespräch mit Eckermann, zitiert nach Kohl 2000, S. 143ff.

„Wer wird nicht einen Klopstock loben? Doch wird ihn jeder lesen? –
Nein! Wir wollen weniger erhoben und fleißiger gelesen sein.“⁷⁰

Da die stiefmütterliche Rezeption des Dichters noch heute einen wesentlichen Teil seines, man möchte fast sagen, anachronistisch anmutenden Images ausmacht, möchte ich in der Folge versuchen, einige der wichtigsten Diskurse nachzuzeichnen, die die Debatte um Klopstocks Stellung in der Literaturgeschichte noch heute prägen.

Bereits zu Lebzeiten Klopstocks wurde das Bild des Dichters vor allem von einer als zu gefühlsbetont wahrgenommenen Empfindsamkeit, einer als zu pathetisch empfundenen und künstlich wirkenden Erhabenheit sowie der Omnipräsenz pietistischen Gedankenguts maßgeblich bestimmt. Dass viele der Texte darüber hinaus inhaltlich nur schwer verständlich sind und syntaktisch zum Teil nur mit Mühe aufgedröselst werden können, förderte früh Verdruss und Unlust, sich mit Klopstocks Texten auseinanderzusetzen. Diesem negativen Image des Autors gilt es entgegenzuwirken, denn das Panoptikum der mit Klopstocks Namen einhergehenden Attribute und Losungen ist heute wieder ebenso facettenreich wie deren Implikationen. Dies lässt sich vor allem anhand der Bandbreite der Versuche belegen, Klopstock und sein Werk paradigmatisch zu bestimmen. Die unterschiedlichen Ansätze, Klopstocks Werk beizukommen, spiegeln dabei in meinen Augen die Vielschichtigkeit des klopstockschen Oeuvres besonders eindringlich wider. Außerdem machen sie deutlich, dass es auch mir in der Folge nicht darum gehen kann, einen Dichter, der sich jeder rigiden Kategorisierung entzieht, einschlägigen literaturhistorischen Kriterien zuzuordnen zu wollen, sondern, dass es vielmehr darum gehen muss, die verschiedenen Interpretationsansätze und Lesarten integrativ als die unterschiedlichen Facetten eines heterogenen Ganzen zu begreifen. Dem Rechnung tragend, möchte ich damit beginnen, mit den gängigen Vorurteilen aufzuräumen. Dazu möchte ich zunächst, die geläufigsten Charakterisierungen aufzugreifen, um deutlich machen zu können, welche Diskurse die Rezeption seit jeher bestimmt haben und das aktuelle Bild des Dichters nach wie vor prägen. Dabei kommt es mir nicht so sehr auf Vollständigkeit an, sondern viel mehr auf einen Scherenschnitt der Klopstock-Kritik. Auf diese Weise möchte ich versuchen, meine eigene ästhetische Klopstock-Interpretation in die

⁷⁰ Zitiert nach ebenda, S. 130 (?).

Traditionslinie einzuschreiben, die mit Herders Entdeckung des Ohres⁷¹ eingesetzt hat und sich bis zu den aktuellen Tendenzen der Literaturwissenschaft, Lyrik wieder primär in ihrer lautlich-materialistischen bzw. sinnlich-asthetischen Konsistenz zu begreifen, verfolgen lässt.⁷² Beginnen möchte ich mit einer Episode, die mir auf Grund ihrer Symptomatik besonders geeignet scheint, Klopstocks Schlüsselrolle in Gesellschaft und Literatur des 18. Jahrhunderts zu veranschaulichen. Es handelt sich hierbei um die so berühmte und oft zitierte *Werther*-Szene, in der Goethe Lotte emphatisch den Namen „Klopstock!“ ausrufen lässt. Überwältigt von der Macht des Gefühls und bewegt durch die Gewalt des Naturschauspiels (ein Gewitter war plötzlich über die tanzende Festgesellschaft hereingebrochen), weiß diese ihre Empfindungen nur noch mit der Losung „Klopstock“, zu kanalisieren:

„Die Vertrautesten zogen einander beiseite, das Gewitter war vorüber, und ich folgte Lotten in den Saal. Unterwegs sagte sie: „Über die Ohrfeigen haben sie Wetter und alles vergessen!“ – ich konnte ihr nichts antworten. – „ich war“, fuhr sie fort, „eine der Furchtsamen“. – Wir traten ans Fenster. Es donnerte abseitswärts, und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt, ihr Blick durchdrang die Gegend; sie sah den Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge tränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte: „Klopstock!“ – Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag, und versank in dem Strom von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoss. Ich ertrug's nicht, neigte mich auf ihre Hand und küsste sie unter den wonnevollsten Tränen. Und sah nach ihrem Auge wieder – Edler! Hättest du deine Vergötterung in diesem Blicke

⁷¹ Vgl. Trabant.

⁷² Vgl. in diesem Zusammenhang die Rede vom *acoustic turn* in den Kulturwissenschaften.

gesehen, und möcht' ich nun deinen so oft entweiheten Namen
nie wieder nennen hören!⁷³

Bemerkenswert ist an dieser Stelle vor allem die Tatsache, dass Goethe offensichtlich ein bestimmtes Gefühl mit der Evokation des Dichternamen kurzschließt. Offenbar ruft nämlich die Nennung Klopstocks die gleichen Assoziationen sowohl bei Werther als auch bei Lotte wach und impliziert – indem beide sich an die Ode *Die Frühlingsfeier* erinnert fühlen – ein zutiefst empfundenes Gemeinschaftsgefühl. Möglich ist dieser Gleichklang der Herzen nur, weil Lotte und Werther, wie die meisten ihrer Zeitgenossen, einen bestimmten Gefühlskult sowie eine besondere Art der Naturwahrnehmung, bzw. Naturverinnerlichung, mit dem Dichter der Empfindsamkeit assoziierten. Dass die beiden Protagonisten aus Goethes Briefroman nicht die einzigen waren, die Klopstock zum Fanal empfindsamer Sänger stilisierten, beweist der damalige Klopstock-Kult eindrücklich.⁷⁴ Besondere kultische Verehrung widerfuhr Klopstock vor allem durch den im Jahr 1772 von Johann Heinrich Voss gegründeten Göttinger Hainbund – ein Freundschaftsbund junger Dichter, welche allesamt das hehre Ziel verfolgten, die zeitgenössische Dichtkunst von ihren rationalistischen Fesseln und gesellschaftlichen Konventionen zu befreien. Ganz im Sinne Klopstocks kultivierten die Mitglieder Hölty, Bürger, Claudius und Stolberg (um nur einige beim Namen zu nennen) ihre empfindsamen, patriotischen und religiösen Ideale (Freundschaft, Natur, Tyrannenhass etc.), indem sie vor allem Klopstocks Dichtung als erhabenes Vorbild anpriesen und die Person des Dichters schwärmerisch verklärten.⁷⁵ Dieser kultischen Verehrung verliehen die Hain-Bündler Ausdruck, indem sie als Zeichen ihrer Ehrerbietung bei ihren Zusammenkünften immer jeweils einen Stuhl unbesetzt ließen, auf dem eine Erstausgabe der Oden Klopstocks drapiert wurde. So steht dann auch das Gründungsdatum des Göttinger Hainbundes im Jahr 1771 nicht zufällig in enger Verbindung mit der Veröffentlichung dieser epochemachenden Erstausgabe, die von der Kritik frenetisch gefeiert wurde. Als Namensgeber fungierte die Ode *Der Hügel und der Hain*⁷⁶. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass Klopstocks persönliches Auftreten anlässlich seiner Geburtstagsfeier am 2. 7. 1773, sowie seine Präsenz im

⁷³ Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers. Paralleldruck der beiden Fassungen von 1774 und 1787*, Stuttgart 1999, Brief 16. Juni, S. 52.

⁷⁴ Erinnert an den späteren Kult um Stefan George.

⁷⁵ Vgl. „Göttinger Hainbund“, in: Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 2001, 8. Aufl., S. 316 linke Spalte.

⁷⁶ Bemerkenswert ist hier der Titelzusatz: „Die Singenden sind: Ein Poet, ein Dichter, und ein Barde“.

darauffolgenden Jahr, zu den Höhepunkten der musischen Treffen der Gruppe zählten. Die Stilisierung und Erhebung zu einem geweihten Dichter ist jedoch nicht nur auf die Rezeption der Zeitgenossen zurückzuführen, sondern zum größten Teil hausgemacht. Mit der Präzision eines Marketingexperten verstand Klopstock es nämlich bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts, sich perfekt selbst in Szene zu setzen und sich das Image eines deutschen Nationaldichters aufzubauen. Wie kein anderer inszenierte sich Klopstock mit und in seinen Texten als gottgesandten Dichter, thronend und erhaben, dem das deutsche Volk nicht nur ein monumentales Nationalepos zu verdanken hat, sondern ebenso eine neuartige Dichtersprache. Dieses ausgeprägte Sendungsbewusstsein kommt in zahlreichen Oden und Hymnen zum Ausdruck. Klopstocks Angst, nach seinem Tod der Vergessenheit anheim zu fallen sowie sein fester Glaube, sich und seine Zeitgenossen durch und in der Literatur am Leben zu erhalten, führte dazu, dass der Dichter so klassische Themen wie die Unsterblichkeit und den Nachruhm des Dichters zu einem der zentralen Anliegen seines lyrischen Schaffens stilisierte. Wie die Hain-Bündler feierten anfangs auch etablierte Dichter wie Johann Gottfried Herder, Christoph Martin Wieland und Gotthold Ephraim Lessing⁷⁷ Klopstock als vielversprechenden *Newcomer* und lobten den jungen Lyriker überschwänglich. Johann Heinrich Voss betitelte ihn sogar als „größte[n] Dichter“⁷⁸ aller Zeiten und auch die im Sturm und Drang geläufigere Bezeichnung des „Originalgenies“⁷⁹ wurde Klopstock vielfach zugesprochen. Noch vor dem Erscheinen der *Oden* hatte nämlich die Publikation des *Messias*⁸⁰ neue Maßstäbe gesetzt und Klopstock wurde als der lang ersehnte „deutsche Milton“⁸¹ gefeiert.⁸²

1771 rückten dann die *Oden* ins Zentrum der allgemeinen Aufmerksamkeit. Herders Rezension⁸³ charakterisiert die euphorische Aufnahme der Texte in meinen Augen besonders authentisch, wenn er Klopstocks Gedichte als „vortreffliche Stücke und Muster in ihrer Art“⁸⁴ beschreibt und die Sammlung als Geschenk an die deutsche Dichtkunst bezeichnet:

⁷⁷ Vgl. dazu u.a. Literaturbrief, Lessing 1886-1924, VIII, 216f.: „weil ich ihn für ein großes Genie erkenne, bin ich gegen ihn auf der Hut.“

⁷⁸ Zur zeitgenössischen Rezeption Klopstocks vgl. Kohl 2000, S. 129 ff.

⁷⁹ Vgl. Kohl, S. 129.

⁸⁰ Zu dem Zeitpunkt nur einige Gesänge.

⁸¹ Vgl. Kohl, S. 134f.

⁸² Die Gesänge wurden zur Pflichtlektüre, an denen Schüler Stilübungen praktizierten und die Kunst des Deklamierens erlernten.

⁸³ http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1773_2herder.html, 12.09.2013.

⁸⁴ Ebenda.

„welch ein Geschenk hat unsre Sprache, unsre Dichtkunst, ja wir möchten sagen, die Menschheit unsres Vaterlandes an dieser einigen Sammlung Oden.“⁸⁵

Das mangelnde Interesse heutiger Leser mag dagegen . auf die Vorstellung zurückzuführen sein, bei Klopstock handele es sich um einen pathetischen „Heiligen Dichter“, dessen Oeuvre zu einem Großteil aus sakralen Texten besteht. Neben dem *Messias* und der Gruppe der sogenannten religiösen Hymnen finden sich in der Tat auch zahlreiche *Geistliche Lieder*,⁸⁶ welche zum Teil in Messen rezitiert wurden und in manch (protestantisches) Gesangbuch Eingang gefunden haben.⁸⁷ Auch Langeweile hat man dem Dichter immer schon ankreiden wollen. Besonders drastisch formulierte dies Christian Dietrich Grabbe in seinem vernichtenden Urteil über den *Messias*, den er als „unfehlbares Schlafmittel“⁸⁸ bezeichnete. Schiller brachte dieses immer schon latent spürbare Ressentiment der Zeitgenossen, das bisweilen wie ein Damoklesschwert über dem Dichterlob hing, mit der Bemerkung auf den Punkt: Klopstock ist „gegen den Geschmack der Zeit“⁸⁹. Und auch Nietzsche schrieb, wenn auch etwas wohlwollender, später in *Menschliches, Allzumenschliches*: „Klopstock veraltete schon bei Lebzeiten auf eine sehr ehrwürdige Weise“⁹⁰. Den bisheriger Höhepunkt im hämischen Umgang mit der Rezeption des Dichters stellt das im Jahr 2010 erschienene Kinderbuch von Antje Herden mit dem Titel *Herr Klopstock, Emma und ich*⁹¹ dar. Hier karikiert die spitzfindige Autorin das Schicksal des fast vergessenen Dichters und dessen Schattendasein in der Literaturgeschichte, indem sie ihren Protagonisten – besagten Herrn Klopstock – als kleinen, schrulligen Kobold imaginiert, der für die meisten Menschen weder

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Friedrich Gottlieb Klopstock: *Geistliche Lieder. Erster Theil*, hrsg. von Friedrich Christian Pelt, Kopenhagen und Leipzig 1758.

⁸⁷ Im Gegensatz zu dem, was die Texte vermuten lassen würden, entsprach Klopstock so gar nicht dem Stereotyp eines bigotten, frommen Menschen. Zur Enttäuschung einiger Zeitgenossen präsentierte sich Klopstock in der Gesellschaft als weltoffener, lebensbejahender Lebemann. Dies wollte jedoch nicht so recht zum Bild eines Gott und der Literatur dienenden Dichters passen. Speziell Johann Jakob Bodmer erlebte das Zusammensein mit Klopstock während seines Aufenthalts in der Schweiz als Enttäuschung und es kam zum Bruch.

⁸⁸ <http://www.deutsche-biographie.de/xsfz42987.html>, 12.09.2013.

⁸⁹ Zitiert nach Kohl 2008, S. 147.

⁹⁰ Zitiert nach ebenda, S. 156.

⁹¹ Antje Herden: *Herr Klopstock, Emma und ich*. Hamburg 2010.

sichtbar noch hörbar ist. Nur wenige auserwählte Kinder sind für den kleinen Mann empfänglich und haben „Aug und Ohren“ für ihn.⁹² Zu der Tatsache, dass Herr Klopstock, wie sein Alter Ego, für die meisten Menschen also schlichtweg inexistent ist, da er mit den „normalen“ Sinnen nicht wahrgenommen werden kann, kommt hinzu, dass er sich in Herdens Buch seinen Weg zu den Menschen durch die engen, glitschigen und stinkenden Kanäle der Kanalisation (– der Kultur?!) bahnen muss, da er die meiste Zeit über im Untergrund haust. Dem verstaubten, zwielichtigen Image des Dichters Rechnung tragend charakterisiert Herden Herrn Klopstock dann noch weiter als ein nach modrigem Keller und alten Büchern⁹³ riechendes Männlein. Um das Bild des seltsamen Sonderlings vollends abzurunden lässt die Autorin Kobold Klopstock außerdem bevorzugt dicke Bücher verspeisen, welche dieser zuerst rücksichtslos zerfetzt, um sie sich später genüsslich einzuverleiben. Dass dieser so eigenartige Herr Klopstock zweifellos als Parodie auf den historischen Dichter F. G. Klopstock angelegt ist, wird mit der Behauptung des kleinen Sonderlings untermauert, er habe längere Zeiten in den Diensten des Dichters gestanden, und als Zeichen seiner Ehrerbietung nach dessen Tod dessen Namen übernommen. Doch zuweilen stellt sich sogar der kleine Kobold die Frage, was sein früherer Arbeitgeber wohl für ein Gesicht gemacht hätte, „wenn er erfahren hätte, wer da heute seinen Namen trägt“⁹⁴.

Doch allen Verunglimpfungen zum Trotz belegt der von zahlreichen Höhen und Tiefen gezeichnete Rezeptionsprozess deutlich, dass weder Berufskollegen noch Literaturwissenschaftler aufgehört haben, sich mit Klopstock zu beschäftigen. So nannte beispielsweise Johann Georg Hamann Klopstock den „großen Wiederhersteller des lyrischen Gesangs“⁹⁵, der die deutsche Sprache zur Lyrik-Sprache formte. Das pompöse Staatsbegräbnis, das man 1803 ausrichtete, unterstreicht die Wertschätzung, die Klopstock entgegen gebracht worden ist.

⁹² Vgl. Klopstocks Konzept der „edlen“ Leser.

⁹³ Herden 2010, S. 22.

⁹⁴ Ebenda, S. 115.

⁹⁵ Vgl. Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts, S. 163.

2.2 Allgemeine historische Hintergründe. Eine Skizze

Für eine Charakterisierung der Beschaffenheit von Klopstocks Poetik kommt das Diktum von der Dialektik der Aufklärung⁹⁶ wie gerufen, da die Epoche, in der sie entstanden ist, sich ebenfalls durch eine ausgesprochene Dynamik, zahlreiche Umbrüche,⁹⁷ Paradoxien und Widersprüche auszeichnet. Der „doppelte Charakter des Aufklärungskonzepts“⁹⁸ spiegelt sich jedoch nicht nur in dem für das 18. Jahrhundert so wichtigen Gegensatzpaar „Aufklärung und Gegenklärung“ wider, sondern reicht bis in die unterschiedlichsten Lebens- und Wissenschaftsbereiche hinein. So trat beispielsweise im Verlauf des 18. Jahrhunderts neben ein vormals zutiefst religiös geprägtes Weltbild zunehmend eine säkularisierte Form der Weltsicht und Weltdeutung, während gleichzeitig spezielle Frömmigkeitspraktiken zunahmen. Vor allem pietistisches Gedankengut florierte und beeinflusste nicht nur das gesellschaftliche, sondern auch das kulturelle Leben der Zeit. Der Pietismus (um 1670-1740), in Opposition zur starren protestantischen Orthodoxie, konzentrierte sich dabei verstärkt auf das Gefühl, die Fantasie sowie auf das Wahrnehmen tiefster Seelenregungen im Rahmen eines kultischen In-sich-hinein-Hörens.⁹⁹ Der unaufhaltsame Zerfall des christlichen Weltbildes im Zuge der Herausbildung moderner Wissenschaften sowie das zunehmende Selbstbewusstsein des Menschen favorisierten die Entstehung des *Rationalismus* neben dem gleichzeitig die völlig anders gartete Tradition des Empirismus koexistierte. Die mit

⁹⁶ Vgl. Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*; sowie u.a.: *Aufklärung und Gegenklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Jochen Schmidt, Darmstadt 1989; *Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, hrsg. von Reinhard Herzog und Reinhart Koselleck, München 1987.

⁹⁷ Hier ist allerdings nicht der Ort, an dem ein konzises Bild der Epoche gezeichnet werden kann. Da die deutsche Aufklärung immer auch im europäischen Kontext gesehen werden muss (vgl. dazu u.a. *Europäische Aufklärung(en). Einheit und nationale Vielfalt*, hrsg. von Siegfried Jüttner und Jochen Schlobach, Hamburg 1992) und zudem in unterschiedliche Bereiche zerfällt, kann hier nur von einer Verkürzung die Rede sein. Weder der Zerfall der feudalen Gesellschaftsordnung mit dem Aufstieg des Bürgertums, die Französische Revolution und die Geburt der Moderne, der Zerfall des christlichen Weltbildes noch die Veränderungen im Prozess der Selbstbewusstwerdung des Menschen im Rahmen eines aufgeklärten Absolutismus können hier erschöpfend beleuchtet werden. Es soll deshalb lediglich festgehalten werden, dass es sich bei der Aufklärung im 18. Jahrhundert um eine Geistesbewegung handelt, mit der ein gesellschaftlicher Wandel einherging, der Ideen- und Sozialgeschichte sowie kulturelle Errungenschaften maßgeblich prägte.

⁹⁸ Annette Meyer: *Die Epoche der Aufklärung*, Berlin 2010, S. 40.

⁹⁹ Vgl. *Sachwörterbuch der Literatur: Pietismus*, S. 611. Dieses In-sich-hinein-Hören und Belauschen der Seele ist wesentlich für Klopstocks dialektisches Verständnis des Ohrs, das auf der einen Seite Sinnesorgan ist, und auf der anderen Seite inneres Ohr und damit ein Gefühlsmedium.

dem Empirismus einhergehende Aufwertung der Erfahrung fundierte das empirisch ausgerichtete Weltbild und etablierte den Empirismus, neben der aufstrebenden Geschichtswissenschaft,¹⁰⁰ der Anthropologie¹⁰¹ und der Ästhetik als eine der federführenden Denkrichtungen des 18. Jahrhunderts.¹⁰² Kants Vernunftgedanke, das berühmte Diktum von der Selbstbestimmtheit des denkenden Menschen sowie die Aufwertung von Gefühl und Sinneseindrücken im Erkenntnisprozess beeinflussten die Epoche ebenfalls nachhaltig und fanden ihren Niederschlag sowohl im aufklärerischen Gedankengut als auch in der Literatur. Sensualismus und Kritizismus wurden auf diese Weise ebenfalls zu bestimmenden Paradigmen in der Literatur. Das literarische 18. Jahrhundert zeichnet sich so als Zeit epochemachender poetologischer Auseinandersetzungen aus, in dessen Verlauf sich u.a. die Akzentverschiebung der normativen Poetiken des Barock in Richtung Geniegedanken und Schöpferkult des Sturm und Drang vollzog. Die Schweizer Theoretiker Johann Jakob Bodmer (1698-1783) und Johann Jakob Breitinger (1701-1776) nahmen in diesem Spannungsfeld eine Schlüsselrolle ein, da sie es waren, die das Wunderbare und die Fantasie in der Poetik etablierten und somit die belehrende Funktion von Dichtung sowie deren rationalistisches Element zugunsten des reinen Gefallens und des Berührt-Werden-Wollens verschoben. Die fast sprichwörtliche Janusköpfigkeit der Aufklärung bildet so im Verlauf der Zeit ein neues Verhältnis von Kunst und Erkenntnis, von Ästhetik und Erkenntnistheorie (Wahrnehmungstheorie als Teil der Erkenntnistheorie) sowie von Sprache und Schrift heraus, das maßgeblich zur Entstehung eines neuen Literaturverständnisses und Kulturdiskurses beigetragen hat.

Obwohl nach wie vor Viele Klopstocks Poetik als Fremdkörper im Kontext dieser äußerst heterogenen Diskurse des 18. Jahrhunderts empfinden, lässt sich Klopstocks Theorie sehr wohl in die zentralen ästhetischen und poetologischen Diskurse der Zeit integrieren. Denn als Kind seiner Zeit war Klopstock nicht nur der einsame und isolierte Revolutionär im Elfenbeinturm, im Gegenteil. Mit den zahlreichen z. T. interdisziplinären und internationalen Einflüssen wusste er

¹⁰⁰ Im 18. Jahrhundert vollzieht sich der Wechsel von einem repräsentativen zu einem historischen Bewusstsein.

¹⁰¹ Die Anthropologische Wende führte zur Gründung der Anthropologie. Gessinger spricht in diesem Zusammenhang von „Menschenbeobachter und Seelenzergliederer“, die das Interesse am Menschen profilierten und ins Zentrum ihres Interesses stellten, vgl. Joachim Gessinger: *Auge und Ohr. Studien zur Erforschung der Sprache am Menschen 1700-1850*, Berlin / New York 1994, S. 93.

¹⁰² Dazu später mehr.

stets produktiv umzugehen, und seine Poetik als Schrittmacher einer neuen poetologischen Ära zu etablieren.

Um Klopstocks Poetik in der Folge angemessen kontextualisieren zu können, geht es nun im Folgenden zunächst einmal darum, sich mit dem Spannungsfeld, welches Poetik, Ästhetik, Aisthetik sowie Sprachphilosophie und Sprachkritik umfasst, auseinanderzusetzen. Dabei geht es mir vornehmlich darum, die großen Zusammenhänge herauszuarbeiten, um im Anschluss daran die wesentlichen diskursiven Bezüge zu ermitteln.

2.3 Ästhetik oder Aisthetik ?

Zu diesem Zweck gilt es sich zunächst einmal die für das 18. Jahrhundert so zentralen Begriffe von „Ästhetik“ und „Aisthetik“ näher anzuschauen.¹⁰³

Auf den ersten Blick unterscheiden sich die Termini nur unwesentlich, denn der kleine aber feine graphische Unterschied ist schnell überlesen. Und auch der gemeinsame etymologische Ursprung von *aisthetikos*, gr. „wahrnehmend“¹⁰⁴, oder *aisthesis*, gr. für Wahrnehmung, verweist auf die überaus enge Verbindung beider Begriffe. Während sich die Ästhetik im Verlauf des 18. Jahrhunderts nicht nur zu einer der federführenden Disziplinen überhaupt, sondern zu einem allgemein anerkannten Kunst-Diskurs herausgebildet hat, der sich vor allem über die Kategorie des „Geschmacks“ definiert, verweist der Begriff „Aisthesis“ auf ein allgemeineres Verständnis einer Wahrnehmungstheorie.¹⁰⁵ Auf Grund der engen semantischen und konzeptionellen Verflechtung möchte ich in der Folge in groben Zügen darlegen, wie die Philosophiegeschichte vor und nach Baumgarten und Meier mit dem Thema Wahrnehmung und der Frage nach den Sinneseindrücken allgemein umgegangen ist, um dann Bedeutung und Stellung beider Begriffe im aktuelleren Kontext zu eruieren.¹⁰⁶

¹⁰³ Zum historischen Kontext vgl. u.a. Carsten Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart / Weimar 1995.

¹⁰⁴ Hermann Paul: *Deutsches Wörterbuch. Bedeutungsgeschichte und Aufbau unseres Wortschatzes*, Tübingen 2002, S. 95.

¹⁰⁵ Vgl. dazu u.a. Caroline Torra-Mattenklott: *Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*, München 2002.

¹⁰⁶ Zum philosophiegeschichtlichen Überblick siehe: Wolfgang Röd: *Der Weg der Philosophie. Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert*, 2 Bände, München 2000.

Als einer der Ersten argumentierte Platon, dass es eine Welt der unsichtbaren und unveränderlichen Ideen gibt, über die wir gültige Erkenntnis erlangen können. Gleichzeitig betonte er jedoch, dass diese Dinge, die wir sinnlich wahrnehmen können (also die, die man hören, sehen etc. kann) nur unvollkommene Abbilder dieser Ideen sind, da sie allenfalls vage und unbeständig sind. Allerdings, so Platon, kann man erst dann von sinnlichen Wahrnehmungen sprechen, wenn „Begriffe“ vorliegen. Daraus folgert er, dass der Mensch im Grunde genommen Kenntnisse *vor* aller Erfahrung haben muss, wobei – und dies ist die Krux der Platonischen Lehre von der „Anamnesis“ (Wiedererinnerung) – die Erkenntnis der Gegenstände der sinnlichen Wahrnehmung immer nur ein Wiedererinnern an die Ideen ist.¹⁰⁷ Für die Empiristen beruht alle Erkenntnis auf Erfahrung, während für die Rationalisten Erkenntnis nur durch Vernunft (ratio) generiert werden kann. Platon war damit einer der ersten Rationalisten, während Aristoteles mit seiner „episteme aisthetike“ als Empirist der ersten Stunde gelten kann, da Wissen und Erkenntnis in seinen Augen ausschließlich auf Sinneserfahrungen beruhen, welche vom Verstand mittels Abstraktion, Deduktion und Instruktion strukturiert werden.

Mit René Descartes trat im 17. Jahrhundert ein rationalistischer Denker auf den Plan, der mithilfe eines elaborierten Systems erstmalig versucht hat, physikalische Phänomene zu erklären. Dabei tat sich eine Spaltung auf: Descartes unterschied nämlich zwischen der „res cogitans“ (Geist, Seele, Verstand, Vernunft) und der „res extensa“ (äußerer Körper, Substanz). Descartes vertrat die These, dass die Sinne nur unklare, sprich subjektive Abbilder der Welt liefern können und dass nur der Verstand in der Lage sei, zuverlässige Kenntnis zu generieren. Dazu muss man wissen, dass Descartes im Kontext der „res extensa“ zwischen den „primären“ und den „sekundären“ Eigenschaften der Dinge unterschied. Zu den primären gehören empirische Eigenschaften wie Größe, Gestalt und Anzahl und zu den sekundären zählen die subjektiven Eigenschaften wie Farbe, Geruch, Klang etc. Der französische Ästhetik-Begriff hat sich jedoch nur zögerlich durchsetzen können. Denn seit der „Querelle des anciens et des modernes“ wurden die unterschiedlichen Theorien von Boileau, Diderot, Batteux und Rousseau (u.a.) hinsichtlich des Geschmacks und der Schönheit hauptsächlich vom Primat der Ratio dominiert. Selbst Jean-Baptist Dubos' (1670-1742) Ästhetik des Gefühls¹⁰⁸ unterlag in weiten Strecken diesem Diktat.

¹⁰⁷ Vgl. Platon: *Sämtliche Werke, Kratylos*, 3. Bd., Hamburg 2010, 36. Aufl.

¹⁰⁸ Dubos rückt den Begriff der „Rührung“ ins Zentrum. Vgl. dazu: Peter-André Alt: *Aufklärung. Lehrbuch der Germanistik*, Stuttgart / Weimar 2007, 3. Aufl., S. 92.

Im Anschluss an Descartes postulierte der englische Gelehrte John Locke (1632-1704, Empirist) die Vorstellung der menschlichen Seele als „tabula rasa“ und markierte sie als Ort der unterschiedlichen Sinneseindrücke. Locke unterschied zwischen „Sinneserfahrungen“ (äußere Erfahrungen durch die Sinnesorgane) und „Selbstwahrnehmung“ (innere Erfahrungen durch Gefühle und Reflexionen). Locke war nämlich der Meinung, dass alle Inhalte des Verstandes von den Sinneseindrücken herrühren, was letztlich zur Erkenntnis führte, dass der Mensch keine objektive Erkenntnis der Welt erlangen kann, da auch für Locke Sinneseindrücke immer nur subjektiv sein können.

Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) übernahm Lockes Vorstellung der Seele als „tabula rasa“. Allerdings erweiterte er das Konzept um die Idee einer Einrichtung, die die Sinneswahrnehmungen strukturiert, bevor sie in den Verstand gelangen. In der Philosophie Leibniz' spielt die „Sinneswahrnehmung“ von daher eine unerlässliche Rolle im Erkenntnisprozess, da sie die notwendige Bedingung für Erkenntnis ist.

David Hume (1711-1716), einer der konsequentesten Empiristen, vertrat dagegen die Auffassung, dass alle Gegenstände unserer Erfahrung auch unsere Bewusstseinsinhalte sind. Diese unterteilte Hume wiederum in Eindrücke („impressions“) und Vorstellungen („ideas“). Für Hume waren Eindrücke sowohl äußere wie innere Sinneswahrnehmungen; Vorstellungen dagegen lediglich die Abbilder dieser Eindrücke, die durch Reflexion entstehen. Im Rahmen dieser Theorie fiel dem Verstand die Aufgabe zu, Konnexionen zwischen den verschiedenen Vorstellungen herzustellen, um dadurch Wissen zu erlangen. Daneben wird die allgemeine Ästhetik-Diskussion in England jedoch maßgeblich durch Shaftesburys Frage nach der Rolle von Gefühlen, Einbildungskraft, Witz und Geschmack im Hinblick auf eine ästhetische verstandene Sittlichkeit bestimmt sowie durch John Lockes Sensualismus, der die Begriffe Schönheit, Tugend, moralisches Urteilvermögen, Geschmack und Erhabenheit in den Mittelpunkt rückt.

Im Deutschland des 18. Jahrhundert führte der Königsberger Philosoph Immanuel Kant (1724-1803 ¹⁰⁹) diese unterschiedlichen Positionen von Rationalismus, Empirismus und Sensualismus zusammen, indem er davon ausging, dass Sinnlichkeit und Verstand in einem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen. Laut Kant kann der Mensch die Dinge der Welt nur mithilfe seiner Sinneswahrnehmungen erfahren, welche, einer bestimmten Struktur

¹⁰⁹ N.B.: Kant wurde im gleichen Jahr geboren wie Klopstock und starb nur ein Jahr nach dem Tod des Dichters.

unterliegen. Kant nannte die Erfahrungen der Sinne „Erscheinungen“. Dem Verstand fällt die Aufgabe zu, diese Erscheinungen zu ordnen – da aber auch der menschliche Verstand eine bestimmte Struktur aufweist, gelangte Kant zu dem Schluss, dass eine genaue Erkenntnis der Welt zwar möglich ist, aber letztlich durch die Struktur unserer Sinnesorgane und unseres Verstandes geprägt ist. Dem Menschen ist deshalb die reine Erkenntnis der Dinge an sich verwehrt, da er immer nur das in ihnen erkennt, was er selbst in sie hineinlegt. Alles, was außerhalb dieser festen Strukturen liegt (wie beispielsweise Gott), ist für den Menschen nicht fassbar.

Mit den Kant'schen Erscheinungen ist der spätere Weg für Edmund Husserl (1859-1938) vorgezeichnet, dessen *Phänomenologie der Lebenswelt*¹¹⁰ nichts anderes ist als die Lehre von den Erscheinungen. Husserl analysiert die Welt der menschlichen Erfahrungen, noch bevor sie dem Menschen begrifflich gegeben ist. Für Husserl sind die Phänomene als Platzhalter der Wahrheit zuvörderst unantastbar, evident und unhintergebar und sind deshalb niemals einem in seinen Augen trügerischen Schein angehörig.

Lange vor Husserl und den Phänomenologen waren es jedoch Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) und Georg Friedrich Meier (1718-1777), die in ihren *Schriften Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften*¹¹¹ und *Aesthetica*¹¹² die Ästhetik als wissenschaftliche Disziplin im 18. Jahrhundert etablierten und sich für eine wahrnehmungsästhetische Sicht der Dinge aussprachen. Baumgartens bahnbrechender Ansatz bestand darin, die Sinne, analog zur Vernunft, als Urheber von Erkenntnis zu positionieren. Diese Aufwertung der Sinnlichkeit hat vor allem auf dem Gebiet der Dichtung und Poetik zu einer Neuorientierung geführt, denn¹¹³ Baumgartens Ästhetik darf zu Recht als die philosophische Disziplin betrachtet werden, „die sich mit der sinnlichen Wahrnehmung und den sinnvollen Gefühlen, vorzüglich aber dem Schönen in Natur und Kunst befasst“¹¹⁴. Zentrale Leitkategorien waren die komplementären Begriffe „Genie“ und „Geschmack“; wobei „Genie“ die zentrale

¹¹⁰ Edmund Husserl : *Die phänomenologische Methode. Ausgewählte Texte I und II*, Stuttgart 1998 und 2002.

¹¹¹ Meiers Schrift bringt im Groben Baumgartens Ideen, die dieser später auf Lateinisch verfasst hat, in deutscher Sprache zu Papier.

¹¹² Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik. Lateinisch-Deutsch*, Hamburg 2007.

¹¹³ Besonders ersichtlich ist Baumgartens Einfluss auf Johann Gottfried Herder.

¹¹⁴ *Lexikon der Aufklärung. Deutschland und Europa*, hrsg. von Werner Schneiders, München 2001, S. 29

produktionsästhetische Kategorie, und Geschmack die zentrale rezeptionsästhetische war.¹¹⁵ Im Fahrwasser der neuen Disziplin,¹¹⁶ welche Kunstwerke also quasi mit Blick auf ihre „psychologische Wirkung und die damit verbundenen ästhetischen Erfahrungen“¹¹⁷ untersuchte, bildete sich zunehmend die Tendenz heraus, in der Literatur zwischen einer Wirkungs-, einer Produktions-, und einer Rezeptionsästhetik zu unterscheiden.

Mit Blick auf die Sprachkritik war es dann vor allem der Franzose Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), von Haus aus ebenfalls Phänomenologe, der als einer der ersten die Rolle des Leibes mit Blick auf die Rede von Welterfahrung sowie die Leiblichkeit der Sprache und deren sinnlichen Aspekt problematisierte.¹¹⁸

Und auch der französische Philosoph Jean-Luc Nancy (1940-) lotet in seinen Überlegungen zum Gehör das Verhältnis von Sprache und Sinnen aus.¹¹⁹

Bernhard Waldenfels (1934-) denkt diese Leiblichkeit der Sprache¹²⁰ – im Sinne Merleau-Pontys – weiter, rückt dabei jedoch wieder verstärkt das Verhältnis von Aisthesis bzw. Ästhesiologie und Ästhetik in den Mittelpunkt des Interesses.¹²¹

Auch der deutsche Philosoph Martin Seel (1954-) zählt zu den wenigen Theoretikern, die sich heute wieder gezielt mit dem Thema auseinandersetzen und vor allem den Begriff der „Aisthetik“¹²² problematisieren: In *Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung* schließt Seel so beispielsweise die Begriffe „Ästhetik“ und „Aisthetik“

¹¹⁵ Iwan-Michelangelo D'Aprile / Winfried Siebers: *Das 18. Jahrhundert. Zeitalter der Aufklärung*, Berlin 2008, S. 86.

¹¹⁶ Hegels *Vorlesungen zur Ästhetik* institutionalisierten den Begriff endgültig zu Beginn des 19. Jahrhunderts.

¹¹⁷ Ebenda S. 84. Speziell durch Louis-Bertrand Castels Farbenklavier wurde in Frankreich eine wahrnehmungsästhetische Kontroverse ausgelöst, in der in der Folge auch Diderot und Rousseau mitmischten. Vgl. zur Entwicklung einer Psychologie der ästhetischen Wahrnehmung in Deutschland Gessinger, S. 162. Speziell Mendelssohn trieb die französische Debatte weiter voran, indem er „Diderots objektiven psychologischen Ansatz radikalisierte und damit „sensation“ und „sentiment“, sinnliche Wahrnehmung und leidenschaftliche Erregung, einander annäherte“.

¹¹⁸ Vor allem in: Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1974 und *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, übersetzt von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, München 1994.

¹¹⁹ Vgl. Jean-Luc Nancy: *Zum Gehör*, Zürich, Berlin 2010.

¹²⁰ „Leibhaftigkeit der Sprache“, in: Bernhard Waldenfels: *Sinnesschwellen*, Frankfurt am Main 1999, S. 12.

¹²¹ Siehe hierzu ebenda, S. 14.

¹²² Martin Seel, Gernot Böhme, Bernhard Waldenfels und Wolfgang Welsch haben den Begriff der Aisthetik wieder in die aktuelle Diskussion eingeführt.

kurz, wenn er davon ausgeht, dass „Ästhetik und Aisthesis [...] beides Analysen der sinnlichen Wahrnehmung [sind]“¹²³. Allerdings betont Seel an anderer Stelle weiter:

„Jedoch bezeichnen Aisthethik und Ästhetik zwei verschiedene Arten der Analyse des Sinnlichen. Thema der Ästhetik sind Wahrnehmungs- und Herstellungsformen, die sich auf bestimmte, traditionell „schön“ genannte Objekte beziehen, nicht zuletzt – aber keineswegs allein – auf die Kunst. Thema der Aisthethik hingegen ist einfach die menschliche Wahrnehmung, ohne eine Beschränkung auf bestimmte Formen und Funktionen. Aisthethik ist folglich etwas sehr viel Allgemeineres als Ästhetik. Ist Aisthethik eine Lehre von dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen überhaupt, so handelt Ästhetik von einem bestimmten Gebrauch dieses allgemeinen Vermögens. Ästhetik ist daher ein Teilgebiet der Aisthethik. Alle Wahrnehmung ist aisthetisch, nur ein Teil unserer Wahrnehmung aber ist darüber hinaus ästhetisch.“¹²⁴

In diesen Sätzen betont Seel die aktuelle Tendenz der Öffnung der Ästhetik hin zur Aisthethik, welche sich mit den Worten „Wo Ästhetik war, soll Aisthethik werden“¹²⁵ zusammenfassen lässt. Im Anschluss an Seel spricht sich Gernot Böhme (1937-) ebenfalls für eine Fortsetzung von Baumgartens Ansatz der Ästhetik als einer allgemeinen Theorie der sinnlichen Erkenntnis aus. Für Böhme ist Aisthethik damit auch die Theorie einer Kunsterfahrung, bei der Sinnlichkeit, Präsenzerfahrung und affektive Betroffenheit im Zentrum des Interesses stehen. Bemerkenswert dabei ist, dass Böhme von der Ästhetik als einer „intellektuellen Beurteilung von Kunst“ Abstand nimmt.¹²⁶ Tatsächlich geht es in Böhmes Schriften vornehmlich um die Relevanz aller sinnlichen Wahrnehmung auf das menschliche Denken und Handeln. Der Begriff „Aisthethik“ steht dabei

¹²³ Martin Seel: *Ästhetik und Aisthethik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung*, in: *Bild und Reflexion, Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, hrsg. von Birgit Recki, Lambert Wiesing, München 1997, S.17.

¹²⁴ Ebenda, S. 17.

¹²⁵ Seel selbst grenzt sich allerdings gegen diese Tendenz ab, vgl. ebd., S. 20.

¹²⁶ Gernot Böhme: *Aisthethik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001.

stellvertretend in Böhmes Philosophie für sein Vorhaben, Ästhetik als eine allgemeine Wahrnehmungslehre zu etablieren. Mit Böhme, Waldenfels und Seel, um nur diese drei zu nennen, zeichnet sich ein neuer Trend in einem kunsttheoretischen Diskurs ab, in dem es wieder darum geht, Philosophie, Literatur und Kunst nach dem Motto „back to the roots“¹²⁷ zu rezipieren. Dabei orientiert sich die Debatte heute verstärkt an einer Psychologisierung ästhetischer Wahrnehmungen in Verbindung mit dem Gefühl¹²⁸ – im Bereich der kognitiven Poetik wird dies besonders deutlich. Einer der bisher populärsten Vertreter dieser jüngeren Überlegungen ist Raoul Schrott, der in *Gehirn und Gedicht*¹²⁹ auf eine äußerst ansprechende und anschauliche Art und Weise versucht hat, kognitive und wahrnehmungsästhetische Prozesse im Zusammenhang mit der Rezeption von Gedichten nachzuzeichnen.

Am Ende der hier skizzierten Tendenzen lässt sich demnach ablesen, dass es bei der Frage nach Ästhetik oder Aisthetik vornehmlich um eine Akzentverschiebung geht.¹³⁰ Während der Aisthetik-Begriff immer schon in der Theorie der Ästhetik angelegt war, reflektiert man diesen Umstand heute bewusster.¹³¹

¹²⁷ Sprich zurück zu Baumgartens sensualistischer Ästhetik.

¹²⁸ Die Studien von Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999, Habil.-Schrift; Ursula Franke: *Spielarten der Emotionen. Versuch einer Begriffsklärung im Blick auf Diskurse der Ästhetik*, in: *Pathos, Affekt, Gefühl* 2004, S. 165-188; Wolfgang Lenzen: *Grundzüge einer philosophischen Theorie der Gefühle*, in: *Pathos, Affekt, Gefühl*, S. 80-103; Konrad Paul Liessmann: *Ästhetische Empfindungen. Eine Einführung*, Wien 2009; Monika Schwarz-Friesel: *Sprache und Emotion*, Tübingen 2007; Georg Witte: *Das Gesicht des Gedichts. Überlegungen zur Phänomenalität des poetischen Texts*, in: *Die Sichtbarkeit der Schrift* 2006, S. 173-190 und Antonio Damasio: *Ich fühle also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins*, München 2001, 3. Aufl. bezeugen diesen Trend.

¹²⁹ Vgl. Raoul Schrott / Arthur Jacobs: *Gehirn und Gedicht. Wie wir unserer Wirklichkeiten konstruieren*, München 2001.

¹³⁰ Vgl. Norbert Schneider: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*, Stuttgart 2005, 4. Aufl.

¹³¹ Vgl. *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hrsg. von Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris und Stefan Richter, Leipzig 1998, 6. Aufl.; Wolfgang Welsch: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996.

2.4 Poetiken

Im Dunstkreis dieser ästhetisch-aisthetischen Diskurse, die von einer zunehmenden Psychologisierung begleitet wurden,¹³² mauserte sich die Empfindsamkeit zur führenden literarischen Strömung.¹³³ Die deutsche Empfindsamkeit¹³⁴ entwickelte sich in den Jahren zwischen 1740 und 1780 im Gegenzug zu den rationalistischen Bestrebungen der Aufklärung und vollzog sich vornehmlich in der Rückbesinnung auf das Innere. Empfindsame Seelen fingen an, sich am subjektiven Gefühlsüberschwang und Selbstgenuss zu laben und erhoben das Gefühl zum ultimativen Maßstab für die eigene Persönlichkeit und das eigene Handeln.¹³⁵ Herzensangelegenheit waren ihnen die Themen: Freundschaft, Einsamkeit, Natur, Liebe, Wein, aber auch Tod, Vergänglichkeit und die Unsterblichkeit. Die kontrastiven Thematiken veranschaulichten die für die Empfindsamkeit typische Spannung zwischen Anspruch und Wirklichkeit, die nicht selten zu Melancholie und Hypochondrie ihrer Anhänger führte. Vorläufer dieses gefühlsbetonten Aufklärungsverständnisses waren die Engländer Shaftesbury, Laurence Sterne, Steven Richardson und Edward Young, welche mit ihren schwärmerischen und idyllischen Werken die Empfindsamkeit in Deutschland literarisch vorwegnahmen. Klopstock, Wieland, Herder, Winckelmann, Goethe und Schiller rezipierten und diskutierten die Schriften ihrer englischen Kollegen angeregt und trugen zur Ausbreitung der neuen Gefühlskultur bei. Dass auch Klopstock an diesem Gedankenaustausch regen Anteil nahm und sich an den literarischen und poetologischen Auseinandersetzungen der Zeit beteiligte, bezeugen zahlreiche Schriften sowie die Privatbibliothek des Dichters. Neben Alexander Pope (*An Essay on Criticism*; 1713 und *An Essay on Man*; 1733/34) haben vor allem Edward Young (*Night Thoughts*; 1744) und John Milton einen erheblichen Einfluss auf die schriftstellerische Tätigkeit Klopstocks ausgeübt. Nicht nur sein *Messias*, in weiten Teilen inspiriert von John Miltons monumentalem Epos *Paradise Lost*, sondern

¹³² Vgl. Gerhard Kaiser: *Aufklärung. Empfindsamkeit. Sturm und Drang*, Tübingen 2007, 6.. Aufl., S. 30.

¹³³ Lessing schlug J. J. Bode 1768 das Adjektiv „empfindsam“ als Übersetzung für Laurence Sternes „sentimental“ vor.

¹³⁴ Johann Joachim Christoph Bode wählte den Begriff für seine Übersetzung von Laurence Sternes *A sentimental journey*.

¹³⁵ Vgl. *Sachwörterbuch der Literatur*, S. 209. Tatsächlich findet innerhalb der Aufklärung ein Wandel des Subjektes statt, der sowohl Autor, Leser und lyrisches Ich betrifft. Diesbezüglich hat Michael Hofmann festgestellt, dass „Das philosophierende Subjekt [...] langfristig zu einem individuellen Subjekt [geworden ist], das existentielle Erfahrungen artikuliert, die sich nur noch poetisch aussprechen lassen [...]“, Michael Hofmann: *Aufklärung. Tendenzen – Autoren – Texte*, Stuttgart 1999, S. 97.

auch die Oden *An Young* (1752) und *An die Dichter meiner Zeit* (1800), zeugen von Klopstocks aufrichtiger Verehrung für seine englischen Kollegen. Vor allem Young tritt in Klopstocks Texten mehrfach als großes Vorbild und Vorreiter in Erscheinung:

„Stirb, prophetischer Geist, stirb! Denn dein Palmenzweig
Sprosst lang schon empor; dass sie dir rinne, steht
Schon die freudige Träne
In dem Auge der Himmlischen.

Du verweist noch? Und hast hoch an die Wolken hin
Schon dein Denkmal gebaut!
[...]

Stirb! Du hast mich gelehrt, dass mir der Name Tod
Wie der Jubel ertönt, den ein Gerechter singt;
Aber bleibe mein Lehrer,
Stirb, und werde mein Genius!¹³⁶

Aber auch in Frankreich beeinflussten Dichter wie Diderot und Rousseau die neue Gefühlskultur maßgeblich. Vor allem Rousseaus *Nouvelle Héloïse* (1761) trug hier zur Ausbildung einer neuen Stimmung bei. Der Briefroman aus dem Jahr 1761 veranschaulicht das seelische Dilemma und Leiden eines Dichters, der immer wieder zwischen Vernunft und Leidenschaft hin und her gerissen ist. Als französischer Ehrenbürger und anfänglich begeisterter Anhänger der Französischen Revolution¹³⁷ haben auch die klassizistischen Texte seiner französischen Kollegen stark auf Klopstock gewirkt. Insbesondere die poetologischen Schriften von Nicolas Boileau *L'Art Poétique* (1674) und *Traité du Sublime* (1674) sowie Charles Batteux' Abhandlung *Les beaux art réduits à un même principe* (1746) und Dubos' Text *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) mussten Klopstock bekannt gewesen sein, da er ihre Urheber in seinen eigenen Texten mehrfach erwähnt. In diesem Zusammenhang sei kurz auf Christian Fürchtegott Gellert

¹³⁶ F. G. Klopstock: *An Young*, in: AW, S. 66.

¹³⁷ Die anfängliche Begeisterung des Dichters schlug angesichts der zunehmenden Grausamkeit der Bewegung im Verlauf der Zeit in Enttäuschung und Gram um.

hingewiesen, da mit Gellert zum ersten Mal die Idee in Deutschland aufkeimte, dass man es nicht mehr nötig habe, französischen Vorbildern nachzueifern. Es ist wichtig, dies hier zu betonen, da diese Idee bei Klopstock auf besonders fruchtbaren Boden gefallen war, insbesondere vor dem Hintergrund seiner Bemühungen, die deutsche Sprache als Literatursprache zu etablieren. In *An Boileaus Schatten* macht Klopstocks diese Abkehr vom französischen Klassizismus zum Thema:

„Jede der Sprachen ist arm, die von dem, was am Schönsten der Alte
Sagte, nur stammelt, sobald sie zu ihm dolmetschend sich aufschwingt.
Neben dieser Dürftigkeit drückt noch ein anderer Mangel,
Wenn sie die besten Gedanken des Neueren auch nur lallet,
Oder, erliegend der Not, mit gewählter Verschönerung trillert.
Siehet der Sprachen eine nur gar die deutsche, bei dieser
Doppelten Kümmerlichkeit, herab mit dem Blicke des Stolzes:
Soll die deutsche vielleicht sich versagen das Lächeln des Mitleids?
Zahllos sind die Exempel, die von der Verbildung der Alten
In Dolmetschungen zeugen; doch dir genüget an einem:
Denn dich hat Apollo gelehrt, und du kennest dies alles.
Höre denn! Dort vergleichet Virgil der Nachtigall Klage
Mit der Klage des, den Eurydike liebte. Wir trauen
Kaum dem Ohre, so ist uns der Ton des Römers verhallet.
Schweige, Rhapsode, nur auch; denn Delille schweiget den Alten.“¹³⁸

Am hohen Stellenwert der Eigennamen in Klopstocks Dichtung kann man ablesen, wer Klopstock literarisch am meisten beeinflusst hat. Die beiden Epigramme *Voltair' ist tot* und *An Boileaus Schatten* gehören zu diesen Texten. In *Gespensstergeschichten* bricht Klopstock ebenfalls ganz deutlich mit dem klassizistischen Ideal der französischen Aufklärung und spricht keinem geringeren als Voltaire den „Geist“ ab:

„VOLTAIR' ist tot. Erscheinen
Soll, saget man,

¹³⁸ F. G. Klopstock: *An Boileaus Schatten*, AW, S. 187

Sein Geist; allein wie kann
Man so was doch vermeinen,
Er hatte ja im Leben keinen.
[...]“¹³⁹

Zusätzlichen Auftrieb erhielt die Kultur der Empfindsamkeit durch den Pietismus, der als „Ferment [dieser] Gesamtkultur“¹⁴⁰ und „religiöser Quell des Empfindsamkeitsstromes“¹⁴¹ zugleich eine religiöse Reformbewegung war, die, es wurde bereits erwähnt, um 1730 ihren Höhepunkt erreichte. Indem die Pietisten das menschliche Herz zur obersten Instanz erkoren, heizten sie die irrationalistischen Strömungen an und machten die empfindsamen Stimmungen, in denen Ich-Erlebnis, Ergriffenheit und gefühlintensives Erleben zu einer neuen Selbsterfahrung führten, salonfähig:

„Ergreift der Pietist in erlebnis- und gefühlshafter Vergegenwärtigung der Heilstatsachen seinen Gott, so verliert sich der empfindsame Nachkomme des Pietismus im Selbstgenuss des Gefühls.“¹⁴²

Der empfindsame Dichter gibt sich diesem Gefühl jedoch nur ungern alleine hin; er zieht es vor, sich mitzuteilen und von Gleichgesinnten *gehört* zu werden. Da viele die Möglichkeit dieses Gehört-Werden-Wollens in ihrer Kunst fanden, entwickelte sich die Literatur im Verlauf des 18. Jahrhunderts immer mehr zu einem „Schwingungsraum der Seele“¹⁴³.

Zu den beliebtesten literarischen Genres zählten deshalb auch nicht zufällig die vielen dialogisch¹⁴⁴ angelegten Gattungen, wie zum Beispiel der Briefroman (inspiriert von Richardson) und das Tagebuch. Aber auch die Autobiographie und die Ode¹⁴⁵ eigneten sich hervorragend für

¹³⁹ AW, S. 181.

¹⁴⁰ Kaiser: *Aufklärung Empfindsamkeit und Sturm und Drang*, S. 34.

¹⁴¹ Ebenda, S. 37.

¹⁴² Ebd., S. 34.

¹⁴³ Ebd., S. 36.

¹⁴⁴ Auch bei Klopstock ist die Bedeutung, die er dem Dialogischen beimisst charakteristisch für zahlreiche Texte.

¹⁴⁵ Die Freien Rhythmen sowie Kürze und Klarheit gehören zu Klopstocks formalen Neuerungen auf dem Gebiet der Oden-Theorie, die infolge dessen einen umfassenden Wandel erlebte: „Klopstocks Leistung besteht ohne Zweifel darin, dass er gerade im Bereich der Lyrik sprachliche Möglichkeiten bereitstellte,

die Zwecke empfindsamer Dichtungen. Der Erhebung und Bewegung des Subjekts wird deshalb auch nicht zufällig eine prominente Rolle zugeschrieben:

„Es geht für ihn darum, dass der Oden-Dichter in einer eigentümlichen, der assoziativen Logik des Affekts folgenden Unordnung (beau désordre) die Bewegung ständiger Entzückung nachzeichnet. Die tendenzielle Subjektivierung der Kategorie des Erhabenen [...] bewirkt eine wirkungsästhetische Strategie, bei der es um die Überwältigung des Rezipienten, um die Übertragung der Entzückung des sprechenden Subjekts auf die Zuhörenden geht.“¹⁴⁶

Neben Klopstocks Texten waren vor allem die sensualistischen und empfindsam-erhabenen Texte von Immanuel Pyra, Samuel Gotthold Lange, Berthold Heinrich Brockes, Albrecht von Haller, Ewald von Kleist, Johann Peter Uz, Christian Fürchtegott Gellert, Ludwig Gleim, Ludwig Hölty und Friedrich von Hagedorn verantwortlich für ein neues, verändertes Lyrikverständnis. Während im 17. Jahrhundert Lehrdichtung und Regeltreue Inhalt und Form der Literatur bestimmten, vollzog sich im 18. Jahrhundert im Zuge der zahlreichen poetologischen Auseinandersetzungen die Akzentverschiebung von den normativen Poetiken des Barock hin zu Klopstocks Freien Rhythmen und dem schöpferischen Genie-Gedanken des Sturm und Drang. Neben Klopstocks Texten, lässt sich diese Tendenz besonders gut an Berthold Heinrich Brockes sogenannten Lehrgedichten ablesen, in denen der Dichter oftmals Thematisches mit subjektivistischem Gefühlserleben und moralischer Befindlichkeit kurzschließt. Außerdem lassen sich bei Brockes klar ästhetisch-ästhetische Aspekte ausmachen. Erwähnt sei an dieser Stelle das umfangreiche Gedicht *Die fünf Sinne* (158 Strophen!) , in dem Brockes nacheinander die fünf menschlichen Sinne verhandelt und den menschlichen Körper als Medium sinnlicher Wahrnehmung und den damit verbundenen Empfindungen bestimmt. Nach dem *Gesicht* (1.) und dem *Geruch* (2.)

mit denen sich die subjektive Erfahrung „hoher“ Gegenstände darstellen lässt.“, Hofmann: *Aufklärung*, S. 103. Doch nicht nur Klopstock hat sich um die Ode verdient gemacht: Johann Gottfried Herder: *Fragmente einer Abhandlung über die Ode*, in: *Theorie der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang*, hrsg. von Gerhard Sauber, Stuttgart 2003, Daniel Georg Morhof: *Von den Oden*, in: *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Völker, Stuttgart 2000.

¹⁴⁶ Hofmann: *Aufklärung*, S. 101.

verhandelt Brockes über mehrere Strophen hinweg Rolle und Bedeutung des *Gehör[s]* (3.), bevor er sich dem *Geschmack* (4.) und zu guter Letzt dem *Gefühl* (5.) zuwendet. Dass Brockes den Sinnen im Rahmen einer Dichtung derart explizit Aufmerksamkeit verleiht, ist symptomatisch für die Epoche, die oben bereits als ästhetische charakterisiert worden ist. Brockes nimmt zunächst eine exakte physiologische Beschreibung des menschlichen Ohres, des auditiven Systems sowie der auditiven Wahrnehmung vor – und zwar ganz im Sinne der zeitgenössischen Wahrnehmungslehren¹⁴⁷ –, die sich in ähnlicher Form in Klopstocks Gedicht *Das Gehör*¹⁴⁸ wiederfinden lässt.

Doch Empfindsamkeit hat sich nicht nur in den gefühlsaufgeladenen lyrischen Texten sentimentalischer Dichter abgespielt, sondern wurde auch in zahlreichen theoretischen Prosatexten diskutiert.

Einige dieser frühen zeitgenössischen Versuche, die Gefühlslage theoretisch und diskursiv zu reflektieren, finden sich beispielsweise in Daniel Jenischs *Cultur-Charakter des achtzehnten Jahrhunderts*¹⁴⁹ sowie bei Johann Georg Heinzmann in *Über die falsche Empfindsamkeit*¹⁵⁰. Und auch Karl Daniel Küsters Text *Empfindsam*¹⁵¹, Samuel Johann Ernst Stoschs Text *Empfindsam, Empfindlich*¹⁵² sowie Joachim Heinrich Campes Abhandlung *Sensation, Sensibilität, Sentiment, sentimental, sentimentalisieren u.s.w.*¹⁵³ belegen, dass man bereits früh darum bemüht war, die Terminologie der Empfindsamkeit in ihrer gesamten Bandbreite zu eruieren und ihre Schlagwörter

¹⁴⁷ Siehe dazu Kapitel 2.5.

¹⁴⁸ Siehe Anhang.

¹⁴⁹ Daniel Jenisch: *Cultur-Charakter des achtzehnten Jahrhunderts*, in: *Theorie der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang*, S. 130-139.

¹⁵⁰ Johann Georg Heinzmann: *Über die falsche Empfindsamkeit*, in: ebenda, S. 71-74.

¹⁵¹ Karl Daniel Küster: *Empfindsam*, in: ebd., S. 39-41.

¹⁵² Samuel Johann Ernst Stosch: *Empfindsam. Empfindlich*, in: ebd., S. 41-43. Stosch beschreibt vor allem den *Seelenzustand* der Empfindsamkeit.

¹⁵³ Joachim Heinrich Campe: *Sensation, Sensibilität, Sentiment, sentimental, sentimentalisieren u.s.w.*, in: ebd., S. 44-47. Joachim Heinrich Campe setzt sich mit den Unterschieden in der Begrifflichkeit auseinander. Er differenziert zwischen: „Empfindung“, „Gefühl“, „Empfindniß“, „Empfindlichkeit“, „Empfindelei“ und „Empfindsamkeit“. Vgl. S. 44: „Jede, auf uns selbst Bezug habende Vorstellung, welche unmittelbar durch einen äußern oder innern Sinn erweckt wird, heißt Empfindung, und wenn sie mit einer merklichen Lust oder Unlust verbunden ist, Gefühl (Sensation). Ist der dabei wirkende Sinn einer der äußern, so wird die Empfindung eine sinnliche genannt; ist es hingegen der innere Sinn, oder mit andren Worten, wird die Empfindung nicht durch Eindrücke von außen, sondern von innen, durch Vorstellungen des Guten oder Bösen erweckt: so ist die Empfindung eine sittliche, und sie wird alsdann mit dem von Abbt erneuerten Worte, Empfindniß (Sentiment) belegt.“

voneinander abzugrenzen. Überraschend ist dabei vor allem das Bewusstsein der Zeitgenossen, teilzuhaben an einer Bewegung, die als solche ausgemacht wurde und in enger Verbindung mit moralischen Prinzipien reflektiert wurde:

„Der Ausdruck: ein empfindsamer Mensch, hat in der deutschen Sprache eine sehr edle Bedeutung gewonnen. Es bezeichnet: die vortrefliche und zärtliche Beschaffenheit des Verstandes, des Herzens und der Sinnen, durch welche ein Mensch geschwinde und starke Einsichten von seinen Pflichten bekömmt, und einen wirksamen Trieb fühlet, Gutes zu thun.“¹⁵⁴

Neben den zahlreichen poetologischen Texten, die versucht haben, den aktuellen Zeitgeist theoretisch zu erfassen und auf die Literatur zu übertragen, bestimmten im Bereich der Dichtungs-, Zeichen- und Medientheorie vor allem Gottsched mit seiner Normpoetik sowie die Schweizer Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger mit ihrer Aufwertung alles Wunderbaren und Erhabenen, Baumgarten und Meier mit ihrer sensualistischen Ästhetik, Lessing mit seiner Illusionsästhetik, Sulzer mit seiner *Allgemeine[n] Theorie der schönen Künste* (1771-1774), Moses Mendelssohn mit *Über die Empfindungen* (1755)¹⁵⁵, Friedrich Maximilian Klinger mit *Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und der Literatur* und selbstverständlich Herder die zeitgenössischen Debatten.¹⁵⁶ Die Schriften von Bodmer und Breitinger nahmen in diesem Umwälzungsprozess eine Schlüsselrolle ein, da sie sowohl das Wunderbare als auch die Fantasie als zentrale Kategorien eines neuen Literaturverständnisses etablierten. Im Fokus ihrer Überlegungen standen nicht mehr Rationalismus und Regelmäßigkeit sowie Belehrungsversuche, sondern vielmehr das Gefühl. Das Subjekt, beziehungsweise der Leser als solches rückte auf Kosten der Ratio zusehends ins Zentrum des Interesses und gab der Poesie des 18. Jahrhunderts eine neue Richtung vor. In jungen Jahren verband Klopstock eine enge Freundschaft mit Bodmer, infolge derer ein reger Austausch zwischen den Dichtern stattfand. Klopstock orientierte sich an dem wirkungsästhetischen Emotionalismus des Schweizer und

¹⁵⁴ Karl Daniel Küster: *Empfindsam*, in: *Theorie der Empfindsamkeit*, S. 39.

¹⁵⁵ Moses Mendelssohn: *Über die Empfindungen*, in: Moses Mendelssohn: *Ästhetische Schriften*, hrsg. von Anne Pollok, Hamburg 2006, S. 9-82.

¹⁵⁶ Es handelt sich hierbei um eine kleine Auswahl, da längst nicht alle erwähnt werden können.

beschwor mit ihm die Seelenbewegung in zahlreichen seiner theoretischen Schriften als oberstes Ziel von Dichtung herauf. Neben zentralen ästhetisch-ästhetischen Denkfiguren – genannt seien hier lediglich „Bewegung“, das Paradigma der „Darstellung“ sowie die „Rührung des Herzens“ – und die ebenfalls so vielzitierte „Erhabenheit“ (die im 18. Jahrhundert nicht zufällig ihren paradigmatischen Höhepunkt erfährt), hat Klopstock das „Wortlose“, als ästhetisch-ästhetische Kategorie einer neuartigen Form von Dichtkunst generiert.¹⁵⁷

Die Empfindsamkeit hat damit als solche nachhaltig Einfluss auf das Kunstverständnis der Zeit ausgeübt und zu einer neuen spezifischen Form von Gefühlskultur beigetragen, die mit einer literarischen Rehabilitierung der Sinnlichkeit sowie mit einer „Aufwertung der sinnlichen Erkenntnis in Philosophie, Ästhetik und Dichtungstheorie“¹⁵⁸ einherging.¹⁵⁹

„Ihr [die Empfindsamkeit] wesentlicher Beitrag bestand demnach in der Vertiefung und Verfeinerung der Gemütsbeobachtungen, der Sensibilisierung der Sprache und damit der Einbeziehung innerseelischer Regungen in die künstlerische Gestaltung.“¹⁶⁰

Nur durch das Sinnliche, so Schlegel später, findet das Schöne nämlich „Zugang zum Herzen“¹⁶¹.

In der Metrik und der Prosodie wurde vor allem das Verhältnis von Hebungen und Senkungen, betonten und unbetonten Silben¹⁶² kontrovers und angeheizt diskutiert.¹⁶³ Mit Klopstock vertraten damals auch Bürger und Moritz die These, dass „Im Deutschen [...] die

¹⁵⁷ Vgl. dazu im weitesten Sinn: *Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe*, hrsg. von Monika Schmitz-Emans, Uwe Lindemann und Manfred Schmeling, Berlin 2009, S. 235.

¹⁵⁸ D’Aprile / Siebers: *Das 18. Jahrhundert*, S. 92. Programmatisch erscheint in diesem Zusammenhang auch Schlegels Diktum vom Gedicht als einer „vollkommenen sinnlichen Rede“, Werner Jung: *Kleine Geschichte der Poetik*, Hamburg 1997, S. 67.

¹⁵⁹ Vgl. dazu im Allgemeinen: D’Aprile / Siebers: *Das 18. Jahrhundert*, S. 92.

¹⁶⁰ Ebenda, S. 88.

¹⁶¹ Jung: *Kleine Geschichte der Poetik*, S. 67.

¹⁶² Sprich „Längen“ und „Kürzen“. Die inkonsequente Verwendung der Begrifflichkeit führte bereits zur damaligen Zeit zu Verständnisproblemen und bot Reibungspunkte.

¹⁶³ Zur deutschen Metrik vgl. ganz allgemein: Erwin Arndt: *Deutsche Verslehre. Ein Abriss*, Berlin 1981; Alwin Binder / Klaus Haberkamm / Cordula Kahrman u.a.: *Einführung in Metrik und Rhetorik*, Königstein 1980, 3. überarb. und erw. Aufl.; Fritz Lockemann: *Der Rhythmus des deutschen Verses. Spannkraft und Bewegungsformen in der neuhochdeutschen Dichtung*, München 1960; Christian Wagenknecht: *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*, München 1993, 3. Aufl.

metrische Dimension der Hebungen und Senkungen an die prosodische Dimension der Betonung gekoppelt [ist]¹⁶⁴, während im Lateinischen und Griechischen die Hebungen und Senkungen Vokallänge und Lauthäufungen angepasst waren.¹⁶⁵ Martin Opitz stand am Beginn einer langen Tradition, die die deutsche Sprache als eine akzentuierende beschreibt. In zahlreichen Schriften wird ihm deshalb bis heute der Verdienst zugesprochen, den Zusammenhang zwischen Hebung und Betonung erkannt zu haben. Ganz so einfach verhält sich die Sache jedoch nicht, denn bereits lange vor Opitz wurde in der deutschen Metrik (beispielsweise in der mittelhochdeutschen Dichtung) akzentuiert. Opitz Leistung ist demnach eine andere: sein Verdienst besteht darin, eine alternierende Metrik etabliert zu haben, die regelmäßige Strukturen zulässt und Freiheit im prosodischen Raum ermöglicht.¹⁶⁶ Am Prinzip der Alternation entzündete sich wenig später auch die Diskussion um Gottfried August Bürgers *Ilias*-Übersetzung, die besonders Klopstock für die Entwicklung seiner Metrik- Theorie nutzte.¹⁶⁷ 1786 versuchte Karl Philipp Moritz ebenfalls den Vorwurf zu widerlegen, die deutsche Metrik sei willkürlich. Moritz' erklärtes Ziel bestand darin, den „Beweis von der völligen Bestimmtheit unsrer Längen und Kürzen in der Poesie“¹⁶⁸ anzutreten. Doch das Unternehmen gelang nur zum Teil, denn im 18. Jahrhundert existierten noch lange unterschiedliche Ansätze und Theorien nebeneinander.¹⁶⁹

Parallel zu den poetologischen Entwicklungen fand im 18. Jahrhundert die so tiefgreifende und zum Teil sozial motivierte Verwandlung des lauten zum stillen Lesers statt,¹⁷⁰ die nicht zu Letzt durch die Explosion des Buch- und Zeitschriftenmarktes (Moralische Wochenschriften schafften langsam eine größere literarische Öffentlichkeit) sowie durch einen stetigen Anstieg der Buchproduktion (zwischen 1740 und 1800 stieg die Buchproduktion von 755 auf 2569 Titel im Jahr¹⁷¹) begünstigt wurde. Und auch das moderne Verlagswesen begann sich auszubilden und

¹⁶⁴ Unveröffentlichter Text: bibliographische Angabe erfolgt zu einem späteren Zeitpunkt.

¹⁶⁵ Idem.

¹⁶⁶ Vgl. Unveröffentlichter Text: bibliographische Angabe erfolgt zu einem späteren Zeitpunkt, S. 23 Opitz spricht auch von „accent“ und „thon“.

¹⁶⁷ Siehe dazu *Vom deutschen Hexameter*, den Klopstock als Invektive konzipierte.

¹⁶⁸ Karl Philipp Moritz: *Versuch deiner deutschen Prosodie*, zitiert nach unveröffentlichtem Text (bibliographische Angabe erfolgt zu einem späteren Zeitpunkt!), S. 49

¹⁶⁹ Vgl. unveröffentlichter Text: bibliographische Angabe erfolgt zu einem späteren Zeitpunkt, S. 53.

¹⁷⁰ Vgl. Erich Schön: *Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlung des Lesers. Mentalitätswandel um 1800*, Stuttgart 1996. Im Rahmen einer Veröffentlichung könnte man auch dieses Thema ausbauen!

¹⁷¹ Vgl. *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. von Wolfgang Beutin, Klaus Ehlert, Christine Kanz u.a., Stuttgart 2008, S. 153.

förderte die Herausbildung des modernen Buchhandels, mit dem man versucht hat, der drastisch gestiegenen Nachfrage an Büchern gerecht zu werden. Eine direkte Folge dieser Entwicklungen war, dass die Schriftsteller sich aus wirtschaftlichen Gründen zunehmend gezwungen sahen, sich an den literarischen Markt der Zeit und an den Geschmack der Zeit anzupassen. Denn die Schriftsteller waren nicht mehr besoldete Hofdichter, sondern freischaffende, unabhängige Autoren.¹⁷² Die neue Lesewut der Bürger¹⁷³ begünstigte die Entstehung von Lesezirkeln und Lesegesellschaften und stützte die neue öffentliche Konversationskultur.¹⁷⁴

2.5 Aug und Ohr im zeitgenössischen Kontext

Mit der zunehmenden Aisthetisierung von Literatur und Kunst ging eine merkliche Aufwertung der Sinne einher, die begleitet wurde von einer gezielten Auseinandersetzung mit den Eigenschaften und Funktionen der einzelnen Sinnesorgane. Das Bedürfnis einer Hierarchisierung¹⁷⁵ bestimmte dabei in weiten Teilen die zahlreichen Untersuchungen. Während lange Zeit die Polarität von Gesicht und Gefühl vorherrschte, führte Johann Gottfried Herder das Gehör als dritten Sinn in die Diskussion ein. Diese Hinwendung zum Ohr, oder auch „Entdeckung des Ohrs“¹⁷⁶, macht das 18. Jahrhundert zu einem Jahrhundert, in dem vor allem phonozentristisch ausgerichtete Philosophien federführend waren. In zahlreichen poetologischen Texten schließt Herder die Instanzen „Denken“, „Fühlen“ und „Hören“ kurz. Johann Georg Sulzers Ausführungen den „energetischen Reiz des Tones“ betreffend mussten ihm bekannt gewesen sein.¹⁷⁷ Joachim Gessinger beobachtet deshalb auch sehr richtig in seiner monumentalen Untersuchung *Auge und*

¹⁷² Klopstock darf als einer der ersten dieser Berufsautoren gelten, die versucht haben, überwiegend von ihren Honoraren zu leben. Ein Durchschnittsgehalt lag bei 5 bis 7 Talern pro Bogen. Klopstocks Honorare fielen jedoch bei weitem großzügiger aus. Für viele Berufskollegen war es allerdings schwierig, über die Runden zu kommen. Nicht zu Letzt deswegen engagierte sich Klopstock für die sogenannte „Deutsche Gelehrtenrepublik“, in der Akademien begabte Autoren finanziell unterstützen sollten.

¹⁷³ Diese zielte vorwiegend auf Unterhaltungsliteratur. An schöner Literatur waren nach wie vor nur wenige interessiert und auch die Analphabetenrate, dies darf nicht vergessen werden, war nach wie vor sehr hoch: höchstens 15% konnten um 1770 lesen und schreiben, um 1800 erst 25%.

¹⁷⁴ Vgl. Meyer: *Die Epoche der Aufklärung*, S. 112 u. S. 117.

¹⁷⁵ Bereits seit Platon belegbar.

¹⁷⁶ Vgl. Trabant: *Vom Ohr zur Stimme*.

¹⁷⁷ Parallel zu Sulzer bestimmte aber auch Moses Mendelssohn die Debatte in Berlin. Vgl. dazu: Gessinger: *Auge und Ohr*, S. 164 und 78.

*Ohr. Studien zur Erforschung der Sprache am Menschen 1700 -1850*¹⁷⁸, dass Herder an nichts weniger als an einer „Philosophie des tonartig Schönen gebastelt hat und für die Ästhetik das einklagte, was Fontenelle schon zu Jahrhundertbeginn anlässlich der Vorstellung des Akustikers Sauveur vermisste: nämlich eine Philosophie der akustischen Wahrnehmung.“¹⁷⁹ Getreu der Vorstellung „Das Ohr ist der Seele am nächsten eben weil es ein inneres Gefühl ist“¹⁸⁰ war Herders *4. Kritische Wäldchen* darauf angelegt, „die Ästhetiken der drei Hauptsinne zu entwirren: das Gesicht sollte das gleichzeitige Nebeneinander der Objekte, das Gehör ihre zeitliche Folge und das Gefühl das gleichzeitige Neben- und Ineinander, [...] wahrnehmen.“¹⁸¹ Man muss sich allerdings davor hüten zu behaupten, Herder hätte sich ausschließlich für eine rein akustische Kunst, bzw. Literatur ausgesprochen. Wie Klopstock hat nämlich auch Herder stets unterstrichen, dass Aug und Ohr in einem Prozess der Gegenwirkung miteinander verknüpft sein müssen, da sie nur gemeinschaftlich zu rühren vermögen:

„Unsre zarte, fühlbare und fein empfängliche Natur hat aller Sinne nöthig [...] Behüte uns also die Muse vor einer bloßen Poesie des Ohrs ohne Berichtigung der Gestalten und ihres Maßes durch's Auge.“¹⁸²

Diese wachsende Bedeutung des Hörsinns übte erheblichen Einfluss auf die Kunst-, sprich Literaturtheorie der Zeit aus, da der Dualismus von Gesicht und Gefühl zur ästhetischen Trias von Bildhauerei – Malerei – Musik, bzw. zum physikalischen Dreieck von Anaglyphik, Optik und Akustik sowie zur sinnlichen Dreiheit von Gefühl – Gesicht – Gehör erweitert wurde.¹⁸³ Dies entfachte eine leidenschaftlich geführte Diskussion, in der der Stellenwert von Musik, Literatur und Malerei unter rezeptions- und wirkungsästhetischen Aspekten verhandelt wurde¹⁸⁴ und in der aufwendig geführte Paradigmenkämpfe die Vorrangstellung von Sehen, Hören und Denken in Bezug auf Welterschließung und poetologische Haltung verhandelten.

¹⁷⁸ Joachim Gessinger: *Auge und Ohr. Studien zur Erforschung der Sprache am Menschen 1700-1850*, Berlin / New York 1994.

¹⁷⁹ Gessinger: *Auge und Ohr*, S. 82.

¹⁸⁰ Zitiert nach ebenda, S. 83.

¹⁸¹ Vgl. Ebd., S. 84.

¹⁸² Ebd., S. 256.

¹⁸³ Ebd., S. 79.

¹⁸⁴ Vgl. im weitesten Sinn: ebd., S. 176.

Dabei konnten die deutschen Autoren sich bei der Auseinandersetzung mit dem menschlichen Sensorium auf die Vorarbeiten aus England und Frankreich beziehen.¹⁸⁵ Neben Locke und Condillac, welche im Vorfeld den „sensualistischen Erklärungsrahmen“¹⁸⁶ ausgebildet hatten, in dem anschließend neben d’Alembert und Diderot auch Rameau und Haller operierten, und den Arbeiten zur Akustik von Saveur und Carré, gilt es in der Hauptsache drei Grundmodelle zu erwähnen, in deren diskursiven Rahmen sich auch Klopstocks Poetik einfügen lässt. Zu nennen wären in diesem Kontext die Geschichte des britischen Arztes William Cheseldens (1688-1752), in der es um einen blindgeborenen Jungen geht, der erst im Alter von 13 oder 14 Jahren das Augenlicht erhielt, Diderots Briefe über Blindheit, Taubheit und Stummheit¹⁸⁷ sowie Etienne Bonnot de Condillacs (1715-1780) Abhandlung *Traité sur les sensation*¹⁸⁸, in dem der Autor eine Statue imaginiert, die er zum Leben erweckt, indem er ihr nach und nach die verschiedenen menschlichen Sinne attribuiert. Alle drei Modelle begleiteten die Diskussion über Sprache über das gesamte 18. Jahrhundert hindurch. In *Sur les principes généraux de l’acoustique* sucht Diderot gezielt nach den Gründen, warum beispielsweise Musik nicht nur gehört, sondern auch empfunden wird. Er stellt diesbezüglich drei Hypothesen auf, nach denen das musikalische Vergnügen zunächst auf die Organisation des Klangs zurückgeht, um dann einen angeborenen Sinn anzusprechen, der letztlich dazu führt, dass der Mensch lernt, etwas als schön oder angenehm zu empfinden. Jean-Jacques Rousseau schloss sich dieser Theorie einer ästhetischen Erziehung wenig später an; doch während Diderot nach den objektiven Grundlagen ästhetischer Wahrnehmung suchte, war Rousseau an den ästhetischen Wirkungen ganz allgemein interessiert.¹⁸⁹ Diese Tatsache verbindet Rousseau mit seinen deutschen Kollegen Mendelssohn und Herder. Während für Diderot Aug und Ohr im Verbund auf Gefühl und Einbildungskraft wirkten,¹⁹⁰ war Mendelssohn der Meinung, dass „Die Augen deutlicher, schärfer, und in einer größeren Entlegenheit als das Ohr [fühlen]“¹⁹¹. Johann Jacob Engel wiederum war der Ansicht, dass „Töne

¹⁸⁵ Vgl. ebd., S. 71.

¹⁸⁶ Gessinger, S. 153.

¹⁸⁷ Jean-Jacques Diderot: *Lettres sur les aveugles à l’usage de ceux qui voient. Lettres sur les sourds et muets à l’usage de ceux qui entendent et qui parlent*, Paris 2000.

¹⁸⁸ Etienne Bonnot Condillac: *Abhandlung über die Empfindungen*, übersetzt von Eduard Johnson, hrsg. von Lothar Kreimendahl, Hamburg 1983.

¹⁸⁹ Vgl. Gessinger, S. 149.

¹⁹⁰ Vgl. Ebenda, S. 240.

¹⁹¹ Ebd., S. 165.

[...] das mächtigste Mittel [seien, um] solche inneren Bewegungen oder Seelenerschütterungen hervorzurufen“¹⁹². Spannend mit Blick auf Klopstocks Ausführungen zu diesem Thema sind ebenfalls Engels Ausführungen zum Gesang. Dieser soll nämlich nicht nur Gefühle abbilden, sondern auch Beziehungen zwischen Innen- und Aussenwelt ausdrücken. „Gesang“, so Engel „ist die lebhafteste, sinnlichste, leidenschaftlichste Rede“,¹⁹³ in der Wörter zum Ausdruck innerer Bewegung werden. Hier setzt wenig später Johann Wolfgang von Goethes Farbenlehre an. Goethe misst dem „beredten Auge“ zwar die größere Aufnahmefähigkeit und Empfänglichkeit bei, gleichzeitig wertet er allerdings das passive Ohr als stummen Sinn auf, indem er diesem im Verein mit der menschlichen Stimme die Fähigkeit zuspricht, selbst produktiv zu werden. Lange vor Goethe hatte bereits Bernhard Lamy (1640-1715) diese Verbindung zwischen der Stimme des Redners und den Ohren seiner Zuhörer¹⁹⁴ hervorgehoben und festgestellt, dass „die Wohlgeformtheit der Lautgestalt die sinnliche Annehmlichkeit des Hörens aus[macht]“¹⁹⁵.¹⁹⁶

Die vorangegangenen Beispiele machen somit deutlich, dass im 18. Jahrhundert im Rahmen einer epistemologisch-ästhetisch-aisthetisch ausgerichteten Debatte Sinneseindrücke und ihre poetologische Relevanz immer wichtiger wurden und dass neben der Prominenz des Auges, die Bedeutung des Ohrs im Rezeptionsprozess zunehmend reflektiert wurde. Mit dieser Hinwendung zum Ohr ging dann auch die Konsolidierung von Gefühl und Herzensrührung einher, die als feste Größe Einzug in die Poetiken der Zeit hielt und auch für Klopstocks Poetik konstitutiv ist.

¹⁹² Ebd., S. 169.

¹⁹³ Gessinger, S. 169.

¹⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 492.

¹⁹⁵ Ebd., S. 493.

¹⁹⁶ N.B. Für die Publikation an dieser Stelle einen Exkurs über Rolle und Bedeutung der Deklamation einfügen.

3. Klopstocks Kosmos. Eine systematische Analyse von F. G. Klopstocks ästhetischer Poetik des Wortlosen anhand ausgewählter Texte und Begriffe

3.1. Werkausgaben

Bevor ich mich nun der Analyse von Klopstocks Poetik im Einzelnen zuwenden werde, möchte ich zunächst explizit auf ein brisantes texteditorisches Problem hinweisen: Bis heute gibt es keine aktuelle, leserfreundliche Werkausgabe, die Klopstocks Prosaproduktion vollständig erschließt. So ist auch die Forschung nach wie vor darauf angewiesen, mit den meist schwerzugänglichen Editionen aus dem 19. Jahrhundert zu arbeiten. Vor allem der Vorwurf, Klopstocks Texte seien schwierig, dunkel und un-lesbar, hat dazu geführt, dass essentielle Prosatexte Klopstocks mangelhaft ediert wurden und immer noch in den meisten Anthologien und Literaturgeschichten fehlen. Auch die meisten zeitgenössischen Werk-Editionen sind unvollständig geblieben und begnügen sich mit einer mehr oder weniger kohärenten Textauswahl, die zum Großteil vom Gutdünken der jeweiligen Herausgeber abhängig war. Die Ausgabe *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werke in einem Band* von Karl August Schleiden, in der allen voran die *Oden* und *Epigramme*, eine vollständige Ausgabe des *Messias*-Epos sowie die zwei (von insgesamt sechs) Dramen *Der Tod des Adams* und *Hermanns Tod* abgedruckt sind, begnügt sich damit, Klopstocks Prosa lediglich in Auszügen wiederzugeben; sie ist aufgrund der Auswahl der Texte und des Kommentars aber nach wie vor eine der konzisesten Texteditionen. Neben dem umfangreichen Werk *Die deutsche Gelehrtenrepublik*, welche vollständig Aufnahme gefunden hat, hat der Herausgeber die theoretischen Schriften des Dichters grob kategorisiert und eine kleine Auswahl getroffen. Beim näheren Hinsehen wird jedoch klar, dass bei der Auswahl der Texte längst nicht alle Aspekte des Werkes berücksichtigt worden sind. Während *Die deutsche Gelehrtenrepublik* vollständig Eingang gefunden hat, wurden lediglich vier Texte¹⁹⁷ der *Fragmente über die deutsche Sprache* unter dem Kapitel *Sprachwissenschaftliche Schriften* aufgenommen sowie diverse moralische, gesellschaftskritische und ästhetische Schriften. Auf die Aufnahme der ebenfalls recht umfangreichen *Grammatischen Gespräche*, in denen vor allem metrische und grammatische

¹⁹⁷ *Zur Geschichte unserer Sprache, Vom edlen Ausdruck, Über Etymologie und Aussprache, und Von den abwechselnden Verbindungen und dem Worte „verstehen“.*

Themen verhandelt werden, hat der Herausgeber dagegen vollständig verzichtet.¹⁹⁸ Die Textausgabe von Winfried Menninghaus *Klopstock. Gedanken über die Natur der Poesie* versammelt, im Gegensatz zu der Ausgabe von Schleiden, gezielt zentrale dichtungstheoretische Schriften. Da Menninghaus sich bei seiner Textedition thematisch eingeschränkt hat, kommt diese kongruenter daher und wird ausgewählten poetologischen Aspekten von Klopstocks Oeuvre gerechter. Dies ist auch der Grund, warum ich mich im Rahmen meiner Untersuchung in erster Linie an Menninghaus Textauswahl orientiert habe. Die Ausgabe versammelt neben den wichtigen Abhandlungen *Vom deutschen Hexameter*, *Gedanken über die Natur der Poesie*, *Von der heiligen Poesie* und *Von der Sprache der Poesie* außerdem kleinere theoretische Texte, in denen Klopstock sich gezielt mit diversen poetologischen Konzepten und Fragen auseinandersetzt. Zu nennen sind diesbezüglich vor allem die Texte *Von der Darstellung* sowie *Von der Wortfolge*. Die Hamburger-Klopstock-Arbeitsstelle in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg ist heute die Instanz, wenn es um Klopstock und die Herausgabe seiner Texte geht. Die mehrbändige *Historisch-Kritische Ausgabe* wird seit 1962 herausgegeben. Begründet wurde sie von Adolf Beck, Karl Ludwig Schneider und Hermann Tiemann. Herausgeber sind: Horst Gronemeyer, Elisabeth Höpker-Herberg sowie Klaus und Rose-Maria Hurlebusch. Seit 1974 erscheinen die Bände. Doch die Arbeit ist schwierig und langwierig, da sie an Akribie kaum zu überbieten ist. 2011 sind endlich der langersehnte Oden-Band sowie der 3. Band mit den *Geistlichen Liedern* erschienen. Für jeden Klopstock-Forscher ist die HKA das umfangreichste, grundlegendste und detaillierteste Arbeitsinstrument, da sie nicht nur die für Klopstock so typischen Varianten bereitstellt, sondern auch Publikationsgeschichte und kulturellen Kontext im Kommentarteil anschaulich darstellt. Die Dreiteilung erleichtert den Umgang mit den zahlreichen Bänden: Abteilung 1 vereint Klopstocks *Oden*, *Epigramme*, *Geistliche Lieder*, den *Messias*, die *Dramen*, *Die Gelehrtenrepublik*, die *Grammatischen Gespräche* sowie eine Reihe kleiner Prosaschriften. Die zweite Abteilung hält die ungemein vielen Briefe des Autors bereit und die dritte Abteilung macht Klopstocks Arbeitstagebuch zugänglich. Am nachhaltigsten haben jedoch die beiden mehrbändigen Ausgaben von Göschen der Jahre 1798, 1823 und 1854-1855¹⁹⁹ sowie die 18-bändige Gesamtausgabe von

¹⁹⁸ *Vom deutschen Hexameter* fehlt ebenfalls in dieser Ausgabe!

¹⁹⁹ Göschens letzte Ausgabe der Jahre 1854-1855 mit ihren sechs Supplementbänden ist die sowohl vollständigste als auch systematischste Edition von Klopstocks Schriften. Leider ist die Ausgabe nur in geringer Auflagenzahl erschienen und heute kaum noch erhältlich.

Back und Spindler²⁰⁰ den Editionsprozess geprägt. Letztere vereint nämlich als einzige ausnahmslos alle *Oden*, *Epigramme* und *Dramen*, den *Messias*, sowie zahlreiche Briefe und Übersetzungen des Dichters.²⁰¹ Vor allem aber bündelt diese Werkausgabe ebenfalls als einzige alle theoretischen Texte Klopstocks – einschließlich der diversen *Vorreden*²⁰² – und macht sie deshalb besonders wertvoll für die Betrachtung und Analyse von Klopstocks Poetik. Da die Ausgabe von Back und Spindler jedoch ohne große Resonanz blieb, fanden die poetologischen Texte des Dichters fast ein Jahrhundert lang (zwischen 1869 und 1954) kaum mehr Aufnahme in den darauffolgenden Werkausgaben. Erst Schleiden und Menninghaus nahmen sie, wie oben gezeigt, wieder in ihre Auswahl auf.²⁰³ Diese schwierige Editions-geschichte ist symptomatisch für die unbefriedigende Rezeption von Klopstocks Prosa.²⁰⁴

²⁰⁰ *Sämtliche Werke*, hrsg. von August Leberecht Back und Albert Richard Spindler, 18 Bände, Leipzig 1823-30.

²⁰¹ Klopstocks lateinische Abschiedsrede *Declamatio, qua poetas epopoeiae auctores recenset F. G. Klopstockius*, welche er 1745 in Schulpforta verfasst und vorgetragen hat, fehlt in nahezu allen Ausgaben. Allein Back und Spindler nahmen sie in die Edition SW von 1823-1830 auf.

²⁰² Erwähnenswert sind hier vor allem die Einleitung zu den *Geistlichen Liedern* sowie die *Messias-Vorreden*.

²⁰³ Trotz der Bemühungen von Göschen, Back und Spindler, ist es nach wie vor schwierig, einen vollständigen Eindruck von Klopstocks theoretischem Prosa-korpus zu gewinnen, da viele kleinere Texte beispielsweise als Vorreden einzelnen Gedichten bei ihrer Veröffentlichung vorangestellt worden sind. Vgl. dazu *Der Nordische Aufseher*, Quarto- und Octavo-Ausgabe. Die Vorreden dienten in erster Linie dazu, die nachfolgenden Gedichte verständlicher zu machen. Hinzu kommen die unzähligen Briefe und zahlreichen Epigramme, in denen Klopstock poetologisches Gedankengut hinterlassen hat sowie sein Arbeitstagebuch, das das Panorama von Klopstocks Poetik ebenfalls ergänzt. Möchte man Klopstocks Theorie wie ein Mosaik zusammenfügen, darf man diese Texte nicht vernachlässigen, da sich in ihnen oft die so wichtigen Schlüssel fürs Verständnis einzelner Texte und Begriffe finden lassen. Hinzu kommen unveröffentlichte Texte metrischen Inhalts der Forschungsstelle in Hamburg, Privatdrucke der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel, wie beispielsweise die Fragmente aus dem XX. Gesang des *Messias*, Privatdrucke wie *Lyrische Sylbenmaasse*, der sich in der Zentralbibliothek Zürich (F7944) befindet und Texte des Gleimhauses in Halberstadt.

²⁰⁴ Dies ist der Grund, warum ich hier auf diese Problematik aufmerksam machen wollte.

3.2 Form und Inhalt von Klopstocks Prosaschriften

Obwohl Versuche einer Kategorisierung immer Gefahr laufen, aufgepfropft zu wirken, scheint es mir, ob der großen Anzahl der Texte,²⁰⁵ durchaus sinnvoll (auch mit Blick auf die Auswahl der zu erörternden Texte in Kapitel 3), Klopstocks *poetologische* Schriften²⁰⁶ in die folgenden Gruppen zu unterteilen:

- dichtungstheoretische Schriften
- metrische Abhandlungen
- sprachwissenschaftliche Schriften (*Fragmente über die deutsche Sprache* I-IX)
- ästhetische Schriften
- moralische und gesellschaftskritische Schriften
- *Die Gelehrtenrepublik*
- *Grammatische Gespräche*
- vermischte Schriften

Klopstocks Schriften zeichnen sich durch eine hohe Anzahl an dichtungstheoretischen, grammatischen und metrischen Abhandlungen aus. Ebenso finden sich zahlreiche ästhetische und moralische Schriften, beispielsweise über Freundschaft und Bescheidenheit sowie poetologische Abhandlungen, in denen u.a. das Verhältnis von Regel und Genialität bis hin zu einer Hierarchisierung von Künsten und Wissenschaften erörtert wird. Aber auch Vorschläge zu einer Orthographie-Reform²⁰⁷ sowie konkrete Anleitungen zur „richtigen“ Deklamation lyrischer Texte

²⁰⁵ Um sich einen umfassenden Überblick über Klopstocks Prosa zu verschaffen, ist es hilfreich, sich zunächst einmal einen genauen Eindruck von den unterschiedlichen Schriften des Autors zu verschaffen. Zu diesem Zweck habe ich versucht, alle mir zugänglichen Texte in einer Tabelle aufzuführen. Siehe dazu Anhang 10.1. Die überwältigende Anzahl an Texten sowie der überraschende Themenreichtum illustrieren m. E. sehr eindrucksvoll die bemerkenswerte Diversität von Klopstocks Poetik. Mit Hilfe von unterschiedlichen Kategorisierungen haben Forscher und Herausgeber deshalb immer wieder versucht, der Diversität der klopstockschen Texte Herr zu werden. Klopstock selbst dagegen, und dies ist interessant, war wenig bis gar nicht um Systematik bemüht (hierin besteht eine der Hauptschwierigkeiten beim Aufdröseln der Begrifflichkeit).

²⁰⁶ Im Voraus sei hier kurz angemerkt, dass ich mich in der Folge, obwohl sich in fast allen Textgattungen Klopstocks, ob in seiner Lyrik, in seinen Dramen, Epigrammen oder Briefen, dichtungstheoretische Überlegungen finden lassen, dezidiert auf die Prosatexte konzentrieren möchte.

²⁰⁷ Im Rahmen einer Veröffentlichung wäre auch dies ein Aspekt, den man weiter ausführen könnte.

bestimmen Klopstocks Oeuvre. Dieser Heterogenität lässt sich entnehmen, dass es sich bei Klopstocks Poetik auch im Formalen um ein mehrschichtiges Konstrukt handelt das die unterschiedlichen Register von geschriebener und gesprochener Sprache zusammendenkt..

Vom Prinzip der „Nachahmung“ distanziert Klopstock sich dagegen zusehends im Laufe seiner Überlegungen. Während er sich anfangs noch als „Lehrling der Griechen“²⁰⁸ fühlte, verkümmert das große Ideal der Mimesis nach und nach zu einem Schatten:

„Das Urbild ist der Baum, die Nachahmung sein Schatten; und dieser ist immer bald zu lang, und bald zu kurz, nie die wahre Gestalt des Baums. *Der Jüngling*: Schatten also erstlich; und dann verfehlte Gestalt? *Der Aldermann*: Recht, Jüngling. Schatten ohne Saft und Kraft, Bildung ohne Schönheit.“²⁰⁹

Davon, dass sich beim „älteren“ Klopstock der Fokus der Nachahmungspflicht der Dichtung zugunsten einer am Darstellungsbegriff²¹⁰ orientierten Auffassung von Dichtung verlagert, die sich mit dem Credo „Leidenschaft und Täuschung“ statt „Nachahmung“ zusammenfassen lässt, zeugt auch das Gedicht *Der Nachahmer und der Erfinder*:

„N. STOLZ blickt nieder auf mich dein lächelndes Auge, und gleichwohl
Wandl' ich die Bahn der unsterblichen Alten.
E. Singst du mir guten Gesang, so spä' ich nicht nach, wo du schöpfest:
Denn du schöpfest in hellen Kristall.
N. Aber ich weiß es, du freust mit Stolze dich, daß in dem Haine
Du dir selber Quellen hervorrufst.
[...]
N. Ich geh, nachahmend, den
Pfad: was ich auskor, hat schon gefallen;
Aber er, der es wagt nicht nachzuahmen ... Ich zittre

²⁰⁸ Vgl. dazu das Gedicht *Der Lehrling der Griechen*, in: AW, S. 9f.

²⁰⁹ GR, in: AW, S. 894. Vgl. ebenfalls das Gedicht *Der Nachahmer und der Erfinder*.

²¹⁰ Siehe dazu später: „der Zweck der Darstellung ist Täuschung“!

Für den Kühnen! Sieht er die Zukunft?²¹¹

Und auch der Untertitel *Von der Handlung, der Leidenschaft und der Darstellung* der Abhandlung *Zur Poetik* innerhalb der *Gelehrtenrepublik* gibt diesbezüglich die Richtung vor. Mit Bezug auf die Rolle des Theoretikers heißt es hier an exponierter Stelle:

„Ich denke, er muss zwei Sachen beinah zu gleicher Zeit tun, die erste: Er bemerkt die Eindrücke, welche Gedichte von allen Arten auf ihn, und auf andre machen, das heißt: er erfährt, und sammelt die Erfahrung Andrer; die zweite: Er [...] zergliedert das in Dichtarten, was Wirkung hervorgebracht hat [...]. Ich möchte wohl eine Poetik lesen, welche diesen Plan, die Waagschale beständig in der Hand, ausgeführt hätte, nicht eben wenn ich Dichter wäre; denn alsdann hoffte ich doch noch mehr zu wissen, als selbst der Theorist, der diese Poetik geschrieben hat.“²¹²

Der letzte Satz macht deutlich, dass in der Konzeption Klopstocks ein Spannungsverhältnis zwischen Dichter und Theoretiker besteht, an dem er sich letztlich selbst aufgerieben hat. Dennoch ist gerade diese Zerrissenheit in meinen Augen charakteristisch für Klopstocks gesamtes Oeuvre und am Ende sogar ausschlaggebend für sein „Scheitern“. Wenn Klopstock am Schluss seiner Schriftstellertätigkeit wieder zum status quo zurückkehrt, scheint es, als ob er an den Ansprüchen und Implikationen der Ambiguität seiner eigenen Dichtung gescheitert wäre – vielleicht, weil die Zeit noch nicht reif genug war, für seine ästhetische Theorie einer doppelten Medialität? Und tatsächlich, während in der ästhetischen Diskussion noch lange Zeit das Verhältnis von Vernunft und Einbildungskraft die Debatte bestimmt, die zudem von den rhetorischen Prinzipien des *moverer, delectare* und *docere* beeinflusst wurde, akzentuiert Klopstock die Instanzen Gefühl und Wahrnehmung in seiner Lyrikkonzeption zugunsten einer Dichtung, die nach Möglichkeit sowohl gesehen als auch gehört werden möchte; und schlägt damit eine neue Richtung ein. Beim Lesen der theoretischen Prosatexte wird man so das Gefühl nicht los, Klopstock sei vor sich selbst

²¹¹ F. G. Klopstock: *Der Nachahmer und der Erfinder*, in: AW, S. 157. Später komme ich noch einmal darauf zurück.

²¹² ZP, in: AW, S. 919.

zurückgeschreckt. Denn tatsächlich scheint es, als ob der Dichter beständig hin- und hergerissen sei. Auf der einen Seite ist er zwar augenscheinlich (nicht zu Letzt als Erfinder der Freien Rhythmen!) um einen liberalen Duktus bemüht, verfällt jedoch regelmäßig in die Rolle des dozierenden Theoretikers, dem daran gelegen ist, seinen Lesern Anleitungen an die Hand zu geben.²¹³ Am auffälligsten ist dies zum einen in den Passagen, in denen es um die „richtige“ Deklamation²¹⁴ von Lyrik geht, die Klopstock, indem er einigen seiner freirhythmischen Gedichten metrische Schemata vorangestellt hat, dennoch offensichtlich nur ungern der Freiheit seiner Leser überlässt.

Eine der Hauptschwierigkeiten bei der Analyse von Klopstocks Poetik besteht nun darin, dass Klopstock seine Erörterungen zu einem bestimmten Thema (oder Begriff!) in den seltensten Fällen an einer Stelle konzise abgehandelt hat, sondern immer wieder an disparaten Stellen aufgegriffen, erweitert oder verworfen hat.²¹⁵ Doch nicht nur thematisch, nein auch in Bezug auf die jeweiligen Textgattungen zeichnen sich die Schriften durch ihre bemerkenswerte Vielfalt aus. Die Bandbreite reicht von klassischen Abhandlungen, über Invektiven bis hin zu extrem umfangreichen Erörterungen und raffiniert angelegten Dialogen. Viele von Klopstocks Texten sind trotzdem Fragment geblieben.

Der Stil von Klopstocks Prosa ist jedoch ausnahmslos anspruchsvoll sowie durch eine zum Teil sehr eigenwillige und gewöhnungsbedürftige Orthographie und Interpunktion gekennzeichnet. Auch Klopstocks Neigung zur Hypotaxe sowie der oft komplexe Aufbau der Texte wirken zunächst befremdlich. Beim näheren Hinsehen lässt sich der hohe Kunstcharakter der Texte allerdings nicht verhehlen und einmal eingelesen, kommt man nicht umhin, die dunkle Schönheit des Klopstock'schen Prosastils zu schätzen.

²¹³ Klopstock war sich der kritischen Haltung der Leser seiner Texte, die sich aus einem Potpourri aus Ablehnung, Unverständnis und Ignoranz zusammensetzte, nämlich durchaus bewusst. Nicht umsonst wendet er sich an mehreren Stellen explizit an seine Leser und beteuert, dass er trotz der schwierigen poetologischen Sachverhalte und der hohen Anforderungen, die er an seine Leser stellt, stets darum bemüht war, sich verständlich auszudrücken. Klopstock war viel daran gelegen, dass seine Leserschaft seine verworrenen Gedankengänge nachvollziehen konnte, da er wusste, dass nur ein fundiertes Verständnis seiner Theorie eine angemessene Würdigung seiner Lyrik gewährleisten konnte.

²¹⁴ Auch die Deklamation verdient ein eigenes Kapitel im Rahmen einer Veröffentlichung.

²¹⁵ Um diesem Problem Herr zu werden, habe ich versucht, ein Gesamtverzeichnis von Klopstocks Prosaschriften zu erstellen (auf Grund der schwierigen Editions-geschichte notwendig), um daraus ablesen zu können, an welchen Stellen, welche Themen verhandelt wurden.

3.3 Schaffensphasen

Klopstocks Schaffensprozess lässt sich in vier unterschiedliche Phasen unterteilen.²¹⁶ Zu Beginn seiner Schriftstellertätigkeit, die Periode wird im Allgemeinen von 1745/46 bis 1754 datiert, orientiert der junge Klopstock sich noch stark am Vorbild der antiken Klassiker. Die Zeit von 1754 bis 1764 gilt dann als eine der konstruktivsten und produktivsten Schaffensphasen des Dichters, da Klopstock nun die Freien Rhythmen entwickelt. 1757 kam es nämlich zu einer Art Bruch. Klopstock erkrankte schwer und verfasste sein erstes freirhythmisches Gedicht, welches den vielsagenden Titel *Die Genesung* trägt.

„Genesung, Tochter der Schöpfung auch,
Obwohl der Unsterblichkeit nicht gebohren,
Dich hat mir der Herr des Lebens und des Todes
Vom Himmel gesandt!

Hätt' ich deinen sanften Gesang nicht vernommen,
Nicht deiner Lispel Stimme gehört;
So hätt auf des Liegenden kalter Stirn
Gestanden mit eisernem Fuße der Tod!

Zwar wär ich auch dahin gewallet,
Wo Erden wandeln um Sonnen,
Hätte die Bahn betreten, auf der der beschweifte Komet
Sich selbst dem doppelten Auge verliert;

Hätte mit dem ersten entzückenden Gruße
Die Bewohner begrüßt der Erden und der Sonnen,
Gegrüßt des hohen Kometen
Zahllose Bevölkerung;

²¹⁶ Quelle ?! (bibliographische Information wird nachgetragen!)

Jünglings Fragen gefragt, Antworten
Mit den Fragen gleiches Maaßes bekommen,
Mehr in Stunden gelernt, als der Jahrhunderte
Lange Reihen hier enträthseln.

Aber ich hätt' auch hier das nicht vollendet,
Was schon in den Blütenjahren des Lebens
Mit lauter süßer Stimme
Mein Beruf zu beginnen mir rief.

Genesung, Tochter der Schöpfung auch,
Obwohl der Unsterblichkeit nicht gebohren,
Dich hat der Herr der Lebens und des Todes
Vom Himmel gesandt!²¹⁷

Ich zitiere das Gedicht hier vollständig, da es als Meilenstein der deutschen Lyrikgeschichte zu gelten hat. Klopstock spricht in diesen Versen nicht nur von einem Neubeginn, sondern vollzieht ihn performativ, indem er zum ersten Mal in der Geschichte der Lyrik den Mut fasst, sich aus dem strengen metrischen Korsett zu lösen, um die Sprache freirhythmisch walten zu lassen. In der zweitletzten Strophe reflektiert Klopstock die Erfahrung des nahenden Todes und erkennt, dass die Angst zu sterben ihn dazu ermutigt hat, die ihm verbleibende Zeit hinlänglich zu nutzen und die Innovationen vorzunehmen, die ihn schon länger beschäftigt haben, für deren Umsetzung ihm aber bislang der Mut fehlte. In den darauffolgenden Jahren von 1764 bis 1776 beschritt Klopstock den einmal eingeschlagenen Weg entschiedener, indem er sich zusehends am Vorbild der gesprochenen Sprache orientierte. So entstanden beispielsweise seine bahnbrechende „Wortfußtheorie“ sowie zahlreiche neue Strophenformen und Versmaße.²¹⁸ Thematisch konzentriert Klopstock sich in dieser Phase, die gemeinhin als „teutonische Periode“ bezeichnet wird, überwiegend auf germanische Heldenstoffe und verfasst zahlreiche Bardengesänge und die sogenannten Wintergedichte. Die 60er Jahre stellen für Klopstock dann eine wichtige Phase

²¹⁷ AW, S. 77.

²¹⁸ Hans-Heinrich Hellmuth hat sie in seiner Studie zusammengetragen.

experimenteller Dichtungstheorie dar. In den Jahren von 1776 bis zu seinem Tod im Jahr 1803 blieb Klopstock weiterhin bemerkenswert produktiv; allerdings – es wurde bereits darauf hingewiesen – kehrte er zusehends zum status quo vor 1754 zurück. Diese Phase bezeichnet man deshalb auch des Öfteren als „klassische Phase“.

3.4. Klopstocks Kosmos. Versuch einer Systematisierung

3.4.1 Charakterisierung

Zentral für die Beschäftigung mit Klopstocks Poetik ist die Einsicht, dass alle Termini in irgendeiner Form miteinander in Wechselbeziehungen stehen und aufeinander wirken. Wo auf einer ersten Ebene jeder einzelne Prosatext sein ganz eigenes, spezifisches und scheinbar autonomes Begriffsrepertoire vorzuweisen hat, sind auf einer zweiten Ebene alle theoretischen Texte im Rahmen von Klopstocks gesamter Theorie auf mannigfaltige Art und Weise miteinander verstrickt. Diese Dichtheit hat zur Folge, dass die einzelnen Begriffskonglomerate nicht nur innerhalb eines abgeschlossenen²¹⁹ Textes verschieden gelagerte Verbindungen miteinander eingehen, sondern über die jeweiligen Textgrenzen hinaus mit Begriffskomplexen anderer Texte in Wechselwirkung stehen. Das Vorhaben Ordnung zu generieren wird jedoch dadurch erschwert, dass Klopstock weder die zahlreichen Unterbegriffe noch deren jeweilige Oberbegriffe²²⁰ konzise an einer Stelle abgehandelt hat. Zusammengenommen bilden Klopstocks Prosatexte auf diese Weise eine äußerst komplexe, mehrdimensionale Theorie, in deren Fokus Beschaffenheit, Wesen und Wirkung von Poesie stehen! Doch Klopstock hat es seinen Lesern nicht leicht gemacht. Denn neben der systematischen²²¹ Vernetzung und der über die Textgrenzen

²¹⁹ Die Mehrzahl der Texte sind allerdings Fragment geblieben. Dieses Unfertige scheint symptomatisch für das offene, dynamische Poetik-System Klopstocks, in dem kein Text und kein Begriff für sich allein steht.

²²⁰ Die Unterteilung in Ober- und Unterbegriffe scheint mir notwendig zu sein, um Klopstocks Poetik aufdröseln zu können. Ich möchte sie deshalb hier einführen.

²²¹ Hier gilt es Missverständnissen vorzubeugen: Gemeint ist die Charakteristik von Klopstocks Poetik, dass Konzepte / Begriffe voneinander abhängig sind und nicht losgelöst von einander betrachtet werden können – die Bezeichnung mag irreführend sein und soll nicht den Eindruck erwecken, dass Klopstock seine Theorie bewusst hierarchisch angelegt hat, denn für diese Annahme gibt es keine Beweise. Trotzdem

hinausreichenden offenen Dynamik, erschweren Kunstwörter, schwierige und technische Termini aus der griechischen Metrik, zahlreiche Wortneuschöpfungen und Neologismen, Adaptionen, aber auch logische und inhaltliche Inkongruenzen das Eindringen in Klopstocks Kosmos²²². Erschwerend kommt hinzu, dass der Dichter inkonsequent mit dem eigenen Vokabular umgegangen ist. Stellenweise kommt es deswegen zu Bedeutungswandeln oder Akzentverschiebungen, die den Leser in die Irre führen. Eine weitere Hürde beim Nachvollziehen von Klopstocks Überlegungen und Argumentation stellt die Tatsache dar, dass Klopstock seine eigenen Thesen permanent überarbeitet, erweitert und wieder verworfen hat.

3.4.2 Terminologie

Da die zahlreichen Rekursionen, Subsummierungen und konzeptuellen Schnittstellen, welche die einzelnen Begriffe in dem engen Beziehungsgeflecht miteinander verbinden, m. E. eine der auffälligsten Charakteristika von Klopstocks Poetik darstellen, werde ich in der Folge, anhand ausgewählter Begriffe das Verhältnis der einzelnen Termini untereinander dahingehend eruieren, dass die Logik von Klopstocks Poetik sichtbar wird.: wenn ich Klopstock hier eine gewisse theoretische Konsistenz unterstelle, so könnte dies zu Recht missverstanden werden, da wenig darauf hindeutet, dass Klopstock eine bestimmte Ordnung angestrebt hat. Dennoch deutet alles darauf hin, da beim näheren Hinsehen alle Konzepte, Paradigmen und Begriffe auf den unterschiedlichen Ebenen (geschriebene und gesprochene Sprache) miteinander verwoben und voneinander derart abhängig sind, dass sie nur schwerlich losgelöst von einander betrachtet werden können.²²³

Klopstocks gesamtes Vokabular ließe sich aus heutiger Sicht in unterschiedliche Kategorien und Gruppen unterteilen. Nebst Termini aus der Metrik, der Grammatik, der Phonologie, der Prosodie, der Morphologie, der Orthographie, der Etymologie, der

können Klopstocks Schriften als kohärente Argumentationseinheiten gelesen werden, auch wenn der Autor, wie bereits erwähnt, selbst nie Systematik angestrebt hat!

²²² Ich habe hier den Begriff „Kosmos“ gewählt, da es sich beim Universum genau wie bei Klopstocks Poetik zunächst um ein Gebilde handelt, dessen Ordnung sich nicht auf Anhieb erschließen lässt.

²²³ Bei der Analyse der Texte wird dies später noch deutlich werden. Denn es ist kaum möglich, Begriffe und Konzepte auf Grund ihrer zahlreichen Schnittstellen voneinander abzugrenzen.

Sprechakttheorie und der Rhetorik etc., lassen sich auch Begriffe unter die Bereiche Wahrnehmungspsychologie und Kognitive Poetik subsumieren. Außerdem inkorporiert Klopstocks Poetik neben den Paradigmen von Oralität und Literalität auch Elemente einer Wirkungs- und Rezeptionsästhetik sowie, es wurde bereits mehrfach erwähnt, Aspekte einer elaborierten Aisthetik. Im Folgenden habe ich jedoch darauf verzichtet, die einzelnen Bereiche voneinander zu unterscheiden. Auswahl und Anzahl der ausgewählten Begriffe hängen im Wesentlichen mit meiner Lesart zusammen, die Klopstocks Poetik als eine ästhetische Poetik des Wortlosen begreift sowie mit der Auswahl der Texte. Unter diesen Prämissen lässt sich Klopstocks Poetik als ein netzartig angelegtes, mehrdimensionales System charakterisieren, dessen multiple Verbindungsstränge und Knotenpunkte Wahrnehmungs- und Wirkungsästhetik mit der Vorstellung kurzschließen, dass sich Klopstocks gesamte Sprachauffassung zwischen den Registern von geschriebener und gesprochener Sprache bewegt. Innerhalb dieses weitgefassten Spannungsfeldes lassen sich so diverse Haupt- und Nebengriffen (sprich Unter- und Oberbegriffe) bestimmen, die nicht autonom für sich selbst stehen, sondern sich korrelativer zueinander verhalten; ähnlich wie Trabanten, die sich um einen spezifischen Sonnenbegriff bewegen (– der am Ende so jedoch möglicherweise gar nicht existiert!).²²⁴ Angesichts der enormen Vielzahl der Termini besteht die Hauptschwierigkeit beim Analysieren der klopstockschen Terminologie darin, innerhalb seines abgesteckten Begriffsrepertoires einen zentralen Begriff so zu lesen, bzw. zu kontextualisieren, dass er als Denkfigur die Interpretation der Texte unterstützt. Winfried Menninghaus hat in diesem Zusammenhang von Klopstocks Poetik als einem „Schichtenmodell“²²⁵ gesprochen, als dessen wesentliches Prinzip er Klopstocks Vorstellung von der „Wortbewegung“ ausgemacht hat. Neben dem Ansatz, die „Wort“- und „Gemütsbewegung“ als zentrale Denkfigur von Klopstocks Überlegungen zu bestimmen, gibt es eine ganze Reihe anderer und älterer Versuche, Klopstocks Poetik paradigmatisch auszulegen. Eine der bis heute maßgeblichsten Lesarten, ich habe es bereits erwähnt, steht unter der Ägide der „Erhabenheit“. Liest man Klopstocks Oeuvre mit nur einer Folie, besteht allerdings die Gefahr,

²²⁴ Indem man das „Wortlose“ als Kernprinzip von Klopstocks Dichtkunst liest, sieht man sich mit dem paradoxen Problem konfrontiert, dass es sich bei Klopstocks Poetik um ein Poetik-Zentrum ohne Zentrum handelt.

²²⁵ Menninghaus, S. ?. Mehrere Zugänge sind möglich. Winfried Eckel macht ebenfalls ein sogenanntes „Zentrum“ aus: sieht dies jedoch im Diktum des Erhabenen. Darüber hinaus unterstreicht Eckel, dass Klopstocks Poetik sowohl einen produktions- als auch einen wirkungsästhetischen Akzent aufzeigt und schließt Seelenbewegung und Wortbewegung kurz, vgl. *Poetiken*, S. 234-236.

Klopstocks Theorieansatz zu reduzieren. Es ist mir deshalb ein Anliegen, gerade an dieser Stelle an die Vielzahl der möglichen Lesarten zu erinnern, da auch diese im Grunde genommen nicht isoliert voneinander betrachtet werden können, sondern, ähnlich wie ihre jeweiligen Nebengebiffe, eng miteinander verbunden sind und nur in ihrer Ganzheit die frappierende Komplexität des Klopstock'schen Kosmos deutlich machen können.

Aufgrund dieser für Klopstocks Poetik charakteristischen mehrpoligen Vernetzungsstruktur, ist es schwierig, eine angemessene und übersichtliche Begriffsaufzählung vorzunehmen, die es schafft, die zahlreichen Verbindungen *mit* darzustellen. Da überdies der Raum begrenzt ist und längst nicht alle Termini angeführt werden können, möchte ich an dieser Stelle versuchen, lediglich eine kleine Auswahl konstitutiver Begriffe (und zwar in alphabetischer Reihenfolge) zusammenzustellen, die stellvertretend für die wesentlichsten Bereiche von Klopstocks Dichtungstheorie stehen:

„Akzent“, „Ausdruck“, „Bewegung“, „Darstellung“, „Deklamation“, „Einförmigkeit“, „Entdeckung“, „Erfindung“, „Erhabenheit“, „Fastwirklichkeit“, „Gedanke“, „Gemütsbewegung“, „(Gutes) Silbenmaß“, „Handlung“, „Harmonie“, „Länge und Kürze“, „Lebendiger Ausdruck“²²⁶, „Leidenschaft(en)“, „Mannigfaltigkeit“, „Metrische Schönheit“, „Mitausdruck“, „Mitlaut“ und „Selbstlaut“, „Rhythmus“, „Rührung“, „Sprachton“, „Täuschung“, „Versfuß“, „künstlicher Fuß“, „Wirkung“, „Wohlklang“, „Wortbewegung“, „Wortwahl“, „Wortfolge“, „Wortfuß“, „Wortlose“

²²⁶ „Die Gedanken des Gedichts sind noch besonders; und der Wohlklang ist auch besonders. Sie haben noch kein anderes Verhältnis unter einander, als dass die Seele zu eben der Zeit durch die Empfindungen des Ohrs unterhalten wird, da sie der Gedanke des Dichters beschäftigt. Wenn die Harmonie der Verse dem Ohre auf diese Weise gefällt, so haben wir zwar schon viel erreicht; aber noch nicht alles, was wir erreichen können. Es ist noch ein gewisser Wohlklang übrig, der mit den Gedanken verbunden ist, und der sie ausdrücken hilft. Es ist aber nichts schwerer zu bestimmen, als diese höchste Feinheit der Harmonie. Die Grammatici haben sie „den lebendigen Ausdruck“ genannt [...]“, in VdN, S. 14. „Die neuen Theoristen wissen so wenig, was der sogenannte lebendige Ausdruck sey, daß sie nur den übertriebenen Zeitausdruck so nennen. Ob der Ausdruck, den der Tonverhalt hat, nicht zuweilen auch lebendig zu heißen verdiene, ist eine Frage, auf deren Beantwortung sich Viele bloß deswegen nicht werden einlassen wollen, weils sie kein römischer oder griechischer Kritikus genannt hat [...] Der lebendige Ausdruck muss vornämlich auch dem Inhalte angemessen seyn.“, in: VdH, S. 151f.

Hält man an der Vorgehensweise fest, Klopstocks Poetik mithilfe zentraler Termini zu organisieren, funktionieren „Darstellung“, „Lebendiger Ausdruck“, „Ausdruck“, „Täuschung“, „Wort-“, und „Gemütsbewegung“ als konstitutive Oberbegriffe, unter die sich wiederum die zahlreichen Unterbegriffe subsumieren lassen. Sie sind die Pfeiler, auf die sich eine ästhetische Dichtungstheorie, in der die diffuse Instanz des „Wortlosen“ die Auffassung von Sprache bestimmt, aufbauen lässt. Würde man diese Ordnung in eine anschauliche Form bringen wollen, würde sich das Bild des Baumes²²⁷ anbieten: Während die unsichtbaren Wurzeln des Baumes sinnbildlich für die genuine Kraft des Wortlose stehen würden, würde der Stamm die Bereiche von Oralität und Literalität („lebendiger Ausdruck“, „Ausdruck“) vereinen und die dickeren und dünneren Äste stünden für die diversen Begriffe und Konzepte, die sich an den diversen Astgabelungen wiederum in Unterbegriffe aufteilen. Die Blätter (vgl. „Seite“ in Kap. 5) als Endprodukte wären demnach die Gedichte, bei denen, ähnlich wie beim Laub der Bäume, die ästhetische Dimension im Vordergrund steht: denn genau wie die Blätter eines Baums können wir Gedichte sowohl sehen als auch hören.

3.5 Vom deutschen Hexameter

Um aufzeigen zu können, wie komplex und engmaschig das Netz ist, das Klopstock mit seiner Poetik geknüpft hat, möchte ich nun in die Analyse der Texte einsteigen. Dabei werde ich mich vor allem auf die sechs zentralen Texte *Vom deutschen Hexameter*, *Von der Nachahmung der griechischen Silbenmaße im Deutschen*, *Von der Sprache der Poesie*, *Gedanken über die Natur der Poesie*, *Von der Darstellung* und *Zur Poetik* konzentrieren, da diese im Vergleich zu thematisch enger gefassten²²⁸ oder auch quantitativ umfangreicheren²²⁹ Texten auf

²²⁷ Vgl. Analogie zu Diderots Entwurf des Stammbaums als Symptom für die Systematisierungswut im 18. Jahrhundert. (Anmerkung: Cassirer erteilte diesem Systemgeist der Aufklärung eine Absage und moniert, dass die Aufklärung ihrem Wesen nach unsystematisch vorgegangen sei).

²²⁸ Wie z. Bsp. der Text *Von der Wortfolge*.

²²⁹ Vgl. *Grammatische Gespräche* und *Gelehrtenrepublik*.

vergleichsweise wenig Raum die größte Begriffsdichte aufweisen sowie jeweils mindestens einen der in meinen Augen tragenden Begriffe von Klopstocks Poetik einführen.²³⁰

Eine der in dieser Hinsicht aufschlussreichsten poetologischen Schriften Klopstocks ist die Abhandlung *Vom deutschen Hexameter*. Obwohl sich die besagte Arbeit (je nach Ausgabe) über fast hundert Seiten erstreckt, ist sie dennoch, wie die meisten größeren Abhandlungen Klopstocks, fragmentarisch geblieben. Die Unvollständigkeit der Schrift mag dabei auf die Tatsache zurückzuführen sein, dass Klopstock sich gezwungen sah, sie noch vor ihrer Fertigstellung zu veröffentlichen. Denn obwohl er bereits in den 1760er Jahren mit ihrer Niederschrift begonnen hatte, hat die Veröffentlichung von Gottfried August Bürgers Invektive *An einen Freund über die Deutsche Ilias in Jamben* im Jahre 1776 in Wielands Zeitschrift *Der Teutsche Merkur* dazu geführt, dass Klopstock sie als Antwort auf die Streitschrift vorzeitig publik machte. Bürger polemisierte mit seiner Schrift gegen Friedrich Leopold Graf von Stollbergs Ilias-Übersetzung in Hexametern und musste damit Klopstock als deren größten Verteidiger zu einer Stellungnahme zwingen.²³¹ Dass Klopstock aktiv auf die projambische Schrift reagierte, war eher ungewöhnlich für den zurückhaltenden Dichter, der sich bis dato aus allen Literaturstreits seiner Zeit weitestgehend heraus gehalten hatte.²³² Nachdem er eine ältere Fassung im Jahr 1768 als Fragment im dritten Band des *Messias* veröffentlicht hatte, folgte fast zehn Jahre später die Veröffentlichung der erweiterten und überarbeiteten Fassung im *Teutschen Merkur*. Entscheidend für die Überlieferungsgeschichte dieser Schrift ist die Tatsache, dass sie nicht in die großen zeitgenössischen Werkausgaben Klopstocks aufgenommen wurde. Sie fehlt sogar noch in der Ausgabe *Sämmtliche Werke* von Back und Spindler des Jahres 1823. Erst 1830 nahmen Back und Spindler sie im Zuge der Erweiterung der Ausgabe um die sechs Supplementbände in der Rubrik *Sprachwissenschaftliche und ästhetische Schriften* auf. .

Vom deutschen Hexameter gliedert sich in zwei unterschiedlich große Teile. Während die 13 Abschnitte des ersten Teils viele Begriffe nur oberflächlich einführen, konzentriert sich der zweite Teil darauf, die angesprochenen Termini vertiefend zu erörtern. Da auf diese Weise Vieles angesprochen wird, was für das Verständnis von Klopstocks Poetik notwendig ist, kann man die Schrift *Vom deutschen Hexameter* als klopstocksche Poetik im Kleinen bezeichnen. Da sie

²³⁰ „Wortbewegung“ (VdH), „lebendiger Ausdruck“ (VdN), „Gemütsbewegung“ (GNP), „Darstellung“ und „Täuschung“ (VdD und ZP).

²³¹ Vgl. Hellmuth: *Metrische Erfindung und metrische Theorie bei Klopstock*, S. 47 ff.

²³² Vgl. Kohl 2000, S. 49.

außerdem als Grundlage für zahlreiche Beobachtungen und spätere poetologische Konzepte gelten darf, zählt sie zu den zentralsten und wichtigsten Schriften Klopstocks und steht deshalb am Beginn der nachfolgenden Untersuchung .

Gleich zu Beginn des Textes steigt Klopstock mit einer recht provokativen These in die Erörterung ein:

„Die deutschen Dichter haben die Silbenzeit besser beobachtet, als Homer.“²³³

Tatsächlich geht es Klopstock in *Vom deutschen Hexameter* um nichts Geringeres als um die Begründung dieser zunächst anmaßend erscheinenden Behauptung, um auf diesem Weg seine Auffassung von Wesen und Machart deutscher Dichtung auf den Weg zu bringen.

3.5.1 „Längen und Kürzen“, „Akzent“, „Sprachton“, „deutsche Silbenzeit“, „sanfter und starker Wohlklang“

Der Titel *Vom deutschen Hexameter* verrät, dass sich Klopstock in dieser Schrift ausführlich über Machart und Charakter des deutschen, im Gegensatz zum griechischen, Hexameters auslässt, denn dessen Stellung spaltete die Zeitgenossen schon länger in zwei unterschiedliche Lager. Stein des Anstoßes war die Tatsache, dass beim deutschen Hexameter die „natürlichen Wortfüße“ den Charakter des Verses bestimmen, während beim Hexameter der Griechen die „künstlichen“ maßgeblich sind. In diesem langwierigen und diskursbestimmenden Streit um die Qualität des Hexameters bezieht Klopstock eindeutig Stellung, wenn er feststellt:

„Ein völlig griechischer Hexameter im Deutschen ist ein Unding.“²³⁴

Klopstock spricht sich hier klar gegen den sogenannten griechischen „Silbenzwang“²³⁵ aus, der, so der Autor, infolge falschverstandener Nachahmungstraditionen, in der deutschen Dichtung so

²³³ VdH, S. 105.

²³⁴ Ebenda, S. 62.

²³⁵ VdH, S. 62: „[...] der Silbenzwang widerspricht dem *bequemen* Fügen geradezu.“

manchen Schaden angerichtet hat. Klopstock belegt diesen Vorwurf anhand des Verhältnisses von „Längen“ und „Kürzen“, das im Deutschen völlig anders gelagert ist als im Griechischen.²³⁶

Aufgrund der Diskrepanz beider Sprachen bezeichnet Klopstock das starre Festhalten an den Vorbildern der Alten und die Übertragung fremder Spracheigenschaften auf das Deutsche als unschicklich.²³⁷

Erstmalig versucht Klopstock in besagter Abhandlung die Bezeichnungen „Längen“ und „Kürzen“ eingehend zu beschreiben, indem er einerseits zwischen „langen“, „längeren“ und „längsten“ sowie zwischen „kurzen“, „kürzeren“ und „kürzesten“ Silben unterscheidet und andererseits griechische und deutsche Längen und Kürzen einander gegenüberstellt²³⁸:

Deutsche Länge:

„Bei Aussprechung der deutschen Länge merkt das Ohr am meisten auf den Ton. Dieser schallt vornehmlich mit dem Selbstlaute.“²³⁹

„[Der]Ton²⁴⁰ [ist] das Herrschende. Schnelle Aussprache ihrer Mitlaute²⁴¹, die mit der Zahl derselben zunimmt. Hat eine gewisse

²³⁶ Außerdem ist im griechischen Hexameter der Jambus tonangebend, während im Deutschen der Daktylus der herrschende künstliche Fuß ist.

²³⁷ Vgl. VdH, S. 65: [...] der höchste Grad der Unschicklichkeit“.

²³⁸ VdH, S. 66. Aber Achtung: wenn Klopstock von deutschen Längen und Kürzen spricht, meint er im Grunde genommen betonte und unbetonte Silben!

²³⁹ VdH, S. 83.

²⁴⁰ „Aber der Ton macht ja die Länge nicht, sondern sie, die es aus andern Ursachen ist, hat den Ton.“, VdH, S. 82. Zum „Ton“ vgl. im Gegensatz dazu auch Sulzer, Bd. 2, S. 1158: „Ist eigentlich der Klang der Stimme in so fern sie für sich, ohne Betrachtung des Bedeutenden der Wörter, etwas sittliches oder leidenschaftliches hat. [...] Zum Ton gehört demnach alles, was wir recht sinnlich von dem Charakter der Rede empfinden. [...] Darum ist der Ton ein höchstwichtiges Stück der vollkommenen Rede, wenn er mir dem Inhalt und der Absicht der Vorstellungen übereinkommt.“

²⁴¹ Vgl. zu „Mitlaut“: Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 12, Sp. 2355 „einsilbige Wörter, die auf einen Mitlaut ausgehn, sind kurz, wenn sie nicht durch einen Doppellaut oder durch Mitlauthäufungen lang werden“, gemeint ist ganz einfach der „Vokal“ – im Gegensatz zum „Selbstlaut“ mit dem Klopstock „Konsonanten“ bezeichnet. „Darüber werden die Mitlaute, mit denen der Sprechende forteilt, weil es ihm hauptsächlich auf jenen ankömmt, weniger gehört. [...] Die Mitlaute sind ausgesprochen, eh’ man sich’s versieht [...]“, VdH, S. 83.

Fülle, die dem Ohre, und der Vorstellung von dem mit der Länge verbundenen Nachdrucke genug thut. Wird angenehm durch den Ton. Erleichtert durch ihn die Stimmtragung der leidenschaftlichen Deklamation²⁴².²⁴³

„Die Länge entsteht durch Anhalten, und durch Anstrengung der Stimme, die hierbei notwendig muss erhoben werden. Wenn wir sagen, dass die Länge den Ton habe, so meinen wir die Erhebung der Stimme.“²⁴⁴

„Man kann also, denk ich, daran nicht zweifeln, dass bei uns die Länge, zwar auch durch die Zeit, in der man sie ausspricht, aber noch mehr dadurch entstehe, dass man diese Zeit über die Stimme erhebt.“²⁴⁵

Griechische Länge:

„Ist gewöhnlich (vielleicht immer) tonlos. Verliert dadurch, was die unsrige durch den Ton gewinnt. Hat nicht selten, wie die unsrige, viel Mitlaute. [...] Fülle und dadurch entstehendes Genugthun fehlt ihr wenigstens dann im hohen Grade, wenn sie, wegen eines so beschaffnen Mechanischen, dass es nicht wirken kann, was es wirken soll, eigentlich in einer Dehnung der Kürze besteht. Ich glaube nicht zu weit zu gehen, wenn ich sage, dass wohl ein Drittel der griechischen Längen es durch die Kürzendehnung seyn mögen.“²⁴⁶

²⁴² Im Gegensatz zur rein skandierenden, Klopstock nennt sie auch die „mechanische“ Verstradition. „Die Deklamation kann den leidenschaftlichen Ton nur mit der Länge hören lassen“, VdH, S. 91.

²⁴³ Ebenda S. 93.

²⁴⁴ Ebd., S. 81.

²⁴⁵ Ebd., 82. Vgl. „Tonverhalt“ und „Zeitausdruck“ (3.5.3).

²⁴⁶ VdH, S. 93.

Bei der deutschen Kürze unterstreicht Klopstock explizit deren phonologischen Aspekt:

[...] nicht nach dem bösen Scheine, den ihr manchmal die Zahl der Buchstaben giebt, sondern nach der Aussprache derselben [muss sie] beurtheilt werden.²⁴⁷

„Selbst leichte Kürze wär also, was bei den Griechen Länge ist? Allerdings. Oder man zeige, dass die noch nicht ausgesprochene Sylbe etwas verändern könne.“²⁴⁸

Die griechische Kürze zeichnet sich dagegen dadurch aus, dass sie

„öfter leicht [ist] als die deutsche, [...] Denn die langen Selbstlaute²⁴⁹ der Griechen und ihre Doppellaute werden oft auch kurz ausgesprochen. Außerdem macht auch der steigende Accent die kleine Kürze zur größern.“²⁵⁰

Obwohl ich im Verlauf der Untersuchung noch mehrmals auf diese Überlegungen zurückkommen werde, ist es notwendig, bereits an dieser Stelle eingehender auf die Problematik hinzuweisen, da der Unterschied zwischen einer quantitativen Charakterisierung von „Längen“ und „Kürzen“ und einem qualitativen, begriffsmäßigen Verständnis des „Akzents“ (vgl. „Betonung“)²⁵¹ elementar ist für das Verständnis von Klopstocks Konzeption lyrischer Sprache.

Nachdem der Dichter die Schwierigkeit hervorgehoben hat, griechische „Längen“ und „Kürzen“ ins Deutsche zu übertragen, kommt er auf den „Akzent“ zu sprechen:

²⁴⁷ Ebenda, S. 93.

²⁴⁸ Ebd., S. 94.

²⁴⁹ Gemeint sind Konsonanten, vgl. „Mitlaut“.

²⁵⁰ VdH, S. 94. Hier klingt das Konzept des „Zeitausdrucks“ bereits an.

²⁵¹ Siehe auch „Tonverhalt“ (Aussprache an den natürlichen Wortfüßen orientiert).

„Der Akzent hat überhaupt mit der Silbenzeit²⁵² nichts zu tun; aber an den kurzen Silben verändert er etwas.“²⁵³

„Akzent kann hier nicht wohl etwas anders, als den leidenschaftlichen Ton bedeuten. Denn der Akzent im gewöhnlichen Verstande oder der Sprachton hat diesen Einfluss nicht. Er macht weder lang noch kurz, sondern wird nur mit der Länge ausgesprochen.“²⁵⁴

Klopstock unterscheidet zwischen dem „Akzent“ im herkömmlichen („gewöhnlichen Verstande“) Sinn und dem „leidenschaftlichen Ton“, der nur in der „Betonung“²⁵⁵ zum Ausdruck kommt. An dieser Passage wird wieder deutlich, worin eine der Schwierigkeiten besteht, Klopstocks Texte zu verstehen. Die Überlappungen zwischen den Begriffen stiften Verwirrung: denn obwohl es manifeste Unterschiede zwischen der Beschaffenheit der deutschen und der griechischen Silbenzeit gibt, lassen sie sich kaum fassen. Dies führt dazu, dass Klopstock griechischen Längen und Kürzen, betonte und nichtbetonte Silben im Deutschen entgegensetzt.²⁵⁶ Im Gegensatz zu den griechischen Längen, die keineswegs zwingend mit dem Hauptton eines Wortes zusammenfallen, sieht Klopstock eine der großen Stärken des Deutschen darin, dass nur in der Betonung (der „leidenschaftliche Ton“, sprich der „Akzent“) Leidenschaft transportiert werden kann. Dies macht den Charakter der „deutschen Silbenzeit“²⁵⁷ aus, die Klopstock im Gegensatz zur „mechanischen“ der Griechen als „begriffsmäßige“²⁵⁸ qualifiziert. Dies führt dazu, dass:

²⁵² Klopstock unterscheidet zwischen der „mechanischen“ der Alten, S. 80 und der „begriffsmäßigen“ der Deutschen, S. 81.

²⁵³ VdH, S. 68.

²⁵⁴ Ebenda, S. 70. Klopstock verwendet den Begriff „Akzent“ nicht im herkömmlichen Sinn – hier können leicht Verständnisschwierigkeiten auftreten. Der „Akzent im gewöhnlichen Verstande“ hat „Zeitausdruck“, der „Akzent“ im Sinne des „leidenschaftlichen Tons“ dagegen meint die begriffsmäßige Betonung. „Die Griechen setzen den steigenden Akzent auch auf kurze Silben. Dieser Akzent also, und unser Ton sind etwas ganz Verschiednes.“, ebd., S. 82.

²⁵⁵ Irreführenderweise auch an manchen Stellen als „Länge“ bezeichnet.

²⁵⁶ Im gleichen Atemzug spricht Klopstock aber weiterhin von „Längen“ und „Kürzen“. Erst die Einführung der Begriffe „Akzent“, „Sprachton“, „Tonverhalt“ und „Zeitausdruck“ bringt Klarheit.

²⁵⁷ Vgl. auch das Konzept der „Wortbewegung“ (siehe 3.5.3).

²⁵⁸ VdH, S. 72.

„Wörter und Silben [...] bei uns lang [sind], wenn sie Hauptbegriffe, und kurz, wenn sie Nebenbegriffe ausdrücken.“

Dem „Akzent im gewöhnlichen Verstande“, also dem deutschen „Sprachtton“, gesteht der Dichter dennoch positive Eigenschaften zu, wenn er ihn folgendermaßen charakterisiert:

„Er hat an sich selbst eine gewisse Annehmlichkeit. Denn er besteht in einer kleinen angehenden Modulation, die der leidenschaftliche Ton, auf seine Art, ausdehnt oder verstärkt. Wenn eine [griechische!] Länge, die den Sprachtton nicht hat, mit Leidenschaft soll ausgesprochen werden; so muss der Redende einen Sprung thun. [...] Unsere Längen haben den Sprachtton allezeit. [...] Man sieht, daß die Griechen nicht nur das Angenehme der kleinen Modulation entbehren, sondern daß sie auch, weil sie bei dem Leidenschaftlichen einen Sprung thun müssen, von der Stimmentragung (denn auch die Deklamation hat die ihrige) nicht wenig verlieren.“²⁵⁹

Im Zuge dieser Überlegungen streift Klopstock, wenn auch nur am Rande, das für seine Poetik so zentrale Konzept der „Bewegung der Worte“²⁶⁰ (siehe 3.5.3), wenn er dem Hexameter der Griechen seine unnatürliche Anhäufung von Spondeen (Längen) vorwirft, die dazu führt, dass der Eindruck entsteht, als sei die Bewegung der Worte eine oft zu langsame und damit Gedanken und Inhalt des Gedichts nicht immer angepasste.

²⁵⁹ VdH, S. 86. Auch Sulzer hat sich mit der Problematik des „Accents“ befasst. Im Gegensatz zu Klopstock unterscheidet Sulzer jedoch auch terminologisch zwischen einem „grammatischen Accent“ (zielt auf Hebung und Senkung der Stimme bei der Aussprache vielsilbiger Wörter ab), einem oratorischen Accent (welcher für die der „deutlichen[n] Bezeichnung des Sinnes der Rede dienet und den Nachdruck gewisser Begriffe bestimmt.“) und einem „pathetischen Accent“. Letzterer meint den „Ton“!, vgl. Sulzer Bd. 1, S. 9ff.

²⁶⁰ VdH, S. 78.

„Die deutschen Dichter [dagegen] richten sich bei allen ihren Silbenmaßen allein nach dem hohen oder tiefen Akzente, womit man die Silben ordentlicher Weise ausspricht.“²⁶¹

Klopstock argumentiert hier ganz im Sinne der deutschen Prosodie, die betonte und nicht betonte Silben dem Inhalt der Worte²⁶² entsprechend verteilt – schließlich, so Klopstock, hat die deutsche Sprache „Tonverhalt“ (siehe 3.5.3.2) und nicht nur, wie die der Griechen, „Zeitausdruck“ (siehe 3.5.3.1).

Kurzum: die „begriffsmäßige Silbenzeit“ der Deutschen ist durch die Erhebung der Stimme und der damit einhergehenden Betonung einer Silbe gekennzeichnet, während bei den Griechen die Dauer der Silben die größere Rolle spielt. Klopstock illustriert diese Feststellung anhand der Dauer des Wortes „See“ im Vergleich zur Dauer der Silbe „se“ in „diese“:

„Die Silbenzeit der Alten wurde bloß durch das Ohr bestimmt; sie war mechanisch. [siehe dazu auch „sanfter Wohlklang“]. Die unsrige gründet sich auf die Begriffe; (Empfindung und Leidenschaft werden hier nicht ausgeschlossen.)“²⁶³

Das Deutsche zeichnet sich damit also vor allem durch seine „begriffsmäßige Silbenzeit“ aus, in der die Hauptbegriffe den „Ton“ tragen (diese Erkenntnis wird später u.a. auch Klopstocks „Wortfußtheorie“ zugrunde liegen. Siehe dazu 3.5.3.3). Während dem deutschen Ohr also eher am Qualitativen gelegen ist, legen die Griechen größeren Wert auf das Quantitative ihrer Sprache. Den „leidenschaftlichen Ton“, also den „Akzent“ (im Gegensatz zum „Sprachton“, dem die Leidenschaft abgeht), hört das Ohr gern, denn sein „starker Wohlklang“ ist dem „sanften Wohlklang“ der Griechen vorzuziehen, da nur der „starke Wohlklang“ ein begriffsmäßiger ist und den „Gedanken“ (sprich den „Inhalt“, siehe 3.7.1) des Gedichts zu transportieren vermag. An dieser Stelle rückt die Rede vom „Wohlklang“ eng in die Nähe des „lebendigen Ausdrucks“, in dem nur der „Ton“ das Medium für Leidenschaft und Gefühl sein kann. Doch dazu später mehr (siehe 3.6.3).

²⁶¹ VdH, S. 79.

²⁶² Vgl. dazu das Verhältnis von „Wohlklang“ und „Wortsinn“.

²⁶³ VdH, S. 80.

Seit Klopstock, und dies macht der Text *Vom deutschen Hexameter* besonders deutlich, gibt es also eine deutsche Dichtung, die sich vor allem an der Intensität der Silben orientiert und vom mechanisch skandierenden Prinzip abrückt.

3.5.2 „Wohlklang“

Klopstock unterscheidet – wie bereits erwähnt – zwischen „sanftem“ und „starkem Wohlklang“²⁶⁴, warnt jedoch eindringlich davor, „Wohlklang“ und „Silbenzeit“ zu verwechseln:

„Unterdes sind ja Wohlklang und Silbenzeit ganz verschiedene Sachen, und nur von dieser [gemeint ist die Silbenzeit] ist die Frage, wenn man die Schicklichkeit einer Sprache zu irgend einer Versart untersucht.“²⁶⁵

Im Zusammenhang mit dem „Wohlklang“ einer Sprache beklagt Klopstock vor allem die Tatsache, dass der deutschen Sprache Rauheit und rasselnder Klang²⁶⁶ vorgeworfen werden. Um diesem Vorwurf entgegen zu treten, ist Klopstock darum bemüht, den Grund für den typischen Klang der deutschen Sprache zu benennen und ihn mit Hilfe ihrer „Stärke“²⁶⁷ in ein positiveres Licht zu rücken:

„Ein Selbstlaut hat in unserer Sprache gewöhnlich zwei Mitlaute zu Begleitern, die bald durch ihn getrennt werden, und bald neben einander

²⁶⁴ Vgl. dazu auch: „Anmut möchte nun wohl nicht mehr von der Quantität, sondern bloss vom Klange gelten. Aber ist denn nur das Sanfte des Klanges, und nicht auch seine Stärke Wohlklang? Und ist nicht der starke Klang Ausdruck wichtigerer Gegenstände?“, in: VdH, S. 71.

²⁶⁵ VdH, S. 96. In *Gedanken über die Natur der Poesie* (1759) unterscheidet Klopstock jedoch selbst noch nicht zwischen den beiden Bereichen.

²⁶⁶ Vgl. VdH, S. 98f.

²⁶⁷ Im Gegensatz zur griechischen Sprache, die sich durch ihre Sanftheit auszeichnet, vgl. VdH, S. 98. Klopstock unterscheidet zusätzlich eine „harte“ und eine „weiche“ Fügung, wenn er von der Stärke der deutschen Sprache spricht, vgl. dazu VdH, S. 98 f.

vor ihm oder hinter ihm stehen. Dies ist die Haupteigenschaft ihres Klanges.“²⁶⁸

In der Logik Klopstocks bedeutet dies, dass der „Klang der Wörter“²⁶⁹, welcher maßgeblich durch das Verhältnis der Anzahl von Selbst- und Mitlauten bestimmt ist, im Grunde genommen „Mitausdruck“²⁷⁰ ist:

„Der Vorzug des einen oder des andern [gemeint ist das „Sanfte“ oder „Starke“] muss durch die Beschaffenheit der Gegenstände entschieden werden. Der Klang der Wörter ist Mitausdruck. Es kömmt also darauf an, ob die Gegenstände des sanften Mitausdrucks oder des starken wichtiger sind. Aber oft, sagt man mir, ist der Klang nicht allein nicht Mitausdruck, sondern sogar das Gegenteil des Wortsinns. Weil in diesem Fall der Klang leerer Schall wird; so ist er nun für das Ohr allein da, und diesem gefällt auch das Starke. Es hört den rauschenden Strom ebenso gern, als den rieselnden Bach.“²⁷¹

Obwohl der „Wohlklang“ ein wesentlicher Aspekt der Verskunst ist, misst Klopstock ihm nur einen „schwächeren Ausdruck“²⁷² bei, da es in einer Sprache nicht viele Wörter gibt, deren Klang mit dem Inhalt übereinstimmen²⁷³. Aus diesem Grund unterscheidet der Dichter auch zwischen „Wohlklang“ und „Melodie“:

²⁶⁸ Ebenda, S. 98. In *Gedanken über die Natur der Poesie* präzisiert Klopstock sein Verständnis vom „Wohlklang“, wenn er schreibt: „Doch der Wohlklang entsteht nicht allein durch die Verbindungen der langen und kurzen Silben; es kömmt auch sehr auf die Wahl der harmonischen²⁶⁸ Wörter an.“ Zum Begriff der „Harmonie“ vgl. 3.6.2. zur „Wortwahl“ vgl. 3.7.2.

²⁶⁹ VdH, S. 100.

²⁷⁰ Ebenda, S. 100. Siehe zum Begriff des „Mitausdrucks“ Kapitel 3.5.3.4.

²⁷¹ VdH, S. 100.

²⁷² Vgl. ebenda, S. 100f. Der „Wortbewegung“ kommt im Rahmen von Klopstocks Dichtungstheorie die größere Bedeutung zu.

²⁷³ Vgl. ebd. Klopstock ist das Konzept des „Mitausdrucks“ in diesem Zusammenhang wichtiger. Dem „Wohlklang“ spricht er an der dieser Stelle im Grunde genommen (lediglich) onomatopoetische Züge zu. In GNP, S. 186 fügt Klopstock noch hinzu: „Doch der Wohlklang entsteht nicht allein durch die Verbindung der langen und kurzen Silben; es kömmt auch sehr auf die Wahl harmonischer Wörter an.“ Siehe dazu unter 3.62. „Harmonie“.

„Wohlklang entsteht, wenn Vokale und Konsonanten so zusammengesetzt werden, dass die Laute dem Ohre gefallen; hier muss der Zusammenstoß rauher und harte Mitlaute und die Häufung derselben Vokale möglichst vermieden werden. Man pflegt dies wohl auch Melodie zu nennen, wie wenn man von dem Italiänischen sagt, es sei eine melodische Sprache; allein dis Wort bezeichnet mehr eine Abwechslung der Töne in Hinsicht auf Höhe und Tiefe.“²⁷⁴

Obwohl Klopstock der „Wortbewegung“ die größere Bedeutung zumisst, nimmt die Analyse des „Wohlklangs“ in seinen *Grammatischen Gesprächen* das gesamte *Dritte Gespräch* ein. Es unterhalten sich „Der Wohlklang“, „Die Grammatik“, „Der Sprachgebrauch“, „Buchstaben“, „Euphonia“ und „Andre“. Während am Anfang „Die Grammatik“ und „Der Sprachgebrauch“ im Dialog das Verhältnis von Schrift- und gesprochener Sprache debattieren,²⁷⁵ hört „Der Wohlklang“ betrübt zu. Er betrauert nämlich den zunehmenden Verlust seiner Selbstlaute sowie seine untergeordnete Rolle innerhalb der deutschen Sprache. „Die Grammatik“ versucht ihn zu trösten, indem sie darauf hinweist:

„Du kennest dich selbst nicht, Wohlklang. Du bist stark, und sanft, ein wahrer, und ein guter Mann. Nur der Redende hat Schuld, wenn du rauh wirst. Er hat dann entweder unter den Worten nicht gut gewählt, oder er spricht nicht gut aus.“²⁷⁶

Sulzer misst dem „Wohlklang“, gerade vor dem Hintergrund, dass Dichtung sowohl mündlich als auch schriftlich gedacht werden kann, im Gegensatz zu Klopstock eine konstitutivere Bedeutung bei:

²⁷⁴ Klopstocks Oden und Elegien, Bd. 2, 137, Anm.

²⁷⁵ In diesem Schlagabtausch wird das Primat der gesprochenen Sprache deutlich sichtbar. Vgl.: „Der Sprachgebrauch: Ich herrsche allein.“, S. 64 in: Back und Spindler, Bd. 13: *Grammatische Gespräche, Drittes Gespräch*.

²⁷⁶ F. G. Klopstock: *Grammatische Gespräche. Der Wohlklang. Drittes Gespräch*, in: Back/Spindler, Bd. 13, S. 71.

„Es ist schon an mehreren Stellen dieses Werkes angemerkt worden, dass das Gehör weit lebhafter und nachdrücklicher empfindet, als das Gesicht; dass angenehme und wiederige Töne stärker auf uns wirken, als dergleichen Farben und Figur. Hierauf gründet sich die Nothwendigkeit den Werken der redenden Künste Wolklang zu geben [...] wo das Ohr sich beleidigt fühlt, da merkt man nicht auf den Sinn der Rede [...] der Wolklang verursacht, dass man die Rede mit Lust höret, und dass die empfindsame Lage des Gemüthes, die den Eindruck sehr befördert, unterstützt und verstärkt wird [...] so macht der Wolklang des Ausdrucks, dass die Gedanken desto lebhafter rühren, und leicht im Gedächtnis bleiben [...] „(Wohlklang ist) Für das Gedicht (...) so wesentlich, dass der Mangel desselben es von dem Gebieth der Poesie ausschließt. Ist er nicht die erste und wichtigste Eigenschaft der Werke der Beredsamkeit und Dichtkunst, so ist er doch eine nothwendige.“²⁷⁷

3.5.3 „Wortbewegung“

In VdH eruiert Klopstock des Weiteren den Unterschied zwischen „Silbenmaß“ und „Silbenzeit“ und zwar im Zusammenhang mit seiner Vorstellung von der „Wortbewegung“, die vornehmlich auf „bedeutenden Füßen“, den sogenannten „Wortfüßen“, sprich auf der Begriffsmäßigkeit betonter Silben basiert.²⁷⁸

²⁷⁷ Sulzer, Bd. 2, S. 1275. An anderer Stelle hebt Sulzer vor allem die Bedeutung der „Accente“ für den „Wohlklang“ hervor: „Von der Beobachtung der Accente hängt ein großer Theil des Wolklangs ab. Der Redner und der Dichter, der seine Worte und Redensarten so zu setzten weis, daß alle Gattungen der Accente sich nicht nur unter dem lesen selbst darbieten, sondern mit den Gedanken selbst so genau verbunden sind, daß sie nothwendig werden, ist unfehlbar wol klingend. Denn daß der Wolklang mehr von den verschiedenen Accenten. Als blos von der richtigen Beobachtung der Prosodie herkomme, scheint eine ausgemachte Sache zu seyn.“, Sulzer, Bd. 1, S. 10.

²⁷⁸ Vgl. VdH, S. 112.

Nachdem Klopstock seinen Lesern im ersten Teil das notwendige begriffliche Handwerkszeug mit auf den Weg geben hat, ist das Konzept der „Wortbewegung“ Hauptgegenstand des zweiten Teils der Abhandlung.

In Verbindung mit seiner Theorie der „Wortbewegung“ gilt es sich in Erinnerung zu rufen, dass Klopstock bereits im Vorfeld über mehrere Jahrzehnte hinweg, in Abgrenzung zur mechanischen Verstheorie der alten Klassiker, an einer neuen Theorie des Versrhythmus gearbeitet hat und sich eingehend mit den feinsten Eigenschaften der gesprochenen Sprache in der Lyrik befasst hat. In erster Linie ging es ihm dabei um die Ergründung der Wirkungen, welche ein – dem Inhalt angemessener – Ausdruck auf die Seele der Menschen haben kann.²⁷⁹ Denn:

„Um richtig von der Bewegung zu urteilen, muß man sich die Wirkung vorstellen, die sie dann hat, wenn man, nicht kalt von theoretischer Untersuchung, sondern hingerissen von dem Gedichte, sich ihren Eindrücken überläßt. Bei jener Wirkung kömmt es vornehmlich darauf an, daß die Bewegung dem Inhalte angemessen sei.“²⁸⁰

Klopstocks Hauptaugenmerk liegt dabei insbesondere auf dem Wesen des „Versrhythmus“, da er diesem die größtmögliche Einflussnahme zugesteht und in ihm den Ausdruck dessen gefunden hat, was er unter dem Begriff der „Bewegung“ versteht.²⁸¹

Indem Klopstock den Terminus „Bewegung“ als Oberbegriff für die im Gedicht wirksamen Kräfte des Rhythmus und der Metrik einsetzt, werden die „Bewegung“ und die „Aktion“²⁸² innerhalb des Gedichtes zu zwei wesentlichen Leitmotiven seiner Lyriktheorie.²⁸³ Dabei muss man sich immer wieder die Tatsache vor Augen führen, dass die Bewegung der Sprache immanent ist, denn auch wenn man sie nicht gleich auf den ersten Blick erkennen kann, so kann man sie doch fühlen oder erahnen. Klopstock selbst war sich der Tatsache bewusst, dass die Bewegung aufs

²⁷⁹ Vgl. Hellmuth, S. 224.

²⁸⁰ VdH, S. 127.

²⁸¹ Vgl. VdH, S. 114.

²⁸² Vgl. dazu Mark Emanuel Amtstätters Untersuchung: *Beseelte Töne* und siehe Kapitel 3.8.2.

²⁸³ Vgl. Menninghaus 1989, S. 303.

Engste mit der Sprache verwoben ist²⁸⁴ und wurde deshalb auch nicht müde zu betonen, dass die Regeln der „Wortbewegung“ tiefer liegen als man ahnen kann,²⁸⁵ da „alles was Sprache ist, aus einem Gewebe von feinen Bestimmungen besteh[t].“²⁸⁶

In Klopstocks Poetik findet die „Bewegung der Worte“²⁸⁷ ihren Ursprung im natürlichen Sprechrhythmus der gesprochenen Sprache, da nur dieser die Semantik der Wörter angemessen respektiert. Im Mittelpunkt dieser Überlegungen stehen deshalb der gesprochene Vers und das laut vorgetragene Gedicht. Sie bilden den Ausgangspunkt seiner theoretischen Reflexionen. Neben der Bedeutung und Aussagekraft der einzelnen Wörter stehen so auch die Prosodie und die Eigenbewegung der gesprochenen Sprache hier bei Klopstock an oberster Stelle – denn:

„Wir bekommen die Vorstellungen, welche die Worte, ihrem Sinne nach, in uns hervorbringen, nicht völlig so schnell, als die, welche durch die Worte, ihrer Bewegung nach entstehen. Dort verwandeln wir das Zeichen erst in das Bezeichnete; hier dünkt uns die Bewegung gerade zu das durch sie Ausgedrückte zu seyn. Diese Täuschung muß dem Dichter eben so wichtig seyn, als ob sie ihm vorteilhaft ist.“²⁸⁸

Die semantisch korrekte Diktion der Wörter, ihre natürlichen Sprechakzente sowie das Verhältnis ihrer Längen und Kürzen ist Klopstock mehr wert als eine unnatürlich skandierende Betonung der Wörter zu Gunsten eines vorgegebenen, schablonenhaft metrischen Schemas. Klopstock hat das Prinzip der Bewegung in der Sprache zwar nicht erfunden, doch ihm kommt das Verdienst zu, sie in mühseliger archäologischer Kleinarbeit ans Tageslicht befördert zu haben, und sie mit dichterischen Mitteln in seinen Gedichten zum Leben erweckt zu haben. Zu den genauen Gegenständen der Wortbewegung äußert sich der Dichter jedoch nicht. Es kommt ihm lediglich

²⁸⁴ Vgl. Martin Endres: Heidegger und Hölderlin: Die >Bewegung der Sprache<, Heidelberg 2006, S. 7. Der Sprachphilosoph Martin Heidegger erkannte: „Die Bewegung bringt die Sprache [...] als Sprache [...] zur Sprache“.

²⁸⁵ Vgl. VdH, S. 137.

²⁸⁶ Ebenda, S. 107.

²⁸⁷ Ebd., S. 78.

²⁸⁸ Ebd., S. 148.

darauf an, *dass* sie den Leser bewegen.²⁸⁹ Auf Grund dieser für Klopstock typischen terminologischen Vagheit, (welche u.a. auf seine sprachschöpferische Tätigkeit sowie auf sein Festhalten an den veralteten metrischen Begriffen zurückzuführen ist) werde ich in der Folge versuchen, die einzelnen Aspekte der Wortbewegung, mit Rückgriff auf Klopstocks eigene Begrifflichkeit, darzustellen und den Dichter auch dabei wieder vermehrt zu Wort kommen lassen.

Zunächst einmal gilt es festzuhalten, dass die Wortbewegung aus zwei Wirkkräften besteht: dem „Zeitausdruck“ und dem „Tonverhalt“. Diese beiden Aspekte stellen die konstitutiven Komponenten der Wortbewegung dar. Um dem Leser zu erklären, was er selbst unter diesen Komposita versteht, geht Klopstock von empirischen Beobachtungen aus, und erklärt ihre Bedeutung wie folgt:

„Die Bewegung der Worte ist entweder langsam, oder schnell. Sie hat, von dieser Seite angesehen, *Zeitausdruck*. Dieser bezeichnet vornehmlich Sinnliches, und dann auch gewisse Beschaffenheiten der Empfindung und der Leidenschaft. Die Bewegung muß aber auch noch von einer andern Seite angesehen werden. Die Längen und Kürzen haben nämlich solche übereinstimmende, oder abstechende Verhältnisse untereinander, daß selbst das Ohr des Unachtsamen aufmerksam darauf wird. [...] Die Bewegung von dieser Seite angesehen hat *Tonverhalt*. [...] Die Gegenstände des Tonverhalts sind gewisse Beschaffenheiten der Empfindung und der Leidenschaft, und was etwa durch ihn vom Sinnlichen kann ausgedrückt werden.“²⁹⁰

Ihre Hauptaufgabe besteht also darin, Empfindungen und Leidenschaften im Gedicht zu charakterisieren und – über das Gedicht hinaus! – auszudrücken, um sie an den Leser oder Hörer weiter zu transportieren.

²⁸⁹ Vgl. Menninghaus 1989, S. 309.

²⁹⁰ VdH, S. 126f.

Die Wortbewegung bezeichnet damit sowohl Sinnliches als auch die Beschaffenheit der Empfindungen selbst.²⁹¹ Um die Wörter eines Gedichtes in Bewegung zu versetzen, müssen Zeitausdruck und Tonverhalt immer zusammen auftreten und zueinander in Wechselbeziehung stehen. Dies jedoch nur „unter der Einschränkung, daß keiner von beiden merklich stärker, als der andere sey. Denn in diesem Fall hört die Wirkung des Schwächeren auf“²⁹².

3.5.3.1 „Zeitausdruck“

Den Terminus des „Zeitausdrucks“ konzipierte Klopstock noch bevor er dessen Bedeutung in der Schrift *Vom deutschen Hexameter* zum ersten Mal in zusammenhängender Form festhielt.²⁹³ Die Bezeichnung „Zeitausdruck“ beschreibt das rein quantitative Verhältnis der Längen und Kürzen, aus welchen sich einzelne Wörter und Wortgruppen zusammensetzen. Klopstock verknüpft dabei den zeitlichen Charakter der Sprache mit der Semantik des Deutschen:

„Die Wörter und die Silben sind bei uns lang, wenn sie Hauptbegriffe, und kurz, wenn sie Nebenbegriffe ausdrücken. [...] In *Rufes* ist die Silbe *Ru* lang, und die Silbe *fes* kurz.“²⁹⁴

Die Silbenzeit eines Wortes und dessen Sprechdauer bestimmen demnach das Wesen des „Zeitausdrucks“. Obwohl Klopstock den Begriff des „Zeitausdrucks“ eng an seine Vorstellungen von „Länge“ und „Kürze“ koppelt,²⁹⁵ hat sich ihre Bedeutung verschoben. Indem Klopstock nämlich von „Längen“ und „Kürzen“ spricht, meint er eigentlich „betonte“ und „unbetonte“ Silben. Doch anstatt diese für die heutige Metrik üblich gewordenen Bezeichnungen zu verwenden, hält Klopstock an manchen Stellen an der alten Begrifflichkeit fest,²⁹⁶ und erschwert

²⁹¹ Vgl. Menninghaus 1989, S. 307f.

²⁹² VdH, S. 128.

²⁹³ Vgl. das Kapitel *Vom deutschen Hexameter* bei Hellmuth, S. 46-55. Hellmuth vermutet, dass Klopstock seine Vorstellungen vom „Zeitausdruck“ in den Jahren zwischen 1768 und 1770 konkretisierte und schriftlich fixierte.

²⁹⁴ VdH, S. 90.

²⁹⁵ Vgl. Hellmuth, S. 226. Siehe Kapitel 3.5.1.

²⁹⁶ Vgl. Ebenda, 252.

dem Leser damit das richtige Verständnis des „Zeitausdrucks“. In der Theorie Klopstocks richten sich die Längen und Kürzen der Silben also im Grunde genommen nach deren Akzentverhältnissen.²⁹⁷ Denn indem eine Silbe lang ausgesprochen wird, wird sie metrisch betont und trägt damit den Akzent, welcher dem Ohr als Unterscheidungsmerkmal dient.²⁹⁸

„Die Länge entsteht durch Anhalten, und durch Anstrengung der Stimme, die hierbei notwendig muß erhoben werden. Wenn wir sagen, daß die Länge den Ton habe, so meinen wir die Erhebung der Stimme. Das Anhalten erfordert eine gewisse Zeit, aber daß die Stimme während dieser Zeit angestrengt oder erhoben wird, ist das Wesentlichste bei der Sache.“²⁹⁹

Dabei muss man wissen, dass die jeweilige Wortstellung innerhalb des Verses dafür verantwortlich ist, welches Wort metrisch lang und welches metrisch kurz ausgesprochen werden muss.³⁰⁰ Die Betonung und Nichtbetonung eines Wortes hängt also von der Wortstellung ab, und ist nicht auf das Mechanische eines metrisch vorgegebenen Schemas zurückzuführen,³⁰¹ da „die deutsche Silbenzeit nicht mechanisch, sondern begriffmäßig [ist]“³⁰².

Bildlich gesprochen handelt es sich also beim „Zeitausdruck“ um die zeitlich horizontale Dimension der Wortbewegung. Auf Grund des Verhältnisses von betonten und unbetonten Silben ist sie besonders dazu geeignet, das sinnlich Wahrnehmbare im Gedicht zu charakterisieren,³⁰³ da der Eindruck des Langsamen oder des Schnellen sich aus dem quantitativen Verhältnis der betonten und unbetonten Silben ergibt.

²⁹⁷ Vgl. Menninghaus 1989, S. 293.

²⁹⁸ Vgl. Ebenda, S. 293.

²⁹⁹ VdH, S. 81.

³⁰⁰ Vgl. Menninghaus 1989, S. 295.

³⁰¹ Vgl. Ebenda, S. 299.

³⁰² VdH, S. 72 und vgl. ebd., S. 80.

³⁰³ Vgl. Schleiden, S. 60.

3.5.3.2 „Tonverhalt“

Demgegenüber beschreibt der „Tonverhalt“ die vertikale Dimension der „Wortbewegung“. Doch im Gegensatz zum „Zeitausdruck“ ist dieser Terminus nur schwer begrifflich zu erfassen.³⁰⁴ Dies mag daran liegen, dass Klopstock den Terminus erst spät in seine Verstheorie einführte. Vorher benutzte er immer wieder andere Termini, um das Wesen des „Tonverhalts“ zu umschreiben. Im Grunde genommen meint Tonverhalt jedoch nichts anderes als den *Rhythmus* der Wörter. Doch Klopstock rückte vom Gebrauch des Rhythmusbegriffs ab, da dieser dem Dichter für die Charakterisierung von Leidenschaften im Gedicht nicht mehr ausreichte. In *Vom deutschen Hexameter* bezieht Klopstock explizit Stellung hinsichtlich seiner Begriffswahl, wenn er schreibt:

„Das Wort Rhythmus (wenn ich es etwa gebraucht habe, so hab’ ich
Tonverhalt darunter verstanden)“³⁰⁵

Beim „Tonverhalt“ handelt es sich nicht mehr, wie beim „Zeitausdruck“, um den quantitativen Aspekt der Silbenzeit, sondern um den qualitativen Aspekt der Silbenstärke. Im Gegensatz zum „Zeitausdruck“ vermag der „Tonverhalt“ Empfindungen genauer auszudrücken, da die Stimme in einem ständigen Steigen und Sinken begriffen ist. Selbst Johann Christoph Gottsched, einer der schärfsten Gegner und Kritiker Klopstocks schrieb, in seiner Abhandlung *Vom Ursprunge und Wachstum der Poesie*:

„Eine jede Leidenschaft hat ihren eigenen Ton, womit sie sich an den
Tag leget. [...] Allein es ist kein Zweifel, daß Worte, die nach einer
geschickten Melodie gesungen werden, noch viel kräftiger in die
Gemüter wirken.“³⁰⁶

³⁰⁴ Klopstock hat ihn später auch wieder verworfen!

³⁰⁵ VdH, S. 129.

³⁰⁶ Johann Christoph Gottsched: *Vom Ursprunge und Wachstume der Poesie*, in: *Lyriktheorie*, S. 38.

Winfried Menninghaus geht sogar so weit zu sagen, dass der „Tonverhalt“ und die Art der Empfindungen identisch sind.³⁰⁷ Die Richtigkeit dieser Beobachtung lässt sich an der folgenden Aussage Klopstocks verifizieren:

„Das Sanfte, das Starke, Muntre, Heftige, Ernstvolle, Feierliche, und Unruhige sind, oder können Beschaffenheiten der Empfindung und der Leidenschaft sein. Dies kömmt mir, wenn ich vom Sinnlichen die gehinderte Bewegung noch mitnehme, als der Inbegriff von dem vor, was der Tonverhalt ausdrücken kann.“³⁰⁸

Damit ist der „Tonverhalt“ besonders geeignet, sinnlich Wahrnehmbares, wie beispielsweise materielle Schwere, darzustellen. Diese Tatsache unterstreicht der Vers „Die Tische waren von Brod und Fleisch und Wein belastet“³⁰⁹ besonders eindringlich: Die regelmäßige Verteilung der Akzente auf den inhaltlich relevanten Wörtern (⏑ - ⏑ - ⏑⏑ - ⏑ - ⏑ - ⏑ - ⏑), Abfall von Stimme und r Bewegung in der Doppelsenkung, die Wiederholung der Konjunktion „und“ sowie die Entscheidung nur Simplexe anstatt Komposita zu benutzen, ballen den Rhythmus. Die Mischung dieser unterschiedlichen Mittel ist damit letztlich verantwortlich für den Zählfluss des Verses, und vermittelt einen Eindruck der Schwere und des Langsamen.

Trotz Klopstocks Bevorzugung des „Tonverhalts“ vor dem „Zeitausdruck“,³¹⁰ dürfte an dieser Stelle deutlich geworden sein, dass „Tonverhalt“ und „Zeitausdruck“ eng miteinander verbunden sind, und dass Klopstocks Begrifflichkeit ineinander übergreift. Die Bereiche des „Zeitausdrucks“ und des „Tonverhalts“ sind nicht mehr eindeutig voneinander zu unterscheiden, da „Zeitausdruck“ und „Tonverhalt“ immer zusammen auftreten und daher auch zugleich wirken.³¹¹ Beide Wirkkräfte gestalten in dieser Hinsicht gemeinsam die Dimensionen der „Wortbewegung“.

³⁰⁷ Vgl. Menninghaus 1989, S. 307.

³⁰⁸ VdH, S. 136.

³⁰⁹ Ebenda.

³¹⁰ Vgl. Hellmuth, S. 240 und S. 256.

³¹¹ VdH, S. 128.

3.5.3.3 „Wortfuß“ und „Wortfußtheorie“

Zunächst einmal gilt es zwischen den „künstlichen Füßen“³¹² einerseits und den „Wortfüßen“³¹³ andererseits zu unterscheiden. Unter dem künstlichen Versfüßen versteht Klopstock die kleinsten rhythmischen Einheiten eines Verses (wie beispielsweise Daktylen und Trochäen), deren Anzahl, Stellung und Wiederholung innerhalb einer Reihe von einem bestimmten Metrum vorgeschrieben ist. Da diese Versfüße allein auf dem metrischen Schema beruhen und sich nicht an der Bedeutung der Wörter orientieren, welche sie rhythmisch untermauern, stehen sie oft in Opposition zur Semantik und stemmen sich gegen die natürliche Sprechbetonung. Da sich diese Tatsache nicht mehr mit Klopstocks Verstheorie vereinbaren ließ, führte er die Wortfüße in die Metrik ein. Es handelt sich hierbei um

„die eigentlichen Teile des Verses“³¹⁴. „[...] Diese bestehen nicht immer aus einzelnen Wörtern, sondern oft aus so vielen, als nach dem Inhalte, zusammen gehören, und daher beinahe wie ein Wort müssen ausgesprochen werden“.³¹⁵

Bei den „Wortfüßen“ handelt es sich also nicht mehr nur um die kleinsten konstitutiven metrischen Einheiten eines Verses, sondern sie fügen die Wörter zu größeren Sinneinheiten zusammen. Im Gegensatz zu den künstlichen Versfüßen, welche für den Zuhörer nicht wahrnehmbar sind, zeichnen sich die „Wortfüße“ dadurch aus, dass sie hörbar sind. Sie sind in der Lage, den Zuhörer bei der auditiven Rezeption des Gedichtes zu unterstützen und tragen somit zum schnelleren und besseren Verständnis des Gehörten bei.³¹⁶

³¹² VdH, S. 130.

³¹³ Ebenda.

³¹⁴ VdH, S. 60.

³¹⁵ Ebenda, S. 130.

³¹⁶ August Schleiden bedient sich deshalb auch nicht ohne Grund der Bezeichnung „Lautgruppen“, um Klopstocks Terminus des Wortfußes zu paraphrasieren, vgl.: Schleiden 1954, S. 57.

Zum besseren Verständnis sei hier der Unterschied zwischen Versfuß und „Wortfuß“, am *Messias*-Vers „Schrecklich erscholl der geflügelte Donnergesang in der Heerschaar“³¹⁷ visualisiert.

Der Vers besteht aus sechs künstlichen Pedes (5 Daktylen und 1 Spondeus) und 4 „Wortfüßen“, wobei letztere die künstlichen in der Vortragspraxis überlagern:

Die künstlichen:	Schrecklich er	- u u
	scholl der ge	- u u
	flügelte	- u u
	Donnerge	- u u
	sang in der	- u u
	Heerschaar.	- -

Die Wortfüße:	Schrecklich erscholl	- u u -
	Der geflügelte	u u - u u
	Donnergesang	- u u -
	In der Heerschaar.	u u - -

In Klopstocks Lyrik sind es also die „Wortfüße“, welche für den Rhythmus, und damit für die Bewegung, verantwortlich sind. Auf ihnen beruht das Prinzip der „Wortbewegung“, da in ihnen die metrische Kraft des Gedichtes zum Ausdruck kommt. Die „Wortfüße“ dienen dazu, das rein mechanische metrische Schema aufzubrechen und nach der rhythmischen Bewegung zu ordnen. Dabei kommt es Klopstock darauf an, den verschiedenen „Wortfüßen“ unterschiedliche Qualitäten und Wirkungen zuzuschreiben.³¹⁸ Insgesamt unterscheidet Klopstock 32 „Wortfüße“,³¹⁹ welche dazu dienen, die verschiedenen Grade von Langsamkeit und Schnelligkeit sowie unterschiedliche

³¹⁷ VdH, S. 131.

³¹⁸ Vgl. Hellmuth, S. 12.

³¹⁹ Vgl. Ebenda, S. 246.

Stimmungen darzustellen. In dieser Hinsicht kann man auch mit Hellmuth behaupten, dass es sich bei den „Wortfüßen“ um rhythmische Individuen handelt.³²⁰

Im Konzept des „Wortfußes“ vereinen sich dann auch wieder die Aspekte des „Zeitausdrucks“ und des „Tonverhalts“, wenn es heißt:

„Wenn ein Fuß mehr Längen als Kürzen hat, so ist der Zeitausdruck langsam, und wenn mehr Kürzen, schnell. Der Tonverhalt bestimmt oft die Grade des so entstandenen Langsamen oder Schnellen.“³²¹

Klopstock unterscheidet in diesem Zusammenhang „langsame“, „langsamere“, „noch langsamere“, „schnelle“, „schnellere“ und „noch schnellere“ Wortfüße voneinander. Der Grad der Schnelligkeit hängt dabei von der Anzahl der Längen, beziehungsweise von der Anzahl der Betonungen ab. Wenn man z. B. „der Ausruf“ und „Ausrufe“ miteinander vergleicht, stellt man fest, dass die beiden Betonungen am Ende von „der Ausruf“ für die langsame Bewegung des „Wortfußes“ verantwortlich sind, während die beiden Betonungen zu Beginn des „Wortfußes“ „Ausrufe“ diese Langsamkeit noch verstärken. Es kommt hier also vor allem auf die Stellung der Betonungen an. Doch auch die Zahl der Hebungen bestimmt den Schnelligkeitsgrad eines „Wortfußes“. Während die Bewegung von „Wetterstrahl“ auf Grund seiner zwei umklammernden Hebungen sehr langsam verläuft, zeichnet sich „die Gewalt“ durch eine besonders schnell ansteigende Bewegung aus.

3.5.3.4 „Mitausdruck“

Obwohl die Sprechdauer und die Sprachbetonung die markantesten Größen der „Wortbewegung“ darstellen, gehören auch „Wohlklang“ und „Mitausdruck“ zu ihren konstitutiven Eigenschaften.

Um Klopstocks Konzept des Mitausdrucks verstehen zu können, muss man sich in einem ersten Schritt vor Augen führen, was Klopstock eigentlich unter dem Begriff „Ausdruck“ verstanden hat:

³²⁰ Vgl. Ebd. S. 72.

³²¹ VdH, S. 131.

„Die Sprache hat fünferley Ausdruck: Den der Worte, als angenommener Gedankenzeichen, den ihrer umendenden und umbildenden Veränderungen, und den, welcher in der Stellung liegt; ferner den des Wohlklangs, und des Sylbenmaßes.“³²²

In der Schrift *Vom Sylbenmaße* wendet sich Klopstock in diesem Zusammenhang direkt an den Leser und erklärt:

„Ich denke mir die Sache so: Erst der Inhalt, hierauf der Ausdruck, das ist Worte, die dasjenige bestimmt bedeuten, was wir damit sagen wollen, indem sie zu dieser Absicht sorgfältig gewählt und geordnet sind; die denjenigen Klang haben, der zu der vorgestellten Sache gehört und die durch die Bewegung, welche ihre Längen und Kürzen hervorbringen, noch mehr und noch lebhafter dasjenige bedeuten, was sie bedeuten sollen.“³²³

„Mitausdruck“ dagegen bezeichnet vornehmlich, dasjenige was außerhalb des Gedichtes liegt und deshalb im Gedicht nicht mehr sprachlich realisiert werden kann. Dennoch sind diese Vorgänge, die sich außerhalb des Gedichtes befinden, aufs Engste mit dem Gedicht verknüpft.³²⁴ In dem Bereich, in welchem die Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache an die Grenzen ihrer Aussagekraft stoßen, findet das Konzept des Mitausdrucks seine Daseinsberechtigung. Hier geht der Begriff des „Mitausdrucks in meinen Augen in den des „Wortlosen“ fast nahtlos über: denn, wenn Wörter nicht mehr in der Lage sind, alles (mit-)auszudrücken, ruft das Verstummen der Sprache das sogenannte „Wortlose“³²⁵ auf den Plan.³²⁶ Zum Bereich des „Wortlosen“ gehören damit alle

³²² F. G. Klopstock: *Die Verskunst*, in SW, Bd. 9, S. 298.

³²³ Ders.: *Vom Sylbenmaße*, in: SW, Bd. 10, S. 163.

³²⁴ Vgl. Ernst Kaußmann: *Der Stil der Oden Klopstocks*, Leipzig 1931, S. 55. Siehe dazu später das 4. Kapitel.

³²⁵ VdD, S. 172.

³²⁶ Vgl. Böger, S. 15: „Wo die Grenze des Aussagens beginnt, und das Verstummen anfängt, da wird durch Entgegensetzung, durch Schweigen im Reden, durch Ruhe in der Bewegung versucht, das Eigentliche auszusagen.“

dichterischen Gestaltungsmittel, welche in der Lage sind, Empfindungen ohne Worte darzustellen.³²⁷

Ähnlich wie die Vorstellung von Energie in der Physik muss man sich also das Konzept des „Mitausdrucks“ vorstellen; obwohl nicht sichtbar, ist seine Wirkung im Gedicht vorherrschend. So gehören neben der metrisch-rhythmischen Bewegung und dem Klang der Wörter auch die Wahl und Anordnung der Wörter³²⁸ sowie die zahlreichen Stilfiguren zum Bereich des wortlos Mitausgedrückten. Sie alle dienen in erster Linie dazu, den Inhalt des Gedichtes zu intensivieren.³²⁹ In der Tat gehört es zu Klopstocks erklärtem Ziel, zwischen der dichterischen Gestaltung des Gedichtes und dessen inhaltlicher Aussage vollkommene Übereinstimmung herzustellen.³³⁰ Winfried Menninghaus hat jedoch darauf hingewiesen, dass im Konzept des Mitausdrucks ein Widerspruch versteckt ist. Der Philologe geht davon aus, dass Metrik und Rhythmus den Wortsinn nicht nur unterstützen, sondern selbst Realität im Gedicht sind: „Statt nur Mitausdruck des Wortsinns zu sein, vermögen sie auszudrücken, was Wortsinn und Klang nicht ausdrücken können.“³³¹ Damit findet bei Menninghaus eine Aufwertung von Metrik, Rhythmus und Klang statt. Dies geschieht ganz im Sinne Klopstocks, welcher sich von seiner eigenen Begrifflichkeit überlisten ließ, indem er die Metrik, den Rhythmus und den Wohlklang zum Beiwerk des Inhaltes machte, wenn er auf der einen Seite behauptet: „Der Klang der Wörter ist Mitausdruck“³³² und auf der anderen Seite „Sylbenmaß ist Mitausdruck durch Bewegung“³³³. In dem Epigramm *Der Doppelte Mitausdruck* trägt Klopstock dem Rang beider Komponenten Rechnung:

„Silbenmaß, ich weiche dir nicht, behaupte mich, ziehe
Dir mich vor! „Wohlklang, ich liebe das Streiten nicht. Besser
Horchen wir jeder mit wachem Ohr dem Gesetz und vereinen

³²⁷ Jäger: *Verstummen und Schweigen in der Dichtung Klopstocks*, S. 288. Siehe Kapitel 4.

³²⁸ Vgl. Schleiden, S. 34. Schleiden weist dezidiert darauf hin, dass Klopstocks besondere Leistung darin besteht „diejenigen Empfindungen, für die die Sprache keine Worte findet, durch die Stärke und die Stellung [...] mit ausdrücken zu können.“

³²⁹ Vgl. Hellmuth, S. 12.

³³⁰ Vgl. Ebenda, S. 13.

³³¹ Menninghaus, S. 316.

³³² VdH, S. 100.

³³³ F. G. Klopstock: *Viertes Zwischengespräch. Die Bildsamkeit. Die Ausländerei*, in: SW, Bd. 9, S. 93.

Fest uns. Wir sind alsdann die zweyte Seel der Sprache.“³³⁴

3.6 Von der Nachahmung des griechischen Silbenmaßes im Deutschen

Neben der langen Abhandlung *Vom deutschen Hexameter* ist die Schrift *Von der Nachahmung des griechischen Silbenmaßes im Deutschen* (1754/55) ebenfalls von größter Wichtigkeit für eine Analyse von Klopstocks Poetik, da Klopstock hier zum ersten Mal dezidiert das Verhältnis von „Akzent“, „Längen“ und „Kürzen“ im Zusammenhang mit der Vorstellung des „Wohllauts“ zusammenbringt und mit dem Konzept des „lebendigen Ausdrucks“ kurzschließt.³³⁵

Gleich zu Beginn des Textes legitimiert der Dichter die Niederschrift, indem er angesichts des zwiespältigen Verhältnisses der Zeitgenossen zum Hexameter angibt, es wäre fahrlässig, „das Schicksal des neuen Silbenmaßes der Entscheidung der Welt [...] zu überlassen [...]“.³³⁶ Außerdem hat er sich das Ziel gesetzt, mit dieser Schrift die Vorzüge sowohl des griechischen als auch des deutschen Silbenmaßes herauszuarbeiten. Ausgangspunkt von Klopstocks Überlegungen sind somit auch in diesem frühen Text der Hexameter sowie die Eigenschaften der deutschen Sprache im Vergleich zur griechischen.

Nachdem der Dichter sowohl die griechische wie die römische Sprache, die in seinen Augen an „Harmonie“ und „Mannigfaltigkeit“ kaum zu überbieten sind, ausführlich beschrieben und gewürdigt hat, wirft Klopstock die Frage auf „[...] wie nahe wir diesem großen Originalen kommen können?“. Im Gegensatz zu der später erschienen Schrift *Vom deutschen Hexameter*, in der Klopstock versucht, seinen Leser an die Hand zu nehmen, unterstreicht er in *Von der Nachahmung des griechischen Silbenmaßes im Deutschen* den fragmentarischen Charakter der Schrift,³³⁷ „denn ich kann es keine Abhandlung nennen“³³⁸.

³³⁴ Schleiden, S. 186.

³³⁵ Diese Überlegungen bereiten Klopstocks spätere Reflexionen im Hinblick auf die „Wortbewegung“ vor.

³³⁶ VdN, S. 9.

³³⁷ Auch *Vom deutschen Hexameter* ist ein Fragment; trägt diesen Umstand jedoch offen im Untertitel.

³³⁸ VdN, S. 19.

3.6.1 „Harmonie“ und „Mannigfaltigkeit“

Mit dem für Klopstocks Lyrikverständnis wichtigen Begriff der „Harmonie“ bezeichnet der Autor hier auf einer ersten Ebene Wörter, welche harmonisch in der Anzahl und Auswahl ihrer Buchstaben und Silben sind, deren Verhältnis untereinander wiederum durch das Verhältnis ihrer „Längen“, „Kürzen“ und „Akzente“³³⁹ bestimmt wird. Auf einer zweiten Ebene meint „Harmonie“ das Verhältnis der Verse untereinander sowie auf einer dritten, das Verhältnis der jeweiligen Perioden eines Gedichts zueinander.

Eine weitere Bedingung für poetische „Harmonie“ ist, wie unter Punkt 3.5.2 und 3.6.1 bereits ausführlicher erklärt, der „Wohlklang“, welcher sowohl mit dem Wortsinn als auch mit dem „Gedanken“ des Gedichts in Einklang stehen sollte!³⁴⁰ Sind alle diese Kriterien erfüllt, spricht Klopstock vom „hohen Grad der poetischen Harmonie“³⁴¹. Diesen attestiert er allerdings nur den Griechen in uneingeschränkter Weise:

„Durch das, so ich bisher angeführt habe, und dann durch die glückliche Wahl der Silbentöne, und ihrer Verhältnisse gegeneinander; und durch den abwechselnden Abschnitt des Verses, bei welchem der Leser bald längere bald kürzere Zeit innehalten muss, erreicht der homerische Vers eine Harmonie, die itzt fließt, dann strömt, hier sanft klingt, dort majestätisch tönt.“

Das Deutsche dagegen erreicht diesen Zustand der „Harmonie“ erst:

„[w]enn wir also den Hexameter, nach der Prosodie unsrer Sprache, und nach seinen übrigen Regeln, mit Richtigkeit ausarbeiten; wenn wir in Aussuchung harmonischer Wörter sorgfältig sind; wenn wir ferner das Verhältnis, das ein Vers gegen den andern in dem Perioden bekommt, verstehen; wenn wir endlich die Mannigfaltigkeit auf viele Arten

³³⁹ Oben wurde bereits hervorgehoben, dass es sich hierbei um den „leidenschaftlichen Ton“ handelt, den Sulzer auch den „pathetischen Accent“ nennt.

³⁴⁰ Hier kündigt sich das Konzept des „lebendigen Ausdrucks“ bereits an.

³⁴¹ VdN, S. 14.

voneinander unterschiedner Perioden nicht nur kennen, sondern auch diese abwechselnden Perioden, nach Absichten, zu ordnen wissen [...]“³⁴²

Im Gegensatz zur griechischen weist jedoch die deutsche Sprache den Vorteil auf, auf Grund einer höheren Anzahl an Trochäen, fließender zu sein.³⁴³ Wo das Deutsche im Vergleich zum Griechischen also an „Wohlklang“ einbüßt, tariert es den Verlust mit „Mannigfaltigkeit“³⁴⁴ aus:³⁴⁵

„Ob wir nun gleich auf der einen Seite, in Absicht auf die Feinheit des Wohlklangs verlieren; so gewinnen wir, in Betrachtung eines ganz neuen Mannigfaltigkeit [...] Zum Beweise dessen wähle ich vorzüglich den Daktylus, weil er hinter der langen Sylbe zwei kurze hat. Da unsere kurze Sylbe auf zwei Arten, und bisweilen auch auf die dritte, kurz ist; der Grieche ihre hingegen nur auf Eine und selten auf zwei Arten: so entstehen daher so verschiedene Daktylen, und zugleich so viel Mannigfaltigkeit mehr, dass diese in Einem Perioden die Harmonie schon ungemein erhöht, und denn einem ganzen Werke zu einem Vortheile gereicht, der nicht sorgfältig genug gebraucht werden kann.“³⁴⁶

Nebst dem eigentlichen „Wohlklang“ (siehe 3.5.2) bleibt ein Rest, den Klopstock den „gewisse[n] Wohlklang“ nennt, da „der mit den Gedanken verbunden ist, und der sie ausdrücken hilft“³⁴⁷. Allerdings ist dieser „Rest“ nur schwer zu fassen – „Die Grammatici [aber] haben [ihn] „den lebendigen Ausdruck“ genannt“³⁴⁸.

³⁴² VdN, S. 14.

³⁴³ Vgl. VdN, S. 12f.

³⁴⁴ Im Gegensatz zur „Einförmigkeit“: „Dasjenige, worauf zuletzt alles bey jedem Sylbenmaße ankömmt, ist, daß es von dem, was durch die Bewegung der Wörter ausdrückbar ist, genug ausdrücken kann. [...] Eine eintönige Versart drückt nämlich viel zu wenig von dem aus, was die metrische Bewegung auszudrücken kann.“, in: VdH, S. 121.

³⁴⁵ Vgl. VdN, S. 13.

³⁴⁶ Ebenda.

³⁴⁷ VdN, S. 14.

³⁴⁸ Ebenda.

3.6.2 „Lebendiger Ausdruck“

„Die Gedanken des Gedichts sind noch besonders; und der Wohlklang ist auch besonders. Sie haben noch kein anderes Verhältnis unter einander, als dass die Seele zu eben der Zeit durch die Empfindungen des Ohrs unterhalten wird, da sie der Gedanke des Dichters beschäftigt.“³⁴⁹

Der Terminus „lebendiger Ausdruck“ meint demnach nichts anderes als das sehr subtile Verhältnis zwischen „Wohlklang“ und „Inhalt“ des Gedichts (zuweilen auch „Gedanke“ genannt. Siehe dazu 3.7.1)³⁵⁰, das nur über das Ohr wahrgenommen werden kann und das sich ähnlich wie ein „Schatten“ verhält.“³⁵¹ Doch Klopstock betont, dass, angesichts der onomatopoetischen Dimension des „Wohlklangs“, Dichter lediglich versuchen sollten, sich dem „lebendigen Ausdruck“ zu *nähern*, anstatt ihn erreichen zu wollen.³⁵²

Auch Sulzer betont die wichtige Funktion des „lebendigen Ausdrucks“, wenn er ihn als „Klang der Rede“ bezeichnet, der in der Lage ist, durch den „bloße[n] Ton der Wörter den Gegenstand den sie bedeuten“, auszudrücken.³⁵³

„Wie also der Ton der Rede überhaupt das Gepräge der Empfindungen, die man erweken will, haben muss, so müssen auch die Wörter und der Gang der Rede, oder als rhythmische darin, demselben angemessen seyn. Dieses verstehen wir hier durch den lebendigen Ausdruck.“³⁵⁴

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ In VdH schreibt Klopstock: „Der lebendige Ausdruck muß vornehmlich auch dem Inhalt angemessen sein. Er ist dies aber besonders alsdann nicht, wenn jener nicht wichtig genug ist, um durch so etwas Heraushebendes, als der lebendige Ausdruck hat, unterschieden zu werden.“, S. 152. Katrin Kohl geht davon aus, dass das, was Klopstock als „lebendigen Ausdruck“ und „höchste Feinheit der Harmonie“ bezeichnet, Vorläufer seiner späteren Konzeptes von Mitausdruck waren, vgl. Kohl 1990, S. 30.

³⁵¹ GNP, S. 182: „Er ist ein Schatten, der sich mit dem Baume bewegt.“

³⁵² Vgl. VdN, S. 15.

³⁵³ Sulzer, Bd. 2, S. 680.

³⁵⁴ Ebenda.

Unter „leidenschaftlichem Ausdruck“ versteht Sulzer dagegen die Eigenschaft eines Redners, auch *ohne* den Sinn der Wörter Leidenschaft zu generieren.³⁵⁵

Dass der „lebendige Ausdruck“ für Klopstock eine ebenso wesentliche Eigenschaft ästhetisch-ästhetischer Dichtkunst darstellt wie für Sulzer, belegt am Schluss des Textes der wichtige Hinweis auf die Rolle der Deklamation, sprich der „Kunst, Gedichte zu lesen“³⁵⁶:

„Es ist mit Recht der zweite Wunsch jedes Dichters, der für denkende Leser geschrieben hat, dass sie diese Geschicklichkeit besitzen möchten [...]“³⁵⁷, [denn allein] die „Biegsamkeit der Stimme“ ist in der Lage dem „Gedanken[...] mit dem Ton zu folgen [...]“³⁵⁸

In *Von der Deklamation* kommt Klopstock nochmals auf diese konstitutive Rolle zu sprechen, die der Vortrag in seiner Konzeption geschriebener und gesprochener Dichtkunst einnimmt. Demnach ist die Deklamation bei Klopstock nicht nur „laut“, sondern genuin in der Schrift angelegt (und umgekehrt):³⁵⁹

Die Deklamation ist also gewissermaßen untrennbar von der Sprache. Diese ist ohne jene nur eine Bildsäule; keine wirkliche Gestalt. Die Bildsäule kann zu leben scheinen; so auch die Sprache, wenn sie nämlich mit tiefer Kenntnis gebraucht wird: aber sie leben denn doch nicht. Liest man bloß mit dem Auge, und nicht zugleich mit der Stimme; so wird die Sprache dem Lesenden nur dann gewissermaßen lebendig, wenn er sich die Deklamation hinzudenkt.³⁶⁰

³⁵⁵ Vgl. ebd.

³⁵⁶ VdN, S. 20. Vgl. auch ZP, S. 917.: Deklamation ist Musik, die Worte ausdrückt.

³⁵⁷ Ebenda.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Zu Klopstocks Konzept der „doppelten Tonbildung“, vgl. Amtstätter und Berndt.

³⁶⁰ AW, S. 1049.

3.7 Von der Sprache der Poesie

In dem 1758 erschienen Text *Von der Sprache der Poesie* versucht Klopstock mit Hilfe unterschiedlicher Sprachen, wie beispielsweise dem Dänischen, dem Italienischen, dem Französischen und dem Englischen den Unterschied zwischen Poesie und Prosa sowie Charakter und Eigentümlichkeiten der deutschen Sprache zu erfassen. Für Klopstock steht fest, dass es sich bei der deutschen Sprache in der Hauptsache um eine starke, „männliche und ungekünstelte“³⁶¹ Sprache handelt, die von einer gewissen Biagsamkeit³⁶² zeugt. Doch nichtsdestotrotz gilt: erst „wenn man alle Stufen des prosaischen Ausdrucks hinaufgestiegen ist; so kömmt man auf die unterste des poetischen.“ Hierarchie und Rangfolge der unterschiedlichen Gattungen sind damit klar benannt. Doch nicht nur im Ausdruck, nein auch was die „Grade“ der Gedanken und Empfindungen des Poeten im Unterschied zum „prosaischen Skribent“ angeht, verzeichnet Klopstock Unterschiede.³⁶³ In *Von der Sprache der Poesie* geht es dem Dichter deshalb in erster Linie darum, „von dem Ausdrücke dieser verschiednen Gedanken und Empfindungen etwas wenigens [zu] sagen.“

3.7.1 „Gedanke“

Wenn Klopstock vom „Gedanken“ des Gedichts spricht, meint er, wie Sulzer, vornehmlich dessen Thema, und zwar ganz ohne jegliches poetisches Beiwerk:

„Die Gedanken in den Werken der Kunst sind dasjenige, was von einem Werk übrig bleibt, wenn der ästhetische Schmuk genommen wird. [...] Die Gedanken sind demnach die Materie oder der Stoff, der von der Kunst bearbeitet und auf eine ihrem Zweck gemäße Weise vorgetragen wird.“³⁶⁴

³⁶¹ Vgl. VSP, S. 33.

³⁶² Vgl. Ebenda.

³⁶³ Ebd., S. 25. Die Poesie soll überhaupt vielseitiger, schönre, und erhabnere Gedanken als die Prosa, haben.“

³⁶⁴ Sulzer, Bd. 1, S. 431.

Auf den ersten Blick mag es müßig erscheinen, eine derart banale Tatsache explizit hervorzuheben. Denn mit dem „Gedanken“ wählt der Dichter nämlich auch das Wort, welches ihn „ganz“ ausdrückt,³⁶⁵ und nur derjenige, dem es gelingt, seinem Thema mit der richtigen Wahl der Worte gerecht zu werden, darf sich rühmen, ein Poet zu sein. (siehe hierzu 3.7.2 „Wortwahl“).

Da es in der Lyrik Klopstocks vornehmlich um „Die Abschilderung der Leidenschaften“ geht, ist für ihn der „Gedanke“ des Gedichts erst dann gut gewählt, „wenn er gewisse durch die Erfahrung bestätigte starke Wirkungen auf unsre Seele hat.“³⁶⁶

Mit dem „Gedanken“ gehen jedoch nicht nur die richtige „Wortwahl“ und „Wortfolge“ einher, sondern auch die Rede von der „Angemessenheit“³⁶⁷:

„Der Gedanke ist dem Gegenstande angemessen, wenn es scheint, als ob man keinen bessern dabei haben könnte [...].“³⁶⁸

und weiter:

„Der Ausdruck ist dem Gedanken angemessen, wenn er dem Leser besonders dadurch gefällt, daß er völlig bestimmt sagt, was wir haben sagen wollen. Er ist ein Schatten, der sich mit dem Baume bewegt.“³⁶⁹

An diesen Sätzen wird deutlich, dass die Vorstellung des Gedicht-Gedanken eng mit derjenigen des „lebendigen Ausdrucks“ verbunden ist (siehe 3.6.3).

Für den Dichter bedeutet dies in der Schlussfolge, dass sein Gegenstand „darstellbar“ sein muss. Doch:

„Der Gegenstand ist vornehmlich alsdann darstellbar, wenn er erhaben ist, und wenn er viel Handlung und Leidenschaft in sich begreift.“ [...]

³⁶⁵ VSP, S. 25.

³⁶⁶ Ebenda.

³⁶⁷ Vgl. dazu auch GNP.

³⁶⁸ GNP, 182.

³⁶⁹ Wiederholung des Bildes vom Schatten des Baumes.

„Ein Gedicht ohne Handlung und Leidenschaft ist ein Körper ohne Seele.“³⁷⁰

Der „Gedanke“ des Gedichts muss Klopstock zur Folge also sowohl „angemessen“ als auch Ausdruck der richtigen Wortwahl sein; obendrein muss er „darstellbar“ und „erhaben“ sein. Erhaben ist der Gedanke eines Gedichts aber erst dann, wenn er „Handlung und Leidenschaft“ in sich vereint. In dem Text *Zur Poetik* geht Klopstock näher auf die Verbindung dieser beiden Komponenten ein:

3.7.2 „Wortwahl“ und „Wortfolge“

In *Von der Sprache der Poesie* geht es damit in erster Linie um die Wortwahl im Speziellen und den Wortbestand des Deutschen im Allgemeinen. Klopstock betont allerdings, dass dem Poeten weniger Wörter zur Verfügung stehen als dem Prosaschreiber, da nicht alle Wörter „edler“ Natur sind, andere misslich klingen und wieder andere dem gewählten Silbenmaß zuwider sind.³⁷¹ Aus diesem Grund ist es ausschlaggebend, dass ein Dichter nur Wörter verwendet, die „keine niedrige(n) oder lächerliche(n) Nebenbegriffe veranlassen“³⁷², von „ausgemachter Stärke“³⁷³ sein müssen und zudem „wirklich etwas sagen“, anstatt nur so zu tun, als ob sie etwas zu sagen hätten.

Neben einer wohlüberlegten Wortwahl kommt es aber auch auf die (richtige) Wortstellung, bzw. auf die Wortfolge (oder auch „Wortfügung“) (siehe hierzu *Von der Wortfolge*³⁷⁴) an,³⁷⁵ denn „Sie sind dem Gedanken, den sie ausdrücken sollen, alsdenn erst angemessen, wenn sie an der

³⁷⁰ ZP, S. 161.

³⁷¹ Dies ist einer der Gründe, warum Klopstock der Meinung ist, die deutsche Sprache hätte noch neue Wörter nötig, vgl. VSP, S. 27. Außerdem ist es die Pflicht des Dichters, sich auf der Ebene der Wortfolge vom Prosaschreiber zu unterscheiden, vgl. VW, S. 175.

³⁷² VSP, S. 26. An dieser Stelle führt Klopstock die ästhetische Kategorie des Geschmacks ein: „Der Richter von der Niedrigkeit oder dem Lächerlichen der Nebenbegriffe ist allein der Geschmack.“

³⁷³ VSP, S. 26.

³⁷⁴ VW, S. 174: „Die Wortfolge handelt von der Ordnung, in welcher die Wörter, und die trennbaren Silben beieinander stehn.“

³⁷⁵ Vgl. Rosemarie Lühr: *F. G. Klopstocks Fragmente über die deutsche Sprache. Von der Wortfolge*, in: *Sprachwissenschaft* Nr. 13, 1988, S. 198-256.

rechten Stelle stehn“³⁷⁶. Hinzu kommt, dass der Dichter dafür Sorge tragen muss, dass die Gegenstände, die den Leser am meisten rühren sollen, auch an erster Stelle stehen, denn:³⁷⁷

„Fürs erste macht der Inhalt der Worte, durch die Ordnung selbst, in welche sie der Dichter gestellt hat, einen Teil seines Eindrucks. Zweitens wird diese Ordnung auch deswegen, weil sie [von der prosaischen] abweicht, bemerkt.“³⁷⁸

Die richtige „Wortwahl“ und „Wortfügung“ tragen damit erheblich zum Gelingen eines Gedichtes bei:

„wenn [...] die Hauptwörter teils nicht gut gewählt, teils nicht nach der Natur der Handlung geordnet sind; so haben wir eine Statuë, die weder Bildung noch Stellung hat. Alles ist kraftlos und ohne Charakter. Die eine Hand ist zu groß; der eine Fuß zu breit. Die Gelenke sind geschwollen.³⁷⁹ Sie hat nichts Fleischiges, kein Leben. Gleichwohl sehn wir, daß der Hauptgedanke des Künstlers gut war. Aber er ist unter dem Ausdrücke erlegen.“³⁸⁰

In *Von der Wortfolge* resümiert Klopstock die vier Gründe, warum ein Dichter Sorgfalt bei der Wortstellung walten lassen sollte: „Leidenschaft“, „Erwartung“, „Unvermutetes“ und „Nebenausbildung“.³⁸¹

³⁷⁶ VSP, S. 27.

³⁷⁷ Vgl. Ebenda, S. 28.

³⁷⁸ VW, S. 176. „Verwunderung“, „Inhalten“ wird durch die „harte Fügung“ bewirkt.

³⁷⁹ An anderer Stelle reflektiert Klopstock Funktion und Stellung grammatischer Partikel, vgl., S. 29.

³⁸⁰ VSP, S. 29. Auch Sulzer definiert „Ausdruck“ als die Vermittlung von Vorstellungen mit Hilfe „äußerlicher Zeichen“. „Diese Mittel sind in den redenden Künsten die Wörter und die Sätze der Rede; in der Musik die Töne [...]; in den zeichnenden Künsten Gesichtszüge, Gebärden, selbst die Gesichtsfarbe; im Tanz Stellung, Gebärden und Bewegung.“, Sulzer, Bd. 1, S. 100. „Ausdruck“ muss allerdings, denkt man Klopstock im Rahmen ihrer doppelten Medialität, auch für den Vortrag gelten. Dabei muss man sich davor hüten, den „Ausdruck“ mit dem „Gedanken“ zu verwechseln, vgl. GNP, S. 184: „Dieser ist an sich selbst weiter nichts, als das Zeichen des Gedanken.“

³⁸¹ VW, S. 178.

Einen der wesentlichsten Vorteile einer gelungenen „Wortfolge“ sieht Klopstock in der Tatsache, dass der Leser den Gedanken, der transportiert werden soll, „schneller“ begreift. Dieses sukzessive Wahrnehmen³⁸² ist essentiell für Klopstocks Darstellungstheorie:

„Das *schneller* ist überhaupt von nicht kleinem, und bei der Darstellung ist es von sehr großem Gewicht.“³⁸³

3.8 Gedanken über die Natur der Poesie

Auch die Abhandlung *Gedanken über die Natur der Poesie* aus dem Jahr 1759 beginnt Klopstock mit einer Untertreibung. Wie so oft behauptet er, er habe auch dieses Mal keine systematische Abhandlung schreiben wollen, da er seine Leser nicht mit trockener Theorie habe abschrecken wollen. Er habe lediglich „zerstreute Gedanken“³⁸⁴ schriftlich festhalten wollen. Angesichts von Form und Inhalt des Textes kann allerdings kein Zweifel darüber aufkommen, dass es Klopstock hier vor allen Dingen um eine kongruente Beschreibung der Mechanismen von „Gemütsbewegung“ (auch „Rührung“ genannt) und „Aktion“ in der Dichtung geht.

3.8.1 „Gemütsbewegung“

Wie oben bereits gesehen, bedarf es jedoch, bevor die Seelen der Leser überhaupt in Bewegung versetzt werden können, zunächst des richtigen Themas („Gedanke“, zuweilen auch unter dem Begriff „Gegenstand“ geläufig). Und „richtig“ ist in den Augen Klopstocks nur der „Gegenstand“, der „starke Wirkungen auf unsre Seele hat.“³⁸⁵ Wesentlich für Klopstocks Affektpoetik ist damit im Grunde genommen die Vorstellung, dass Poesie erst

³⁸² Ebenda, S. 174: „Das Reden, und die Musik lassen uns ihre Gegenstände *nach* und *nach* hören [...]“

³⁸³ Ebd., S. 174.

³⁸⁴ GNP, S. 180.

³⁸⁵ GNP, S. 182: „Der Gegenstand eines Gedichts ist allerdings erst dann gut gewählt, „wenn er gewisse durch die Erfahrung bestätigte starke Wirkungen auf unsre Seele hat.“

„durch die Hülfe der Sprache, eine gewisse Anzahl von Gegenständen, die wir kennen, oder deren Dasein wir vermuten³⁸⁶, von einer Seite zeigt, welche die vornehmsten Kräfte unsrer Seele in einem so hohen Grade beschäftigt³⁸⁷, dass eine auf die andre wirkt, und dadurch die ganze Seele in Bewegung setzt.“³⁸⁸

Dies so Klopstock, sei die eigentliche Definition von Dichtung, genauer gesagt, von höherer Dichtung, in der es um das adäquate Verhältnis von Materie („Gedanken“, „Gegenstand“) und sprachlicher Ausführung („Ausdruck“) geht.

Johann Georg Sulzer zählt die „Bewegung“ ebenfalls zu den konstitutivsten Eigenschaften der schönen Künste:

„Alle Handlungen der Seele führen den Begriff der Bewegung mit sich; nicht nur die, welche wir Gemüthsbewegung nennen, sondern auch Handlungen ohne Leidenschaft. Daher kann die Bewegung zum Zeichen oder Ausdruck dessen gebraucht werden, was in der Seele vorgeht. Hierin liegt der Grund eines großen Theils der Kunst die Leidenschaften und andre Gemüthsfaßungen durch den Takt in der Musik und in dem Tanz auszudrücken.“³⁸⁹

Die konzeptionelle Nähe zum Tanz wird an späterer Stelle für Klopstocks Darstellungsbegriff noch von besonderer Bedeutung sein (siehe dazu 3.9.1 „Darstellung“).³⁹⁰

³⁸⁶ Zielt auf den Aspekt der „Erdichtung“ ab, vgl. GNP, S. 181.

³⁸⁷ Siehe 3.8.2 „Aktion“.

³⁸⁸ GNP, S. 181. Die Vorstellung von „Bewegung“ findet sich aber nicht nur auf der Gefühlsebene, sondern auch auf Seiten des sprachlichen „Ausdrucks“ und zwar in Form der „Wortbewegung“ (siehe 3.5.3).

³⁸⁹ Sulzer, Bd., S. 155.

³⁹⁰ Klopstock verwendet die Metapher des Tanzes regelmäßig in diversen Schriften. Vgl. dazu auch: Menninghaus: *Dichtung als Tanz*.

3.8.2 „Aktion“

Mit dem Konzept der „Gemütsbewegung“, welche die Seele „beschäftigt“, hängt die Vorstellung von „Aktion“³⁹¹ eng zusammen, denn:

„Die tiefsten Geheimnisse der Poesie liegen in der Aktion, in welche sie unsre Seele setzt. Überhaupt ist uns Aktion zu unserm Vergnügen wesentlich.“³⁹²

Die Bezeichnung „Aktion“ fungiert damit quasi als Bindeglied zwischen den Bereichen der metrischen Bewegung, der Wortbewegung und der Gemütsbewegung, welche allesamt (nebst anderen) im Rahmen von Klopstocks Darstellungsbegriff kurzgeschlossen werden.

3.9 Von der Darstellung³⁹³

3.9.1 „Darstellung“ und „Fastwirklichkeit“

Bei *Von der Darstellung* (erschienen 1779) handelt es sich auf Grund seiner Dialogform um einen recht auffälligen Text. Es diskutieren: Werthing, Selmer und Minna. Eruiert wird das Verhältnis von „Darstellung“ und „Fastwirklichkeit“ anhand der Unterscheidung zwischen den „wirklichen Dingen“ und den „Graden der Vorstellungen“, die wir uns von ihnen machen. Die leserfreundliche Dialogform unterstützt dabei das Prinzip der Veranschaulichung und entspricht dem dialektischen Charakter des Untersuchungsgegenstandes. Dabei ist es in erster Linie Selmer, in der Rolle des Theoretikers und Erklärenden, der das Gespräch bestimmt. Werthing dagegen gibt den Fragenden und Minna die Feststellende.

³⁹¹ Vgl. diesbezüglich Amtstätters Konzept einer Poetik der actio.

³⁹² GNP, S. 181.

³⁹³ Zum Darstellungsbegriff siehe allgemein: Bernhard Jonas Hafner: *Darstellung. Die Entwicklung des Darstellungsbegriffs von Leibniz bis Kant und sein Anfang in der antiken Mimesis und der mittelalterlichen Representatio*, Düsseldorf 1974, Diss; *Was heißt „Darstellen“?*, hrsg. von Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt am Main 1994 und Inka Mülder-Bach: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*, München 1998.

„Es gibt wirkliche Dinge, und Vorstellungen, die wir uns davon machen. Die Vorstellungen von gewissen Dingen können so lebhaft werden, daß diese uns gegenwärtig, und beinah die Dinge selbst zu sein scheinen, Diese Vorstellungen nenn ich fastwirkliche Dinge, Es gibt also wirkliche Dinge, fastwirkliche, und bloße Vorstellungen.“³⁹⁴

[...]

„Wer sehr glücklich, oder sehr unglücklich, und lebhaft dabei ist, der wird wissen, daß ihm seine Vorstellungen oft zu fastwirklichen Dingen geworden sind. Wie dieser die Gegenstände sich selbst darstellt, so stellt sie der Dichter andern dar. Der Zweck der Darstellung ist Täuschung. Zu dieser muß der Dichter den Zuhörer so oft er kann, hinreißen, und nicht hinleiten.“³⁹⁵

Indem Minna das Prinzip der „Darstellung“ dem der „Zauberei“ annähert, appliziert sie die Beobachtung, dass einem Menschen Vorstellungen zu „fastwirklichen Dingen“ werden können, auch auf die Dichtung, bei der es, wie in der Zauberei, um Bewegung und Illusion geht.³⁹⁶ Bedingung für ein gutes Gedicht ist damit vor allem die Tatsache, dass sein „Gegenstand“ darstellbar sein muss:³⁹⁷

„Der Gegenstand ist vornehmlich alsdann darstellbar, wenn er erhaben ist, und wenn er viel Handlung und Leidenschaft in sich begreift.“³⁹⁸

³⁹⁴ VD, S. 166.

³⁹⁵ Ebenda, S. 167.

³⁹⁶ Die Begriffe „Illusion“ sowie „das Imaginäre“ tauchen in Klopstocks Texten nicht auf.

³⁹⁷ Vgl. VD, S. 167.

³⁹⁸ VD, S. 168. Siehe auch: ZP, S. 915: „Handlung besteht in der Anwendung der Willenskraft zur Erreichung eines Zwecks. Es ist ein falscher Begriff, den man sich von ihr macht, wenn man sie vornehmlich in der äußerlichen Tat setzt. [...] Mit der Leidenschaft ist wenigstens beginnende Handlung verbunden. Einige Handlungen geschehen ohne Leidenschaft; aber die, welche der Wahl des Dichters würdig sein sollen, müssen mit Leidenschaft geschehen. Man sieht, wie beide Hand in Hand miteinander fortgehen.“

Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass

„Wenn ein Gedicht Handlung und Leidenschaft nicht darstellt, das heißt, wenn es ihnen nicht alle Lebendigkeit gibt, deren sie, nach ihrer verschiedenen Beschaffenheit fähig sind; so fehlt ihm eine Eigenschaft, [...] daß man ein Gedicht ohne Darstellung, mit Recht, als etwas seiner Art nicht Angehöriges, ansehen kann. Es ist ein Tänzer der geht.“³⁹⁹

An die „Darstellbarkeit“ des Gedichts koppelt Klopstock in einem weiteren Schritt die „sittliche“⁴⁰⁰ und „sinnliche“⁴⁰¹ Schönheit“ ihrer Handlungen.

Hervorgebracht wird „Darstellung“ aber erst „Durch Zeigung des Lebens, welches der Gegenstand hat“⁴⁰². Grundbedingung für eine gelungene „Darstellung“ ist nämlich die Tatsache, „dass man den Gegenstand in seinem Leben zeige[...] [...] „Denn gezeigtes Leben bringt uns vornehmlich dahin, daß wir die Vorstellung ins Fastwirkliche verwandeln.“⁴⁰³

Der Aspekt des Lebendigen ist damit die eigentliche Krux von Klopstocks Theorie der „Darstellung“. *Conditio sine qua non* der „Lebendigkeit“ ist allerdings die Tatsache, dass der Dichter das Leben der Dinge, die er darstellen möchte, „mitfühlt“⁴⁰⁴; denn nur durch einen „genau wahren Ausdruck der Leidenschaft“⁴⁰⁵ kann das Prinzip der „Darstellung“ im Gedicht funktionieren und den Leser mitreißen. An dieser Stelle kommt es zu einer ersten Deckungsgleichheit zwischen Autor und Leser, die Klopstock an späterer Stelle mit der Bezeichnung „gleicher Teilnehmung“⁴⁰⁶ beschreibt:

³⁹⁹ ZP, S. 916.

⁴⁰⁰ VD, S. 168

⁴⁰¹ Ebenda, S. 168.

⁴⁰² VD, S. 168.

⁴⁰³ Ebenda, S. 169. Vgl. auch ZP, S. 915.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 169.

⁴⁰⁵ Ebd.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 170.

„Schwer ist jenes genau Wahre, weil der Dichter sich gefreut haben muss, wenn sich der Zuhörer freuen, und geweint, wenn er weinen soll.“⁴⁰⁷

In der Folge taucht Klopstock immer tiefer in die Geheimnisse gelungener Darstellungen ein, indem er weitere Kriterien einführt, die ein Gedicht, zum Zwecke der „Täuschung“, haben sollte. Insgesamt führt er dabei neun verschiedene Aspekte ins Feld, die „Darstellung“ generieren sollen.⁴⁰⁸ Da wären zum einen die Größen „Einfachheit“, „Stärke“ und „Kürze“ sowie zum anderen die „Schnelligkeit“, welche einer gelungen „Darstellung“ wesentlich sind.

„Von der Einfachheit ist die Kürze niemals, und von der Stärke nur selten trennbar.“⁴⁰⁹

Denn

„Durch Hülfe der Kürze denkt oder fühlt man schneller.“⁴¹⁰

Dieses schnelle Denken, bzw. Fühlen, ist bei der Rezeption lyrischer Texte von großer Wichtigkeit, da mit der Schnelligkeit des Lesens (bzw. Hörens) die Wahrscheinlichkeit steigt, dass die Täuschung gelingt.

Mit den Begriffen „Einfachheit“, „Kürze“ und „Stärke“ wiederum ist die Vorstellung der „Mannigfaltigkeit“ eng verknüpft, aber auch die Wahl der Wörter, deren Stellung sowie „Wohlklang“, „bedeutendes Silbenmaß“, „Ebenmaß“ und „Abstechendes“⁴¹¹ sind wesentliche Bestandteile des klopstockschen Darstellungskonzepts, das das Gedicht mit seinen unterschiedlichen Facetten als Entität begreift.⁴¹² Denn passen sie nicht zum Inhalt („Gedanke“)

⁴⁰⁷ Ebd., S. 169.

⁴⁰⁸ Es werden hier nur die wesentlichen diskutiert.

⁴⁰⁹ VD, S. 169. Zur „Kürze“ vgl. auch ZP.

⁴¹⁰ VD, S. 170. Vgl. auch die Lebhaftigkeit der Erwartung des „nach und nach“, in: VW, S. 175.

⁴¹¹ Ebenda, S. 168: „Unvermutetes, scheinbare Unordnung, schnelles Abbrechen des Gedankens, erregte Erwartung, alles dies setzt die Seele in eine Bewegung, die sie für die Eindrücke empfänglich macht.“

⁴¹² Ebenda, S. 170 und 171.

des Gedichts oder entsprechen dem „Gegenstand“ desselben nicht aufs Genaueste, laufen sie Gefahr, die Täuschung zu zerstören.⁴¹³

Hier nähert sich Klopstocks Verständnis der „Darstellung“ dem Bereich des „Wortlosen“ ausdrücklich an:⁴¹⁴

„Der Dichter kann diejenigen Empfindungen, für welche die Sprache keine Worte hat, oder vielmehr nur (ich sage dies in Beziehung auf den Reichtum unsrer Sprache) die Nebenausbildungen solcher Empfindungen, er kann sie, durch die Stärke und die Stellung der völlig ausgedrückten ähnlichen, mit ausdrücken.“⁴¹⁵

In der klassischen Rhetorik ist Klopstocks Darstellungsbegriff bereits angelegt, doch er unterscheidet sich grundlegend von dem seiner Zeitgenossen, die unter der Bezeichnung „Darstellung“ eher „Schilderung“ und „lebendiger Ausdruck“ verstehen.⁴¹⁶ Vor diesem Hintergrund ist der Darstellungsbegriff Klopstocks auch nicht mit den Termini „Beschreibung“⁴¹⁷ und „Einbildungskraft“ zu verwechseln; und auch von der Bezeichnung „Abhandlung“ unterscheidet sich die klopstocksche „Darstellung“ grundlegend:

„*Darstellung* und *Abhandlung* [...] sind nicht wenig von einander unterschieden. *Abhandlung* ist gewöhnlich nur *Theorie* [...] *Darstellung hat Theorie*. Sie beschäftigt bei der Hervorbringung, die ganze Seele. *Abhandlung* nur das Urtheil.“⁴¹⁸

⁴¹³ Ebd., S. 171.

⁴¹⁴ Zum Konzept des „Wortlosen“ als „Mitausdruck“ von Sprache und Empfindungen siehe Kapitel 4.

⁴¹⁵ VD, S. 171.

⁴¹⁶ Poetiken 2009, S. 235. Im Verlauf des 18. Jahrhundert ersetzt der Begriff „Darstellung“ den der „Imitation“, da dieser noch zu sehr auf die Tradition der „Nachahmung“ abzielte, vgl. Ludwig Pfeiffer: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*, Frankfurt am Main 1999, S. 203f.

⁴¹⁷ Siehe dazu 3.9.2.

⁴¹⁸ Friedrich Gottlieb Klopstock: *Darstellung und Abhandlung*, in: DTS, S. 157. Der Text erschien 1774, also noch vor *Von der Darstellung*. Siehe auch Klopstocks Vorstellung vom Dichter als Erfinder an („Erdichtung“ und „Erfindung“).

An den zitierten Passagen wird deutlich, wie vielfältig die Implikationen sind, die mit einem einzigen Begriff einhergehen können. Denn zur Darstellung gehören „Lebhaftigkeit“ / „Lebendigkeit“, „Fastwirklichkeit“, „Darstellbarkeit“, „Handlung“⁴¹⁹, „Leidenschaft“, „Erfindung“ / „Erdichtung“ auch Parameter wie „Kürze“, „Stärke“ und „Schnelligkeit“ sowie die Dimension des „Erhabenen“.

Indem Klopstock seine Grundidee von der Bewegung jedoch nicht nur auf der Ebene des geschriebenen Gedichts („Wortbewegung“, „Gemütsbewegung“, auch „Aktion“), sondern auch auf der des vorgetragenen verhandelt („Deklamation“ als Aktion des Lesers), lässt sich seine Theorie der „Darstellung“ ebenfalls als Paradigma seiner janusköpfigen Dichtkunst begreifen sowie mit der Relief-Metapher charakterisieren⁴²⁰

3.9.2 „Täuschung“ (auch zuweilen „Schein“⁴²¹ genannt)

Zur „Täuschung“ äußert sich Klopstock unmissverständlich, wenn er schreibt:

„Der Zweck der Darstellung ist Täuschung. Zu dieser muss der Dichter den Zuhörer so oft er kann, hinreißen, und nicht hinleiten.“⁴²²

Aber:

⁴¹⁹ VD, S. 168: „Handlung besteht in der Anwendung der Willenskraft zur Erreichung eines Zwecks. Es ist ein falscher Begriff, den man sich von ihr macht, wenn man sie vornehmlich in der äußerlichen Tat setzt.“

⁴²⁰ Beim näheren Hinsehen lässt sich nicht nur Klopstocks gesamte Sprachauffassung an sich mit der Relief-Metapher erklären, sondern auch ihre einzelnen Komponenten (siehe Begriffe!).

⁴²¹ Vgl. Sowohl Hegel als auch Novalis machen den Begriff des „Scheins“ später zu einer ihrer führenden poetologischen Leitkategorien. Bei Lessing heißt es: „[die schönen Künste] stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.“, zitiert nach Menninghaus, S. 340. Und auch Sulzer definiert die „Täuschung“ folgendermaßen: „Die Täuschung ist eine Irrthum, in dem man den Schein einer Sache für Wahrheit oder Wirklichkeit hält.“, Sulzer Bd. 2, S. 1146. Später machte auch die Phänomenologie den Begriff des „Scheins“ zu einem ihrer zentralen Kategorien

⁴²² VD, S. 167.

„die Täuschung ist eine so zarte Blume, dass sie bei jedem zu kühlen Lüftchen hinwelkt. Ein solches Lüftchen ist z. E. jedes unedle, unschickliche, oder auch nur übelgestellte Wort.“⁴²³

Und tatsächlich, muss das fein abgestimmte Zusammenspiel der zahlreichen Faktoren (siehe 3.9.1) funktionieren, damit die „Täuschung“ im Medium der „Darstellung“ gelingen kann. In *Zur Poetik* spricht Klopstock diesbezüglich von den unterschiedlichen „Graden“ der „Darstellung“:

„Leblose Dinge sind nur dann der Darstellung fähig, wenn sie in Bewegung, oder als in Bewegung gezeigt werden. Doch kann die Darstellung der leblosen Dinge nie den ersten Grad erreichen. Sie bringt es nicht bis zur Täuschung. Wenn die leblosen Dinge nicht in Beziehung gezeigt werden; so ist das, was alsdann von ihnen gesagt wird, bloß Beschreibung.“⁴²⁴

Im dem früheren Text *Vom deutschen Hexameter* finden sich ebenfalls Überlegungen zum Prinzip der Täuschung. Hier heißt es an einer Stelle:

„Wir bekommen die Vorstellungen, welche die Worte ihrem Sinne nach, in uns hervorbringen, nicht völlig so schnell als die, welche durch die Worte, ihrer Bewegung nach, entstehen. Dort verwandeln wir das Zeichen erst in das Bezeichnete; hier dünkt uns die Bewegung geradezu das durch sie Ausgedrückte zu sein. Diese Täuschung muss dem Dichter ebenso wichtig sein, als sie ihm vorteilhaft ist.“⁴²⁵

Dadurch, dass die Grenzen zwischen Zeichen und Bezeichnetem, „Wortbewegung“ und „Gemütsbewegung“ verschwimmen, ermöglichen sie erst die „Täuschung“. Aber auch der „Wohlklang“ und das richtige „rechte Silbenmaß“ (Minna spricht diesbezüglich von den

⁴²³ Ebenda, S. 171.

⁴²⁴ ZP, S. 916.

⁴²⁵ VdH, S. 148.

berühmten „beseelten Tönen“⁴²⁶), tragen als Bestandteile des „lebendigen Ausdrucks“ zur „Täuschung“ bei.⁴²⁷ Klopstocks Vorstellung von Signifikant und Signifikat ist damit nicht nur entscheidend für das Verhältnis von Phonem und Graphem in seiner Lyrik, sondern ebenso für sein Konzept der Täuschung.

Menninghaus attestiert Klopstocks Begriff der „Täuschung“ einen performativen Aspekt, wenn er davon ausgeht, dass die Wortbewegung zugleich „ist“, was sie „ausdrückt“.⁴²⁸ Diese „Realität der Nicht-Repräsentation“ unterstreicht damit hier auch im Kleinen mustergültig die paradoxe Beschaffenheit von Klopstocks Poetik.⁴²⁹

Sulzer rückt den Begriff, im Gegensatz zu Klopstock, eher in die Nähe des „Traums“⁴³⁰:

„Wenn also gar alles Gefühl unsers äußerlichen Zustandes aufhört, und bloße Vorstellungen der Phantasien klar bleiben, so ist die Täuschung vollkommen; ist aber jenes Gefühl bloß schwach, und weniger lebhaft, als die Vorstellungen der Phantasie, so ist sie zwar nicht vollkommen, aber doch hinreichend genug, dass wir von den Gegenständen der Phantasie, so stark berührt werden, als von wirklichen Eindrücken der Sinnen.“⁴³¹

Während Klopstock jedoch eher aus der Perspektive des Dichters gesprochen hat, nimmt Sulzer vielmehr die Position des Rezipienten ein und hebt die Tatsache hervor, dass es in der Hauptsache vom Leser abhängt, ob die Täuschung gelingen kann oder nicht:

„Man sieht aber leicht ein, daß dieses nicht bloß von der Beschaffenheit der Werke der Kunst, sondern zum Theil auch von uns selbst abhängt.

⁴²⁶ VD, S. 171.

⁴²⁷ Vgl. ZP, S. 917: „Die Darstellung bis zur Täuschung lebhaft machen“, darum hat es dem Dichter zu gehen.

⁴²⁸ Menninghaus schließt „Täuschung“ und „Wortbewegung“ unmittelbar kurz, vgl. Menninghaus: *Klopstocks Poetik der schnellen „Bewegung“*, S. 339f.

⁴²⁹ Ebenda, S. 340, und weiter: „Darstellung im Sinne Klopstocks täuscht also nicht, weil sie für etwas anderes steht, sondern weil sie gerade nicht für etwas anderes steht“, S. 341.

⁴³⁰ Sulzer, Bd. 2, S. 1146. Außerdem misst Sulzer der „Einbildungskraft“ die größere Bedeutung zu.

⁴³¹ Ebenda.

Wer sich nicht in der Gemüthslage befindet, sich den Eindrücken, die von der Kunst herrühren, zu überlassen, oder sonst keine Wärme des Gefühls und der Phantasie hat, der ist schwerlich zu täuschen.“⁴³²

⁴³² Ebd., S. 1147.

4. Das „Wortlose“. Dichtung und „Nichtung“⁴³³

Wenn man das „Wortlose“ als wesentliches Prinzip von Klopstocks Poetik bestimmen möchte, gelingt dies nur mithilfe von Tricks. Denn bereits das Nachdenken über den Begriff offenbart das Dilemma: Wie soll man sich einem Begriff nähern, dem man per Definition mit Worten gar nicht gerecht werden *kann*?! Im Folgenden möchte ich das Problem wie folgt angehen: Zunächst einmal möchte ich versuchen, anhand der einzigen Textstelle, in der Klopstock das „Wortlose“ zu seinem Gegenstand macht,⁴³⁴ dessen poetologischen Stellenwert zu ermitteln.⁴³⁵ In einem weiteren Schritt möchte ich mithilfe von mehr oder weniger konzisen Konzepten aus Philosophie und Literatur beleuchten, wie überaus schillernd die Wortfigur des Wortlosen ist und wie vielfältig ihre jeweiligen Konnotationen sind.

4.1 Das „Wortlose“ in Klopstocks Poetik

In *Von der Darstellung* debattieren Selmer und Werthing im Verlaufe ihres Gesprächs das Verhältnis von „Täuschung“ und „Mitausdruck“ (siehe 3.9) und geraten darüber über die Bedeutung des „Wortlosen“ ins Grübeln:

„SELMER: Der Dichter kann diejenigen Empfindungen, für welche die Sprache keine Worte hat, oder vielmehr nur (ich sage dies in Beziehung auf den Reichtum unsrer Sprache) die Nebenausbildungen solcher Empfindungen, er kann sie, durch die Stärke und die Stellung der völlig ausgedrückten, mit ausdrücken.

WERTHING: Oder auch wohl nur darauf deuten.

SELMER: Freilich wenn die ähnlichen nicht stark genug sind, und nicht an der rechten Stelle stehen; wenn beides nicht so beschaffen ist, daß es das Feuer in der Seele weiter ausbreitet.

⁴³³ Heidegger hat diesen Begriff geprägt.

⁴³⁴ Meist geschieht dies *avant la lettre*. Einzig in VD nennt Klopstock das Prinzip beim Namen.

⁴³⁵ Zum Forschungsstand siehe 1.3.

[...]

Überhaupt wandelt das Wortlose in einem guten Gedicht umher, wie in Homers Schlachten die nur von wenigen gesehnen Götter.⁴³⁶

Dieser Gesprächsauszug macht eines ganz deutlich: In Klopstocks Poetik-System ist das „Wortlose“ im „Mitausgedrücktem“ (dort, wo durch die „Darstellung“ auch die „Täuschung“ gelingt) angesiedelt und durch seinen deiktischen Charakter gekennzeichnet.⁴³⁷ Klopstocks ästhetische Poetik des Wortlosen lässt sich so m. E. folgendermaßen untergliedern: „Silbenmaß ist Mitausdruck durch Bewegung“⁴³⁸ – „Der Klang der Wörter ist Mitausdruck“⁴³⁹ – und das Wortlose letztlich Mitausdruck lyrischer Sprache. Vor diesem Hintergrund lässt sich dann auch meine Behauptung begründen, das Wortlose habe sich in seiner Nicht-Gestalt zum Zentrum⁴⁴⁰ von Klopstocks gesamter Terminologie entwickelt.⁴⁴¹

Ob seiner Bedeutung für das Oeuvre des Dichters, verwundert es allerdings, dass Klopstock Rolle und Funktion des „Wortlosen“ an keiner Stelle ausführlich behandelt hat. Im Gegenteil. Die oben zitierte Passage ist die einzige im gesamten Textkorpus, die das „Wortlose“ sowohl explizit benennt und zugleich zum Paradigma erhebt. In allen anderen Texten wabert es lediglich durch die Teilbereiche der Sprache und ist als eigenes Prinzip nur in seiner Absenz omnipräsent.⁴⁴² Das „Wortlose“ bestimmt dennoch Klopstocks Poetik sowohl auf einer transzendentalen Mikroebene als auch auf der transzendentalen Metaebene von Sprache. Im

⁴³⁶ VD, S. 172.

⁴³⁷ Klopstock unterscheidet hier zwei unterschiedliche Grade des „Wortlosen“: das Wortlose kann „mitausdrücken“ oder nur auf etwas „deuten“.

⁴³⁸ GG, S. ?.

⁴³⁹ VdH, S. 100.

⁴⁴⁰ Vgl. Riedl spricht vom „Fluchtpunkt“, Riedl: *Das Wortlose und das Gegenstandslose*, S. 196.

⁴⁴¹ Der Terminus „Mitausdruck“ lässt sich damit als Brückenbegriff charakterisieren.

⁴⁴² Zu diesem Themenkomplex vgl. u.a. die diversen neueren Studien: *Die Sichtbarkeit der Schrift*, hrsg. von Susanne Strätling und Georg Witte, München 2006; Frank, Manfred: *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur neuesten französischen Hermeneutik und Texttheorie*, Frankfurt am Main 1980; Waldemar Fromm: *An den Grenzen der Sprache. Über das Sagbare und das Unsagbare in Literatur und Ästhetik der Aufklärung, der Romantik und der Moderne*, Freiburg im Breisgau / Berlin 2006; *Materialität und Medialität von Schrift*, hrsg. von Erika Greber, Konrad Ehlich und Jan-Dirk Müller, Bielefeld 2002; Dieter Mersch: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.

Ortlosen des „Wortlosen“ überwindet der Dichter so auch die Paradoxien⁴⁴³ von geschriebenem und gesprochenem Gedicht.

Darüber hinaus parallelisiert Selmers Beobachtung, dass das Wortlose in einem guten Gedicht umher wandle, wie in Homers Schlachten die nur von wenigen gesehenen Götter, die Metaebene der Sprache mit dem Bereich des Sakralen. Getreu dem Prinzip: Was das Wortlose für die Sprache, ist Gott für die Menschen.

Auch Klopstocks Epigramm *Das feine Ohr* liest sich vor diesem Hintergrund wie eine Chiffre des „Wortlosen“.

„Gleich dem tatenlosen Schüler der Ethik
Hörst du in der Poetik
Gras wachsen, aber hörst nie
Den Lorbeer rauschen in dem Hain der Poesie.“⁴⁴⁴

Klopstock thematisiert hier den Umstand, dass ein feinhöriger, künstlerisch geschulter, aber unbewegter („tatenlos“) Leser durchaus in der Lage ist, Machart und technische (metrische und prosodische) Feinheiten eines Gedichts zu sehen und zu hören, den eigentlichen Zauber der Poesie dagegen aber nicht erfassen kann, solange seine „Gefühlsadern“⁴⁴⁵ gegen diesen Zauber unempfindlich sind. Denn das Rauschen des Lorbeers, Sinnbild poetischer (metrischer und prosodischer) Vollkommenheit, lässt sich niemals komplett objektivieren oder mit sprachlichen Mitteln ganz erfassen, da immer ein *Rest* bleibt. Allein mit dem inneren Ohr, im Fühlen, ist diese wortlose Dimension von Sprache wahrnehmbar. Nicht zuletzt aufgrund dieser Tatsache spricht Klopstock dem vorgetragenen Gedicht die größere Fähigkeit zu, seine Leser zu bewegen. Denn die Stimme eines laut Lesenden, der den geschriebenen Text wie eine musikalische Partitur interpretiert und umsetzt, vermag sich selbst und seine Zuhörer in größere affektive Bewegung zu versetzen, da die menschliche Stimme als bewegtes und bewegendes Medium Nicht-Sagbares und

⁴⁴³ Vgl. Weimar, S. 36. Neben der Tatsache, dass das „Wortlose“ in seiner Funktion des Mitausdrucks lyrischer Sprache auf die diversen Bereiche von „Wohlklang“, „Silbenmaß“ und „Bewegung“ rekurriert, steht es darüber hinaus auch als Paradigma für sich selbst. Auch Jean-Luc Nancys Rede vom „dialektischen Register“, in dem „das Ungesagte und das Unsagbare“ sich treffen (Nancy, S. 45), macht deutlich, dass es sich beim „Wortlosen“ nur um einen paradoxen Begriff handeln kann.

⁴⁴⁴ AW, S. 185.

⁴⁴⁵ Büchner: *Lenz*, S. 14.

Nicht-Gesagtes besser transportiert als die Schrift. Das „Wortlose“ hat seinen privilegierten Ort damit vor allem in den prosodisch-rhythmischen Eigenschaften vorgetragener Lyrik.

4.2 Das „Wortlose“ in Philosophie und Literatur

Eine so schillernde Wortfigur wie die des „Wortlosen“ verdient eine großzügige Kontextualisierung. Anhand ausgewählter Beispiele aus Philosophie und Literatur möchte ich deshalb aufzeigen, wie vielfältig die Konnotationen und Assoziationen sind, die mit dem Begriff einhergehen.

Der Topos des „Beredten Schweigens“ und „Verstummens“ bei einem Zuviel an Gefühl ist uns bereits lange vor dem „Wortlosen“ aus der Rhetorik geläufig. Vor allem (Pseudo-)Longin hat in seiner Schrift *Vom Erhabenen*⁴⁴⁶ die Tradition begründet, nach der das Verstummen von Sprache Ausdruck (sehr) starker Empfindungen ist. Eingehender betrachtet, lässt sich das Wortlose jedoch nicht so ohne weiteres weder mit „Schweigen“ oder „Sprachlosigkeit“, noch mit etwas „Unsagbarem“ oder gar etwas „Nicht-Gesagtem“ gleichsetzen. Vor allem die semantische Dimension des Fehlens macht dies deutlich, denn Absenz setzt in diesem Fall Präsenz voraus. Erst in der „Lücke“⁴⁴⁷, der Leere, der Unterbrechung, der Pause, der Absenz und/oder der Negation sowie dem Nichts kann damit eine Annäherung gelingen.⁴⁴⁸ Mit der Vorstellung vom Wortlosen geht so auch stets das altgriechische Konzept der *Alitea* einher, das hier ebenfalls als Folie fürs Verständnis dienen kann. Gemeint ist mit dem Begriff das dialektische Verhältnis von Verborgenheit (später Absenz) und Unverborgenheit (später Präsenz). Das Suffix -los verweist in diesem Sinne dezidiert auf ein Fehlen und impliziert eine (paradoxe) Leere. .⁴⁴⁹

⁴⁴⁶ Pseudo-Longin: *Vom Erhabenen*, Stuttgart 2007.

⁴⁴⁷ Sulzer, Bd. 2, S. 725-726. Vgl. „Hiatus“.

⁴⁴⁸ Siehe dazu auch Kapitel 6 und vgl. Tropen der Negation und des Schweigens: Liores, Antithesis, Chiasmus, Oxymoron, Paradoxon, Aporie, Adynaton, Synekdoche, Metalepse, Suggestion, Präterition, Ellipse usw. Vor allem Klaus Weimar hat mithilfe der Wiederholung gezeigt, wie und wo das „Wortlose“ in Klopstocks Gedichten zu lokalisieren ist.

⁴⁴⁹ Vgl. an späterer Stelle: Brückenschlag zwischen der „wortlosen“ Dimension von Sprache und ihrer ästhetischen. Im Wortspiel „T|Ohr“ äußert sich die für Klopstocks Lyrik charakteristische Wahrnehmung von Absenz!

Wenn nun also die Sprache für die Beschreibung eines bestimmten Sachverhalts oder Gefühls keine Wörter (mehr) hat, oder nicht (mehr) zu haben scheint, ist sie dank ihrer subversiven Eigenschaft, auf die eigene Metadimension verweisen zu können, dennoch stets in der Lage, auch das zu transportieren, was rein sprachlich nicht vermittelt werden kann.

An dieser Stelle fühle ich mich an Jean-Paul Sartres Ontologie und seine Setzung von Abwesenheit oder Nichtexistenz erinnert, „die sich auf der Ebene der Quasi-Beobachtung“ finden lässt. Ersetzt man Sartres Quasi-Beobachtung durch Klopstocks Quasi-Gehörtes, sprich Mit-Gehörtes, wird klar, um was es dem Dichter geht: nämlich um Empfindung und deren „Nebenausbildungen“⁴⁵⁰! Der Empfindung wird damit etwas Diffuses eingeschrieben:

„Nur im Bereich der gefühlsmäßigen Intuition können die Worte <abwesend>, <fern von mir> einen Sinn haben, im Bereich einer gefühlsmäßigen Intuition, die sich gibt als eine, die nicht stattfinden kann.“⁴⁵¹

Bei Karl Philipp Moritz findet sich in diesem Zusammenhang das Konzept der „krummen Linie“⁴⁵². Als „metaphysische Schönheitslinie“⁴⁵³ kennzeichnet sie „die große Harmonie des mitempfundenen Ganzen“⁴⁵⁴. Mit anderen Worten, und auf Klopstocks Theorie übertragen, bedeutet dies: das Wortlose ist die krumme Linie der Sprache.

Hilde Domin's Konzept der „Schweigegrenze“⁴⁵⁵ spiegelt diesen Ansatz ebenfalls wider, denn für Domin ist „Lyrik [...] die Kunst des Worts und des Nichtworts“⁴⁵⁶, die ihr Wirkpotenzial vor allem im Mitgehörten entfaltet.

⁴⁵⁰ VD, S. 172.

⁴⁵¹ Vgl. Text aus dem Workshop-Reader. Die korrekte bibliographische Angabe wird später nachgetragen.

⁴⁵² Moritz: *Die Signatur des Schönen und andere Schriften zur Begründung der Autonomieästhetik*, Hamburg 2009, S. 87.

⁴⁵³ Moritz, S. 83ff.

⁴⁵⁴ Vgl. „Mitausdruck“.

⁴⁵⁵ Hilde Domin: *Wozu Lyrik Heute*, S. 165ff.

⁴⁵⁶ Ebenda, S. 26.

4.3 Das „Wortlose“ und das Relief

Wenn man von Linien und Grenzen spricht, muss das Theorem der Spur kurz erwähnt werden. Während die Spur immer schon für einen Abdruck, einen Rückstand stand, hat sie vor allem in der neueren Literaturtheorie poetologische Relevanz erlangt.⁴⁵⁷ Indem Spuren per se zwischen Materialität und Immaterialität (Absenz einer ehemaligen Präsenz) hin und her oszillieren, ähneln sie in theoretischer Hinsicht meiner Vorstellung vom Entre-Deux und dem Relief als Denkfigur. Denn kaum eine Kunstform verkörpert das hier zu Beschreibende so treffend wie das Relief, das vom Moment des Werdens lebt. Beim Relief gehört das Immaterielle des „Wortlosen“ nämlich sowohl dem Geschriebenen als auch dem Gesprochenen an. Gleichzeitig wohnt das „Wortlose“ aber auch im Entre-Deux dieser beiden Sprach-Register.⁴⁵⁸ Begrifflich lässt sich das Feld des „Wortlosen“ damit mit den Begriffspaaren Präsenz-Absenz, Materialität-Immaterialität und der Laut-BuchstabeEbene umspannen, in der das Nicht-Sichtbare, Nicht-Hörbare und Nicht-Wahrnehmbare im Mit-Fühlbaren, Mit-Wahrnehmbaren, Mit-Hörbaren und Mit-Sichtbaren immanent ist.⁴⁵⁹ Dieses Paradox ist das eigentlich Spannende an Klopstocks Sprachauffassung. Die Negation -los ist Bedingung für etwas Positives, für ein Surplus der Sprache. Diese Dialektik der Sprache stellt die Krux von Klopstocks Poetik dar. Wo Martin Heidegger später Weltkonstitution durch „Nichtung“⁴⁶⁰ postuliert, lässt sich Klopstocks Dichtung ebenfalls in erster Linie als die Kunst des Wortlosen beschreiben. Im Grunde genommen macht Klopstock hier also nichts anderes als eine ontologische Sprachauffassung festzuschreiben, die deshalb besonderes Augenmerk verdient, weil sie *avant la lettre* sowohl die dekonstruktivistische als auch deren proto-dekonstruktivistische Beziehung zwischen Phonem und Graphem erstmalig theoretisch vorweg genommen hat.

⁴⁵⁷ *Literatur- und Kulturtheorie*, S. 673f.

⁴⁵⁸ In Klopstocks Lyrik fallen diese zusammen!

⁴⁵⁹ Das „Wortlose“ als „melting pot“ schließt geschriebene und gesprochene Sprache kurz.

⁴⁶⁰ Heidegger rückt die Angst des Daseins ins Zentrum seiner Ontologie-Philosophie und beschäftigt sich vor allem mit der Nichtigkeit. Im Gegenzug spricht Heidegger von der Lichtung des Seins und stellt auf diese Weise ebenfalls eine Spannung zwischen hell und dunkel sowie dem hamletschen Sein oder Nicht-Sein her.

5. Sentiment und Son-timent. Zum Verhältnis von Laut und Buchstabe in Klopstocks Dichtung

5.1 Stimme und Schrift⁴⁶¹

Klopstocks Poetik lässt sich – wenn man sie als ästhetische Theorie liest, die sich mit Hilfe der Sinnlichkeit ihren Weg in die Herzen ihrer Leser bahnt – mit keinem Vers pointierter charakterisieren als mit dem folgenden:

„Ich war ganz Ohr, und hörte Alles; denn Herz war ich auch.“⁴⁶²

Dieser kurze Satz vereint, was für das Verständnis von Klopstocks Sprachauffassung von elementarer Bedeutung ist: er konfirmiert die fast metonymisch anmutende Vorstellung vom Leser als sinnlich wahrnehmendes Organ, das vollständig auf Empfang gestellt ist, mit der Idee, dass Wahrnehmung sich nicht ausschließlich auf Sinneseindrücke beschränken lässt, sondern immer mit einem bestimmten Gefühl einhergeht. Die Konjunktion „denn“ akzentuiert diese Tatsache besonders deutlich. In „Alles“, nicht zufällig der syntaktische Gipfel des Verses, findet Klopstocks Sprachauffassung ihren programmatischen Höhepunkt in der Dimension des Allumfassenden, zu dem nicht nur ein materiell gegebener sprachlicher Ausdruck gehört, sondern auch dessen immaterielle Dimension.⁴⁶³ Wäre „Alles“ kleingeschrieben, bezöge es sich lediglich auf alles Gehörte – mit Hilfe der Großschreibung verweist Klopstock jedoch dezidiert auf die Dimension des Darüber-Hinaus, des Jenseitigen – sprich auf eine Metaebene von Sprache, in der Nicht-Gesagtes und Nicht-Gehörtes (Nicht-Hörbares) nur mit dem Herzen wahrgenommen werden können. Mit den Sinnen wahrnehmen, hören und *mithören* (sprich alles, was sprachlich nicht angemessen ausgedrückt werden kann mit dem Herzen „hören“) sind deshalb notwendige Voraussetzungen bei der Rezeption von Lyrik.

⁴⁶¹ Zum Verhältnis von geschriebener und gesprochener Sprache vgl. *Duden 4. Die Grammatik*, hrsg. von der Dudenredaktion, Mannheim / Leipzig / Wien u.a. 2006, 7. neu erarb. und erw. Aufl. 61-94.

⁴⁶² F. G. Klopstock: *Die Sängerin und der Zuhörer*, in: Georg Joachim Göschen: *Klopstocks Oden. Zweyter Band*, Leipzig 1798, S. 270..

⁴⁶³ In dieser Rolle fungiert das „Wortlose“ als „Mitausdruck“ von Sprache!

In dem 1766 erschienen Gedicht *Der Bach* kommt dieses Konzept einer wortlosen und ästhetischen Dichtung ebenfalls deutlich zum Tragen, wenn es beispielsweise heißt:

„Es wendet nach dem Strome des Quells
Sich der Lautenklang des wehenden Bachs.
Tief, und still strömet der Strom; tonbeseelt
Rauschet der Bach neben ihm fort.“⁴⁶⁴

Während man als Zuhörer und Leser sogleich eine täuschend echte akustische Vorstellung vom Fließen und Rauschen beider Gewässer („Strom“ und „Bach“) im Ohr hat, wird der doppeldeutige Aspekt dieser Verse durch die Tatsache erzeugt, dass sich „der Lautenklang des wehenden Bachs“ gleichermaßen auf die Stimme, bzw. den Atem des Lesers beziehen lässt; die beiden Adjektive „Tief“ und „still“ dagegen stehen stellvertretend für die Schrift bzw. die Tinte, welche sich über das Papier ergießt. „Tonbeseelt“ wäre demnach der Vortrag, welcher die Schrift begleitet.

Bevor ich im letzten Kapitel anhand der Analyse des Gedichts *Klage* im Einzelnen darlegen werde, wie Klopstock geschriebene und gesprochene Sprache kurzschließt, möchte ich zunächst noch einen vagen Blick auf das Verhältnis von Laut und Buchstabe werfen. Dass geschriebene und gesprochene Sprache in enger Verbindung zueinanderstehen, versteht sich dabei von selbst. Doch wie genau man sich dieses komplexe wechselseitige Verhältnis im Einzelnen vorzustellen hat, ist um einiges schwieriger zu begreifen. Bis heute herrscht in der Forschungsliteratur kein Konsens darüber, unter welchen Blickpunkten sich die Frage erschöpfend behandeln ließe, denn die Frage nach dem Verhältnis von Stimme und Schrift ist fast so alt wie das Nachdenken über die Sprache selbst.⁴⁶⁵

Der Schweizer Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure gilt als Begründer einer strukturalistischen Sprachwissenschaft, welche die Semiotik sowie die Medien- und die

⁴⁶⁴ F. G. Klopstock: *Der Bach*, in: G. J. Göschen: *Klopstocks Oden. Erster Band*, Leipzig 1798, S. 245. In Klopstocks Geburtsort Quedlinburg auf der sogenannten „Rosstrappe“ lässt sich das Geschriebene besonders eindringlich nachempfinden: hoch oben in den Wäldern das Rauschen der Bäume, tief unten das Rauschen der Bode ... Vgl. dazu ebenfalls J. G. Herders Oden-Rezension: „Es ist unläugbar, daß einige dieser Sylbenmaße schon an sich betrachtet einen Gesang, eine Melodie haben, die den Sanglosesten Leser und Deklamator von der Erde erheben müssen.“

⁴⁶⁵ Auf Grund der unüberschaubar großen Menge an Publikationen zu diesem Thema, ist es mir nicht möglich an dieser Stelle näherdarauf einzugehen.

Kulturwissenschaft entscheidend mitgeprägt hat. Mit seinem *Cours de linguistique générale* entwickelte er eine bahnbrechende Theorie der Sprache als Zeichensystem, in dem die Größen *langage*, *langue* und *parole* maßgeblich sind und in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander stehen. Mit Blick auf Klopstocks Sprachdenken sind in diesem Zusammenhang vor allem die von Saussure eingeführten Begriffe *sème*, *apòsème* und *parasème* interessant; da mit *sème* die Ganzheit des Zeichens gemeint ist, mit *apòsème* dessen lautliche Artikulation (*signifiant*) und mit *parasème* der mentale Aspekt (*signifié*) des sprachlichen Zeichens (also der Gedanke). Saussures Vergleich, Gedanke und Laut (Inhalt- und Ausdrucksseite) verhielten sich zueinander wie Rück- und Vorderseite eines Stücks Papier, erinnert deshalb auch wieder an Klopstocks Vorstellung vom Schatten des Baums. Lange vor de Saussure haben sich jedoch bereits die gelehrten Philosophen der klassisch griechischen Antike eingehend mit der Sprache beschäftigt und über ihre jeweiligen Implikationen und Ausdrucksformen nachgedacht. Kritik wurde dabei hauptsächlich an der Schrift geübt, während der gesprochenen Sprache die größere Bedeutung beigemessen wurde.

Neben Aristoteles war Platon einer der eifrigsten Schriftkritiker. Schrift ist für ihn lediglich ein (lebloser) Schatten,⁴⁶⁶ während er die gesprochene Sprache als „lebende und beseelte Rede“⁴⁶⁷ bezeichnet.⁴⁶⁸ Goethe sah dies offenbar ähnlich, denn auch er räumte der gesprochenen Sprache den Vorzug ein, wenn er schreibt: „Schreiben ist ein Mißbrauch der Sprache“⁴⁶⁹. Gerade im 18. Jahrhundert dachten viele Philologen ähnlich abwertend und standen der Schrift, obwohl sie das Handwerkzeug des Philologen ist, kritisch gegenüber.

Mit der zunehmenden Bedeutung des Sprachthemas entdeckte man im Rahmen der Ästhetik im Verlauf des 18. Jahrhunderts den Text als Raum von Sinnlichkeit und hat damit begonnen, die Interferenz von Sprache, Kognition und sinnlicher Wahrnehmung zusammenzudenken. Joachim Gessinger spricht in diesem Zusammenhang in seiner überaus umfangreichen und fundierten Studie von einer „Theorie der ästhetischen Wahrnehmung [...] als Prolegomena zu einer

⁴⁶⁶ Platon vergleicht die Schrift mit einem „Schattenbild“, vgl. Bertram: *Sprache, Schrift und Selbstbewusstsein*, S. 116. Vgl. auch Platons *Höhlengleichnis*.

⁴⁶⁷ Platon zitiert nach: ebenda, S.113.

⁴⁶⁸ Auch Martin Luther brachte die Sprache eng mit der Vorstellung von Leben in Verbindung. Während die Schrift in den Augen des Geistlichen etwas Totes war, galt ihm die gesprochene Sprache als das eigentlich Lebendige.

⁴⁶⁹ Goethe zitiert nach: Baumann, Jürgen / Günther, Hartmut / Knoop, Ulrich (Hrsg.): *homo scribens. Perspektiven der Schriftlichkeitsforschung*. Tübingen 1993, S. 219.

Psychologie der Sprache⁴⁷⁰, welche die Debatte zu der Zeit in Deutschland bestimmt hat. Schriftverdikt und Theorie der Wahrnehmung werden so zum Schnittpunkt eines neuen Sprachdenkens, bei dem

„das janusköpfige Haupt schriftkulturell geprägter Sprachtheorie, die phonographische Schriftauffassung und der schriftinduzierte Lautbegriff, [...] zunehmend kritischer betrachtet [wurde], wenn auch keineswegs verworfen [wurde].“⁴⁷¹

Doch noch bevor sich diese Tendenz bemerkbar machte, haben diverse ausländische Akteure das Terrain vorbereitet. In Paris dominierten beispielsweise Diderot, Rousseau und Castel die jeweiligen Diskurse. Und auch d’Alembert „gab [...] der Debatte einen [zusätzlichen] neuen, sprachkritischen und theoretischen Akzent, indem er [...] die Frage stellte, was es denn mit der Ausweitung der Verwendung eines Worts auf eine andere sinnliche Sphäre auf sich habe.“⁴⁷² D’Alembert versuchte auf diese Weise Rezeptionsästhetik und Sprachgebrauch theoretisch miteinander zu verknüpfen.⁴⁷³ Der Mathematiker Castel dagegen suchte gezielt nach einer psychologischen Basis für die ästhetische Wahrnehmung und kam zur Erkenntnis: „Il y a trois sortes de perceptions, l’intelligence ou l’idée, le sentiment, et la sensation.“ Diese Feststellung, so Gessinger, enthielt die neue Philosophie des Geschmacks *in nuce*, da Vorstellung („idee“), sinnliche Wahrnehmung („sensation“) und Empfindung („sentiment“) hier in enger Verbindung zueinander stehen.⁴⁷⁴ Castel darf damit getrost als ein wichtiger Vorläufer der späteren Wahrnehmungspsychologie gelten. Dieses neue Kräftenessen von Laut und Schrift wird durch Jean-Jacques Rousseaus Versuch genährt, auch die zeitgenössische Musikästhetik zeichentheoretisch neu zu fassen.⁴⁷⁵

⁴⁷⁰ Gessinger, S. 71.

⁴⁷¹ Ebenda, S. 473.

⁴⁷² Ebd., S. 154.

⁴⁷³ Vgl. ebd., S. 156.

⁴⁷⁴ Vgl. Gessinger, S. 139.

⁴⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 116. Diese Entwicklung ging im Verlauf des 18. Jahrhunderts mit einer bahnbrechenden Reform im Bereich der Oper einher.

Bestimmend waren außerdem die zahlreichen Sprachursprungstheorien, wobei sich auch hier eine semiotische Wendung in der Sprachtheorie abzeichnete.⁴⁷⁶ Neben dem Ohr rückte zusehends die Stimme als Akteur in den Mittelpunkt des Interesses.⁴⁷⁷ Schneider spricht in diesem Zusammenhang von einer „Re-Oralisierung“ als gegenläufige Bewegung zum Prozess des Verstummens. Neben Klopstock haben auch Gottfried August Bürger, die Göttinger Hainbündler und Herder versucht, dieses neue poetologische Programm zur „Wiederherstellung der Mündlichkeit“⁴⁷⁸ zu forcieren. Und auch Hegels spätere Ästhetik beruht auf der nun allgemein verbreiteten Annahme: „Gesprochene Sprache sei – im Gegensatz zu Schrift – der wahre Ausdruck des menschlichen Geistes“⁴⁷⁹. Im Zuge dieser Neupositionierung vollzog sich die Entwicklung von einer rein physiologischen zu einer artikulatorischen Phonetik, welche wiederum erhebliche Konsequenzen auf das Verhältnis von Stimme und Schrift hatte.⁴⁸⁰

„Im 17. Jahrhundert wurden die anatomischen und physiologischen Grundlagen des *Sehens* [Descartes, Malebranche], in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die der *Stimme* [Dodart, Ferrein, Haller Viq d' Azyr] gelegt. [...] Als wissenschaftlicher Gegenstand jedoch rückte das

⁴⁷⁶ Besonders deutlich bei Moses Mendelssohn, Karl Philip Moritz und Johann Gottfried Herder ablesbar, vgl. dazu Gessinger, S. 169.

⁴⁷⁷ Obwohl Lyrik genuin immer schon mündlich gedacht worden ist. In der aktuelleren Diskussion hat die Stimme als neues „geistes- und kulturwissenschaftliches Sujet“ im Verhältnis zur Schrift jedoch an Bedeutung gewonnen: „Schrift und Stimme als *asthetische*, das heißt *phänomenal wahrnehmbare* und in dieser Wahrnehmbarkeit mit äquivalenten Explorationsansprüchen auftretende Positive – das wäre also trotz so mancher argumentativen Disparitäten in etwa die Formel, auf die sich die Pointe eines gewichtigen Teils der gegenwärtigen medienwissenschaftlichen Anstrengungen bringen ließe, wobei freilich nicht auszumachen ist, wie weit der Appell zur Abkehr von einer prinzipiell zweigleisigen, bipolar eingestellten Forschung nur besiegelt, was sich schon auf breiter Form etabliert hat. Tatsache ist immerhin, dass die jüngsten Beiträge im Rahmen ihrer eigenen Praxis diesseits respektive jenseits der alten Binaritäten zu sortieren versuchen, sich programmatisch entweder dem Thema Schrift oder dem Thema Stimme zu widmen und zwar zunächst mit dem Ergebnis medienspezifisch deutlich geschärfter und essentiell erweiterter Profilierungen.“, in: *Stimme und Schrift*, S. 11; vgl. auch: *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, hrsg. von Doris Kolesch und Sybille Krämer, Frankfurt am Main 2006; Ludwig Jäger: *Versuch über den Ort der Schrift. Die Geburt der Schrift aus dem Geist der Rede*, in: *Schrift* 2005, S. 187-236.

⁴⁷⁸ Schneider: „*Still auf dem Blatt ruhte das Lied*“, S. 148.

⁴⁷⁹ Gessinger, S. 117. Goethe und Hegel haben beide phonozentrische Theorien vorgelegt.

⁴⁸⁰ Vgl. ebenda, S. 643.

Gehör an die Seite des Gesichts, und damit Sprache in den Mittelpunkt der Betrachtungen, denn sie ist als Schrift und Laut mit beiden Wahrnehmungsformen verknüpft.⁴⁸¹

Der schriftinduzierten Phonetik wurde eine Absage erteilt. Die phonographische Sprachauffassung geriet zunehmend ins Wanken und es erfolgte der Übergang vom phonetischen zum phonologischen Denken.⁴⁸²

Doch auch die Untersuchungen die Artikulation betreffend hatten weitreichende phonologische und ästhetische Konsequenzen: Albrecht von Haller beschrieb als einer der Wenigen die Physiologie des Stimmapparates und beeinflusste damit die empfindsame Lyrik nachhaltig. Die vorangegangenen frühen Untersuchungen zur Stimme durch Dodart und Ferrein (siehe oben) hatten nur die Gesangstimme zum Gegenstand, erst Haller nahm die programmatische Unterscheidung zwischen Sprechen und Gesang vor, die auch Klopstock maßgeblich beeinflusste.⁴⁸³

„So gerät das Kapitel über das Gesangsorgan unverhofft zu einer kulturkritischen Betrachtung verschiedener zeitgenössischer Kunstformen des Sprechens (Deklamation) und des Gesangs (aria und recitativo) [...].“⁴⁸⁴

Zusammengefasst kann man sagen, dass die Diskussion im 18. Jahrhundert erstmals zeichentheoretisch und kognitionspsychologisch geführt wurde, wobei die enge Verknüpfung zwischen Schriftdebatte und Wahrnehmungspsychologie ständig neu verhandelt und aktualisiert wurde. Die damit einhergehende Tendenz, Sprache ästhetisch zu denken brachte nicht nur dem Ohr einen zeitgenössischen Vorzug vor dem Auge ein,⁴⁸⁵ sondern auch die Unterscheidung zwischen dem physikalisch-physiologischen und dem perzeptiven Hören. Vor diesem Hintergrund

⁴⁸¹ Gessinger, S. XXI.

⁴⁸² Vgl. ebenda, S. 517.

⁴⁸³ Vgl. ebd., S. 518.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 518. Der alte Streit über den Vorzug der italienischen vor der französischen Oper sowie die Querelle des Bouffons scheint noch keineswegs beigelegt.

⁴⁸⁵ Vgl. Gessinger, S. 684 aber aufgepasst: die Rede ist hier in erster Linie von dem inneren Ohr – im Gegensatz zum organischen.

gilt es, Klopstock als einen der Theoretiker des Feldes, das man mit Platon und Derrida im weitesten Sinne als Sprachphilosophie abstecken könnte, zu begreifen – genauer gesagt als einen Dichter, der sich poetologisch (zum Teil *avant la lettre*) im Spannungsfeld zwischen Stimme und Schrift bewegt!

5.2 Laut und Buchstabe in Klopstocks Sprachauffassung

„Man macht sich von dem, was die Sprache *ausdrücken* kann, keinen richtigen Begriff, wenn man sie sich, auf der einen Seite, *durch Buchstaben bezeichnet*; und auf der andern, *von der Aktion des Redenden begleitet*, vorstellt. Der eigentliche Umfang der Sprache ist das, was man, ohne den Redenden zu sehn, *höret*. Man hört aber Töne, die Zeichen der Gedanken sind, durch die Stimme so gebildet, daß vieles von dieser Bildung nicht gelehrt werden kann, sondern vorgesagt werden muß, um gelernt zu werden. Die unlehrbare Bildung der Töne begreift besonders das in sich, was das Sanfte oder Starke, das Weiche oder Rauhe, das Langsame und Langsamere, oder das Schnell und Schnellere dazu beytragen, daß die Töne völlig zu solchen Gedankenzeichen werden, als sie seyn sollen. Man höret ferner mit dieser Tonbildung eine andre, die, in sehr vielen und sehr fein verschiedenen Graden, Leidenschaften ausdrückt.“⁴⁸⁶

Diese Passage macht deutlich, um was es Klopstock geht: um das eigentliche Wesen der Sprache begreifen zu können muss man zunächst einmal abstrahieren können: denn weder die geschriebene („*durch Buchstaben bezeichnet*“), noch die gesprochene Sprache („*von der Aktion des Redenden begleitet*“) sind in der Lage, das gesamte Ausdruckspotenzial der Sprache („Umfang der Sprache“) an sich zu erschöpfen – denn es bleibt immer ein Rest. Der richtige Vortrag, sprich die Deklamation, ist erlern- und lehrbar, aber die verbleibende Dimension, das Gefühl, ist „unlehrbar“ und deshalb als einziges in der Lage, mit dem Gedanken und Ton des Gedichts vollständig zur

⁴⁸⁶ GR: *Für junge Dichter*, in: AW, S. 898.

Deckung zu kommen („völlig zu solchen Gedankenzeichen werden, als sie seyn sollen“). Hier wird deutlich was Klopstock unter der doppelten Tonbildung⁴⁸⁷ versteht: die Deklamation auf der einen und die Sprache des Herzens auf der anderen Seite. Letztere birgt jedoch noch eine weitere in sich; und zwar die „mit“-gehörte Dimension der Leidenschaft(en). Oralität und Literalität, so mein Eindruck, kommen in Klopstocks Gedichten deshalb besonders an jenen Stellen zur „Deckung“, an denen Klopstock Mündlichkeit zum einen in der Schrift inszeniert und zum anderen in den Momenten, wo das Gedicht durch den Vortrag seiner primären Form enthoben wird, ohne sich ihrer vollständig entledigen zu können. Klopstocks Gedichten kommt man dadurch am besten mit der bereits mehrfach erwähnten Denkfigur des Reliefs bei, da das Relief eben jenes prekäre Moment des *Noch-nicht* und *Doch-schon* zur Anschauung bringt, um das es in Klopstocks Lyrik geht. Das Dazwischen birgt das größtmögliche Rührungspotenzial in sich und stellt das Einfalltor zur Seele dar (es ist außerdem der Ort an dem das „Wortlose“ angesiedelt ist, denn das „Wortlose“ ist sowohl der Schrift als auch dem Vortrag immanent). Im gefühlsmäßig vorgetragenen Gedicht werden Buchstaben zu Tönen und diese wiederum zu immateriellen, nicht fassbaren, dafür aber fühlbaren „Gedankenzeichen“, die nicht mehr direkt zur materiellen Dimension der Sprache gehören, sondern in den Bereich des „Wortlosen“ übergehen. Der Aspekt des „Mitausdrucks“ kommt an dieser Stelle ebenfalls wieder besonders zum Tragen, denn „mit“ausdrücken, „mit“denken, „mit“fühlen ist bei Klopstock Programm. So auch in dem folgenden Zitat:

„In Blumenstücken wärdn Blumen, und weiter nichz gemalt. Dem Künstler fils selber nicht im Traum ein di Gerüche mitmalen zu wollen. Und gleichwol sinds gemalte Gerüche, was där fon der Ortografi fodert, där auch das Ungehörte geschrieben sen will.“⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ Berndts These von der „doppelten Tonbildung“ ist hier fürs Verständnis von besonderem Belang. Mit dem Begriff der „doppelten Tonbildung“ eruiert Bernd das Verhältnis zwischen einer sogenannten ersten und einer zweiten Tonbildung. Gemeint sind damit sowohl die tatsächliche, sprich die sprachliche Artikulation eines Gedichts im Vortrag als auch das Hinzudenken der akustischen Realisation beim leisen Lesen. Das Paradoxe dieser Beziehung liegt dabei auf der Hand. Denn das Hinzudenken von Mündlichkeit kann nur unzureichend vom Schriftbild generiert werden, Berndt: „*Mit der Stimme lesen*“ – F. G. Klopstocks *Tonkunst*, in: *Stimme und Schrift*, 2008, S. 149-172.

⁴⁸⁸ F. G. Klopstock: *Von der Schreibung des Ungehörten*, in: SW, Bd. 9, S. 401. Die entsprechenden graphisch markierten Dehnungszeichen konnte hier nicht mitzitiert werden.

Klopstock spricht hier ein weiteres Problem an, indem er auf das Problem einer unzureichenden Orthographie hinweist. Um dem beizukommen, arbeitete er eine radikal phonologische Orthographiereform aus, welche jedoch von Beginn an zum Scheitern verurteilt war, denn kaum ein Zeitgenosse war bereit, sich einem derart drastisch an der gesprochenen Sprache orientierten Schriftbild zu unterwerfen. Während im 18. Jahrhundert eine dezidierte Re-Oralisierung von Dichtung stattfand (siehe oben), war es im Grunde genommen nichts Neues, Lyrik mit Lautlichkeit in Verbindung zu bringen. Allein im 18. Jahrhundert beginnt man damit, theoretisch darüber nachzudenken, warum das Hörerlebnis die adäquatere Präsentationsform von Dichtung sein könnte und Lyrik dem Schriftbetrieb entrissen werden sollte. Vor diesem Hintergrund gelang es Klopstock in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der Deklamation eine neue Stellung innerhalb der gängigen Lesepraktiken einzuräumen.⁴⁸⁹

„Die Urszene dieser heute so geläufigen und gut besuchten Autorenlesung lässt sich demnach in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verorten und hört auf den Namen: Klopstock (vgl. Maye 2007).“⁴⁹⁰

Die Brücke welche Deklamation und Gefühl bei Klopstock miteinander verbindet reflektiert Johann Heinrich Voß:

„Man muss sorgfältig deklamieren, wenn man die ganze Wirkung fühlen will. Ein Gesez, das auch bei seinen Oden gilt, die man sonst gar nicht empfindet, und, wenn sie gut abgesungen werden, göttlich fühlt.

⁴⁸⁹ In zahlreichen Texten widmet sich Klopstock Fragen der Deklamation und des Vortrags. So z. Bsp. in *Von der Schreibung des Ungehörten*, in den *Grammatische Gespräche* (disparat) und in Texte zur Orthographiereform. Parallel zur „Re-Oralisierung der Lyrikrezeption“ im 18. Jahrhundert vollzog sich der Wandel vom lauten zum stillen Lesen (siehe zeitgenössischer Kontext: erhebliche Veränderung im Buchmarkt, erhöhte Druckerzeugnisse, zahlreiche Lesegesellschaften, Autorenlesung etc.). Erich Schön hat in seiner Untersuchung gezeigt, dass das Lesen um 1800 verstummt. Die Parole „Zurück zur Mündlichkeit“ sollte man deshalb vor allem als Reaktion auf die zeitgenössischen Entwicklungen bewerten, die mit einer zunehmenden Konsolidierung der Schrift im Bereich der Literatur einhergingen.

⁴⁹⁰ Unveröffentlichter Text, S. 254. Die korrekte bibliographische Angabe wird später nachgetragen.

Überhaupt ist Klopstock der lebendigste Dichter, der je gewesen, und sachte liest man ihn gar nicht recht.⁴⁹¹

Doch Klopstocks Vorstellung von Stimme und vorgetragenem Gedicht sind absoluter Natur:

„Das Ohr, sagt Longin, urteilt, nachdem's die Stimme hören lässt. Denn wie bei Verlängerung oder Verkürzung des Schalles die Stimme die Silben bildet, so empfängt, und beurtheilt sie das Ohr.“⁴⁹²

Damit verlangt Klopstock seinen Lesern so einiges ab!⁴⁹³ Der „perfekte“ Leser ist für Klopstock der „denkende Leser“⁴⁹⁴, jemand, der „die Geschicklichkeit des Lesens beherrscht“⁴⁹⁵ und in der Lage ist, die „höheren Schönheiten“⁴⁹⁶ eines Gedichts zu erkennen, denn Gedichte angemessen vorzutragen, ist eine Kunst, ist *die* Kunst per se, auf die es in der Rezeption von Lyrik ankommt. In der Rangordnung steht der Leser, bzw. Vorleser deshalb auch gleich nach dem Dichter, denn auf sein Können kommt es an. Die „Biegsamkeit der Stimme“⁴⁹⁷ sowie die Fähigkeit dem Inhalt, sprich dem Gedanken des Gedichts mit dem Tonfall gerecht zu werden, ist deshalb auch die *conditio sine qua non* für einen gelungenen, mitreißenden Vortrag. Doch auch der auf Empfang gestellte Zuhörer gehört zur lyrischen Gefühls-Gemeinschaft. Funktion und Rolle von Dichter,

⁴⁹¹ Voss an Brückner, 24. 2. 1773, 1829-1833, I, 124f, zitiert nach Kohl S. 136. zeitgenössischen Stellung der Deklamation vgl. u.a.: Renatus Gotthelf Löbel: *Einige Bemerkungen über die Deklamation* (1787), Heinrich Gottfried Bernhard Franke: *Über Deklamation* (1789-94), Christian Gotthold Schocher: *Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben, und können ihre Arten, Gänge und Beugungen nicht anschaulich gemacht, und nach Art der Tonkunst gezeichnet werden*, (1791).

⁴⁹² VdH, S. 125. Klopstocks Konzept der Stimme erinnert an dieser Stelle an Derridas Phonozentrismus. Siehe auch: Nancy S. 47: „Die Diktion – Diktion und Hören, wie Ponge präzisiert, denn die Diktion ist bereits ihr eigenes Hören – ist das Echo des Textes, in dem der Text entsteht.“ und weiter: „De-klamation, Ex-klamation, Ak-klamation“, Nancy S. 50.

⁴⁹³ Elitäre Vorstellung: „Man würde demjenigen Publico, das diesen großen Namen verdient, nicht alle Ehrerbietung erzeigen, die man ihm schuldig ist, wenn man es nicht mit der sorgfältigsten Genauigkeit, von dem großen Haufen unterschiede.“, in: F.G. Klopstock: *Von dem Publico*, AW, S. 930.

⁴⁹⁴ VdN, S. 20.

⁴⁹⁵ Ebenda, S. 20.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 9.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 20.

Vorleser und Zuhörer fallen so in der Empathie-Kette von Klopstocks rezeptionsästhetischem Kommunikationsmodell zusammen.⁴⁹⁸

„Natürlich folgt daraus, dass Klopstock am meisten und vielleicht allein auf die wirken könne, die mit ihm sympatisieren; allein, sollte er nicht wenigstens fordern können, so fern du mich als Dichter liesest, so musst du mit mir mindestens sympatisieren wollen d.i. setze dich in meine Umstände, Denk- und Fühlungsart, Lieblingsbegriffe u.s.w. Solltest du diese auch bloß für Mythologie anzusehen geneigt seyn: habe wenigstens die Billigkeit, sie mir als etwas mehr zu gönnen, oder uns in Frieden zu trennen.“⁴⁹⁹

5.3 „Seite“, „Saite“ und ein „Silberton“

Vor dem Hintergrund des sehr komplexen Gedankennetzes von Klopstocks Theorie vermag die Tatsache, dass der Dichter in seiner Lyrik auffällig oft über Macht und Ohnmacht von „Seiten“ und „Saiten“ nachdenkt, nicht mehr zu überraschen. Die Sonderstellung der beiden Begriffe ist auf die Prominenz der besagten Laut-Buchstabe-Problematik zurückzuführen. In einem einzigen Buchstaben fallen hier nicht nur zwei unterschiedliche Register, sondern auch zwei unterschiedliche Lyrikansätze zusammen. Während in der Schrift der Unterschied deutlich wird, oszilliert die Bedeutung der Wörter im Mündlichen zwischen den Ebenen hin und her. An diesem konkreten Beispiel lässt sich das wesensgemäße Entre-Deux von Klopstocks Lyrik besonders deutlich veranschaulichen, da hier die Saiten der Seele mit den Buchseiten (bzw. die Saiten eines Musikinstruments!), auf denen Lyrik stattfindet, in Einklang gebracht werden.⁵⁰⁰ Die Beziehung ist dabei eine reziproke. Wie bei der ominösen Henne und dem Ei, ist das Gefühl die

⁴⁹⁸ Vgl. *Vom Publico*; zielt auf den Topos der Selbst-Affektion (cf. Rhetorik): nur derjenige, der selbst gerührt ist, kann rühren. Vgl.: Alewyn Richard: *Klopstocks Leser*, in: *Festschrift für Rainer Gruenter*, hrsg. von Bernhard Fabian, Heidelberg 1978, S. 100-120, Harun Maye: *Klopstock! Eine Fallgeschichte zur Poetik der Dichterlesung im 18. Jahrhundert*, in: *Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons*, o. O. 2007, S. 165-190.

⁴⁹⁹ http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1773_2herder.html, 12.09.2013.

⁵⁰⁰ Im Vortrag fungieren dann zusätzlich die menschlichen Stimmbänder wie die Saiten eines Streichinstruments.

Voraussetzung (sine qua non) und zugleich erklärtes Ziel. Mit den Mitteln, die dem Dichter zur Verfügung stehen (Sprache, Nicht-Sprache, Darstellung und Täuschung etc.), versucht Klopstock mithilfe von Sprache (geschriebene und gesprochene) Gefühle und Stimmungen zu generieren, um die Seelen seiner Leser auf diesem Weg in Bewegung zu versetzen.⁵⁰¹ Die Vorstellung von der Seele als Saiteninstrument findet sich jedoch nicht erst bei Klopstock. Das „Saitenanalogen“⁵⁰² war eines der zentralen Paradigmen zeitgenössischer Debatten.⁵⁰³ Kontext hierfür waren eine sich um die Jahrhundertmitte ausbildende „physiologische Psychologie“,⁵⁰⁴ die emsig geführte Dodart-Ferrein-Debatte sowie die weit verbreitete Vorstellung des menschlichen Sprechapparats als Saiten- oder Blasinstrument.⁵⁰⁵ Auch der Experimentalphysiker Johann Gottlob Krüger beschäftigte sich mit dem Thema der Nervenschwingungen in Zusammenhang mit einer bewegten Seele und schrieb 1747:

„Jedermann ist darinnen mit mir einig, daß wir empfinden, wenn etwas an unsere Nerven anstößt, welches nur daraus erhellet, daß man schon längstens behauptet hat, es sey sehen, hören, riechen und schmecken nichts anders, als eine besondere Art des Gefühls.“⁵⁰⁶

Gefühl und Sinneswahrnehmung sind hier mustergültig kurzgeschlossen, indem sie sich gegenseitig bedingen und in einem engen Wechselverhältnis stehen. In dem Vers

„ [...] wo die Saite der Alten mir tönt, / und auch ich wohl den Klang der eigenen Seite / behorche“⁵⁰⁷

⁵⁰¹ Vgl. GNP, S. 180: „Das Wesen der Poesie besteht darin, daß sie, durch die Hülfe der Sprache, eine gewisse Anzahl von Gegenständen, die wir *kennen*, oder deren Dasein wir *vermuten*, von einer *Seite* zeigt, welche die *vornehmsten* Kräfte unsrer Seele in einem so hohen Grade *beschäftigt*, daß eine auf die andre wirkt, und dadurch die *ganze* Seele in Bewegung setzt.“

⁵⁰² Gessinger, S. 435.

⁵⁰³ Vgl. u.a. Karl Daniel Küsters Theorie der Empfindsamkeit.

⁵⁰⁴ Gessinger, S. 126.

⁵⁰⁵ Vgl. Ebenda, S. 512.

⁵⁰⁶ Ebd., S. 124.

⁵⁰⁷ Siehe Anhang.

kommt so beispielsweise deutlich zum Ausdruck, welche Position Klopstock bekleidet, wenn es um die Frage nach dem Verhältnis von geschriebener und gesprochener Sprache geht: in den Schriften der Alten, ob in ihrer schriftlichen Erscheinungsform oder vorgetragen als Lied, fallen Seite und Saite zusammen⁵⁰⁸ – doch der neuzeitliche Dichter muss sich für einen anderen („eigenen“) Umgang mit Dichtkunst entscheiden. Auf Grund dieses für Klopstocks Poetik so typischen Oszillierens zwischen den Seins-Bereichen von Sprache, verwischen sich in zahllosen Textstellen immer wieder die Grenzen zwischen Oralität und Literalität.

Interessant ist in diesem Zusammenhang außerdem die Tatsache, dass Klopstock die Phonem-Graphem-Problematik im Begriff des „Silbertons“ häufig zusammen mit dem Thema des Nachruhms verhandelt.⁵⁰⁹ „Der Saiten Silbertöne“⁵¹⁰ (wie gesagt, gemeint ist immer auch zugleich der „Seiten-Silbertöne“!) ist aus diesem Grund nicht zufällig eine Figur, die immer wieder auftaucht. Beim näheren Hinsehen fällt auf, dass Klopstock seinen Unsterblichkeits-Spleen mit einem auditiven Moment verknüpft. Besonders Goethes Diktum „Gefühl ist alles; Name ist Schall und Rauch“ erfährt vor diesem Hintergrund eine andere Ausrichtung, denn in Klopstocks Lyrik hat zwar das Gefühl oberste Priorität, doch dem Wort bzw. dem *nom propre* wird ebenfalls ein Mehr an Bedeutung und Wirkkraft zugesprochen. Und in der Tat, Klopstock hat sowohl das mnemotechnische als auch das prosodische Potenzial insbesondere von Eigennamen erkannt und in seiner Lyrik bewusst zu instrumentalisieren gewusst. So koppelt Klopstock nicht selten Namen mit der Rede vom „Silberton“. Besonders deutlich kommt diese Allianz in der Vorstellung vom gesungenen Nachruhm zum Ausdruck:

„Reizvoll klinget des Ruhms lockender Silberton
In das schlagende Herz, und die Unsterblichkeit
ist ein großer Gedanke, ist des Schweißes der Edlen wert!“⁵¹¹

⁵⁰⁸ Unabhängig vom Schriftbild evoziert der Gleichklang beider Wörter Mehrdeutigkeit. Und tatsächlich, für den nur Hörenden sind sowohl die geschriebenen Seiten der Alten als auch die Saiten ihrer Instrumente gemeint.

⁵⁰⁹ Hierzu muss man wissen, dass die eigene Sterblichkeit, das Vergessen-Werden und von einer fernen Nachwelt möglicherweise nicht Gehuldigt-Werden Klopstocks Achillesferse war.

⁵¹⁰ F. G. Klopstock: *Klage*, in: Göschen 1798, S. 317.

⁵¹¹ Ders.: *Der Zürchersee*, in: AW, 54.

Die Idee der Unsterblichkeit wird hier mit einem als edel und beständig geltendem Metall in Verbindung gebracht und auf Grund seiner ihm zugesprochenen Klangeigenschaften mit der Idee des Nach-Halls kurzgeschlossen.⁵¹² Dies lässt sich an unzähligen Beispielen belegen, denn es existiert kaum ein Text Klopstocks, in dem die Nachruhm-Problematik nicht mit Silbertönen akustisch untermauert wird.⁵¹³ In diesem Sinne steht die Figur des „sphärische[n] Silberton[s]“,⁵¹⁴ der dem Ohre tönt, sowohl metonymisch als auch paradigmatisch für die ästhetische Dimension von Klopstocks Lyrik, da sie einerseits auf die akustische Dimension von Klopstocks lyrischer Tonkunst verweist sowie andererseits auf deren phonographische und mnemotechnische Eigenschaften:

„Schon glitt, zärtliche Braut, meine verlorne Hand
Nach Anakreons Spiel, rann es, wie Silberton
Durch die Saiten herunter“⁵¹⁵

In diesen Versen kann nicht mehr klar zwischen der Hand des lyrischen Ichs, welches den Saiten eines Instruments Töne entlockt, und der des Autors unterschieden werden, welcher Papierseiten Töne einschreibt.

Korrelativ zum „Silberton“ verhält sich Klopstocks Verwendung des Begriffs „Goldschrift“⁵¹⁶. An beiden Begriffen lässt sich ablesen, dass Klopstock sich über die enge Verbindung von gesprochener und geschriebener Sprache sowie über das prekär gewordene Verhältnis von Laut und Buchstabe im Klaren war. Denn während er das Auditive, ob seiner gemütsbewegenden Eigenschaften zwar zu privilegieren scheint, bleibt er als Dichter an das Medium Schrift gebunden. Dementsprechend attribuiert Klopstock der Schrift bewusst das Edelmetall Gold, während er die akustische Dimension mit den klanglichen Eigenschaften von Silber assoziiert.

⁵¹² Zu Klopstocks „Instrumentarium“ siehe Anhang.

⁵¹³ So auch in *Friedrich der Fünfte*: „Silbertöne in die Unsterblichkeit“.

⁵¹⁴ F. G. Klopstock: *Auf meine Freunde*, in: AW, S. 21.

⁵¹⁵ Ders.: *Die Braut*, in: Back/Spindler, Band 1, S. 64.

⁵¹⁶ In der Tat tritt auch dieser Topos regelmäßig in Klopstocks Lyrik auf, wenn auch nicht so häufig wie die Rede vom Silberton.

6. *Klage*

Die Analyse des Gedichts *Klage* verfolgt das Ziel, Klopstocks Lyrik nicht nur als eine ästhetische Wortkunst im Allgemeinen zu charakterisieren, sondern auf der Mikroebene aufzuzeigen, wie Klopstock zwischen den Registern der geschriebenen und der gesprochenen Sprache wechselt.⁵¹⁷

6.1 Gattungsproblematik

Doch gleich zu Beginn stellt sich ein Problem: obwohl die Ode neben der Hymne und der Elegie die größte Gruppe der Gedichte Klopstocks darstellt, lässt sich *Klage* nicht so ohne weiteres einer dieser beiden Gruppen zuordnen. Vor allem Titel und Inhalt deuten darauf hin, dass es sich hier um ein elegisches Gedicht handelt, in dessen Rahmen die Göttin Polyhymnia gewürdigt wird. Beim genaueren Hinsehen lässt sich der Text jedoch auf Grund seiner Reimlosigkeit sowie seiner stark rhythmischen und sinngemäßen Versgruppen zweifelsohne zu den Freien Rhythmen zählen, und damit zu den Oden Klopstocks. Hierzu muss man wissen, dass Klopstock seine freirhythmischen Gedichte nach wie vor als „Oden“ bezeichnete.⁵¹⁸ Klopstocks Oden-Verständnis unterscheidet sich in vielen Punkten von dem üblichen Gebrauch:

„Klopstocks Begriff unterscheidet sich von den genannten Bedeutungen dadurch, dass Lied und hohe Ode nur Beispiele unter anderen für sein zum Inbegriff lyrischer Dichtung erweitertes Odenverständnis sind.“⁵¹⁹

Bei den Freien Rhythmen handelt es sich laut Definition um „reimlose, metrisch gänzlich ungebundene, doch stark rhythmisierte Verszeilen von beliebiger Länge“⁵²⁰, deren Länge und Zahl

⁵¹⁷ Zahlreiche andere Gedichte wären für eine eingehendere Analyse in Frage gekommen, doch *Klage* scheint mir aufgrund seiner Form und seines Inhalts am besten dafür geeignet zu sein.

⁵¹⁸ Dieter Burdorf: *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart / Weimar 1997, S. 125.

⁵¹⁹ HKA, Bd. I, 1. Oden, S. 623.

⁵²⁰ Sachwörterbuch der Literatur, S. 282.

der Hebungen unterschiedlich sind. Freie Rhythmen zeichnen sich in der Regel durch ihren feierlichen Charakter aus und sind zumeist im hohen Stil verfasst. Wie in diesem Fall behandeln sie oft erhabene und religiöse Themen, und sie meist emphatischer Natur. Wegen ihrer metrischen Ungezwungenheit eignen sich die Freien Rhythmen besonders für die Gestaltung von Leidenschaften und Empfindungen im Gedicht. Auf Grund ihrer metrischen Mehrdeutigkeit (gemeint ist das Spannungsfeld zwischen Realisation und Abstraktion) stellen sie jedoch eine Herausforderung an den Hörer dar, da dieser sich nicht mehr an den ständig wiederkehrenden Hebungen und Senkungen institutionalisierter Metren orientieren kann. Auf Grund dieser konstitutiven Eigenschaft lassen sich Freie Rhythmen hauptsächlich über den natürlichen Sprechrhythmus der Sprache identifizieren. Klopstock entwickelte die Freien Rhythmen in Auseinandersetzung mit den griechischen Versformen (Hexameter und Odenmaße), der Begriff wurde allerdings erst im 19. Jahrhundert geprägt. Mit den Freien Rhythmen erzielte Klopstock eine höhere Eigenbeweglichkeit des Gedichts und räumte der Lyrik ungeahnte Freiheiten ein. Im Gegensatz zum gänzlich ungebundenen Prosatext gewährleisteten Freie Rhythmen bei aller Unregelmäßigkeit dennoch einen bestimmten Rhythmus. Durch den „lebendig nachfühlenden Vortrag“ bleibt so eine gewisse Nähe zu den antiken Odenmaßen erhalten:

„Stilwerte sind die Überwindung des alternierenden Gleichlaufs, die ungebundene Anschmiegsamkeit an den Inhalt [...] und dadurch größere Ausdrucksfähigkeit der freiströmenden Empfindungen.“⁵²¹

6.2 Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte

Nachdem Klopstock 1748 mit der Veröffentlichung der ersten drei Gesänge des *Messias* in den *Bremer Beiträgen* zum ersten Mal literarisches Parkett betrat, konfrontierte er sein Publikum erstmalig im Jahr 1754 mit der Veröffentlichung eines freirhythmischen Gedichts - *Die Genesung*. Nicht zuletzt auf Grund seiner zunehmenden Beschäftigung mit den metrisch-rhythmischen und den prosodischen Begebenheiten der deutschen Sprache, gilt die Schaffensphase, während der Klopstock sich intensiv mit den Neuerungen in Metrik und Prosodie

⁵²¹ Ebenda, S. 283

befasste als eine der produktivsten seines Lebens. So zeugen vor allem die Gedichte *Der Bach* (1766/1771), *Chöre* (1767), *Teone* (1767) sowie *Vaterlandslied zum Singen für Johanna Elisabeth von Winthem* (1770), um nur einige zu nennen (siehe Anhang), von dieser neuen metrisch-prosodischen sowie ästhetischen ausgerichteten Umorientierung in Klopstocks Werk.

Das Gedicht mit dem Titel *Klage* lässt sich auf das Jahr 1771 datieren und entstand damit in dem gleichen Jahr in dem Klopstocks *Oden* zum ersten Mal erschienen. Allerdings fehlt das Gedicht in Bodes Erstausgabe! Leider lässt sich die Genese des Textes heute nicht mehr nachvollziehen, da die entsprechenden Handschriften nicht überliefert sind. Und auch die Editions-geschichte gibt wenig Aufschluss über Kontext und Entstehungsgeschichte.

6.3 Inhalt

Der Vollständigkeit halber sei hier das Gedicht in seiner ganzen Länge zitiert:

Klaget alle mit mir, Vertraute
Der Göttin Polyhymnia!

Windeme sang, es ertönten
Bachs und Lolli's Saiten zu dem Gesange:
Und ich war fern, und hört' es nicht,
Nicht der Saiten Silbertöne strömen,
Hörte nicht, über den Silbertönen,
Windemens sanfte Stimme,
Nicht ihre sanftere Seele schweben.

Des süßen Gesanges Bild
Stieg vor meine Phantasie empor;
Sie wollt' es vollenden; da sank es zurück,
Und ach! umsonst rief ich dem sinkenden Bilde nach:
Euridize! mit Wehmut nach: Euridize!

Klaget alle mit mir, Vertraute
Der Göttin Polyhymnia,
Klaget, klaget!

Das Gedicht beginnt mit einem emphatischen Aufruf: „Klaget alle mit mir [...]!“ Diese Aufforderung zum Klagen ist Programm, denn im Rahmen einer imaginären Gemeinschaft Gleichgesinnter („Vertraute der Göttin Polyhymnia“) beklagt das lyrische Ich die Tatsache, dass Dichtung und Gesang (Musik!) stets den Gesetzen der Täuschung unterworfen bleiben. Am Ende bleibt dem desillusionierten lyrischen Ich so nur noch die Erkenntnis, dass Gegenstände und Gedanken von Gedichten auch dann Chimären bleiben, wenn man versucht, sie in ein anderes Medium zu überführen, denn die Realisation des „Gesanges Bild“ misslingt de facto. Fönal des Bündnisses ist Polyhymnia, die „Hymnenreiche“. In der griechischen Mythologie ist sie eine der neun Musen, der u. a. die Bereiche der Musik, der Hymnendichtung und des Tanzes zugeschrieben werden. In der Regel wird sie in nachdenklicher Pose dargestellt. Ausdruck ihres stillen Sinnierens ist zumeist ein Finger, der auf ihrem Mund ruht. Weitere ihrer Attribute sind eine Buchrolle und ein Schleier. Vor allem die Buchrolle weist daraufhin, dass Polyhymnia für gewöhnlich als Patronin derer gilt, deren Schriften sie für unvergänglich hält.

Die Vergänglichkeit sowie die Unmöglichkeit, Bilder und Emotionen aus dem Bereich von Dichtung und Nichtung in die Realität zu übertragen und festzuhalten, liegt der Verzweiflung des lyrischen Ich zu Grunde, die es gleich zu Beginn des Textes mit dem Aufruf zum gemeinschaftlichen Klagen weiterträgt. Im zweiten Abschnitt beklagt das lyrische Ich die eigene Abwesenheit: aus der Ferne bedauert es den Umstand, dass es nicht anwesend sein konnte als Windeme, gemeint ist Johanna Elisabeth von Winthem (Sängerin, Meta Mollers Nichte und Klopstocks zweite Ehefrau), zu Carl Philipp Emanuel Bachs und Antonio Lollis (Antonio Lolli war ein italienischer Violinist und Komponist; 1825 – 1802) Musik singt. Der dritte Abschnitt verrät, dass es sich bei dem Stück höchstwahrscheinlich um *Orfoe ed Euridize* gehandelt haben muss. Von Christoph Willibald Gluck komponiert und mit Einlagearien von Bach versehen, wurde dieses Stück 1770 uraufgeführt. In der griechischen Mythologie ist Eurydike eine der Dryaden. Verheiratet ist sie mit dem Dichter und Musiker Orpheus – bis zu dem Tag, an dem sie durch einen Schlangenbiss stirbt. Verzweifelt und untröstlich begibt sich Orpheus in die Unterwelt und bittet Hades, Eurydike freizugeben. Unter der Bedingung, dass Orpheus seine Frau weder anspricht noch ansieht, stimmt Hades zu. Irritiert über die Tatsache, dass ihr Mann sie auf dem Weg aus der

Unterwelt keines Blickes würdigt, fleht Eurydike Orpheus an, sich zu ihr umzudrehen. Orpheus gibt nach und verliert sie augenblicklich wieder an den Tod. Die Parallelen sind frappierend: Denn auch in Klopstocks Gedicht versucht das lyrische Ich Präsenz zu generieren und zwar in dreifacher Hinsicht. Vor seinem geistigen Auge erscheint Eurydike („Des süßen Gesanges Bild / Stieg vor meiner Phantasie empor;), doch dadurch, dass weder Windemens Gesang („Sie wollt es vollenden; da sank es zurück,) noch der Versuch, des lyrischen Ich sich diesen Gesang mit Hilfe seines inneren Ohrs zu vergegenwärtigen („Und ach! Umsonst rief ich dem sinkenden Bilde nach [...]“), es schaffen, Eurydike in die Realität zu überführen, bleibt beiden am Ende nur der wehmütige („mit Wehmut“) Anblick des „sinkenden Bildes“. In Anbetracht seiner Machtlosigkeit und der Unmöglichkeit mit Hilfe von Dichtung und Gesang Realität zu generieren, bleibt dem lyrischen Ich im letzten Abschnitt (Refrain) nur noch der Rekurs aufs Klagen. Das An-die-Grenzen-Stoßen von Dichtung und Musik scheint das lyrische Ich unendlich zu quälen. Ausdruck seiner ungelösten Spannung ist die Wiederholung von „Klaget“ (crescendo) am Ende des Gedichts, die ad Infinitum weitergedacht werden könnte. Der bitteren Erkenntnis, dass weder Dichtung noch Musik über Darstellung, Täuschung (und Gemütsbewegung) hinausreichen, hat das lyrische Ich nichts mehr entgegen zu setzen.

Das Bewusstwerden, dass Dichtung immer Fiktion bleibt ist konstitutiv für Klopstocks Poetik, die sich beständig im Spannungsfeld von Kunst und Realität bewegt. In meinen Augen spiegelt sich hier die Idee von einer Dichtung im Entre-Deux sowie die Tatsache, dass Klopstocks poetisches Vorhaben sich am besten mit der Relief-Metapher beschreiben lässt, mustergültig wider. Indem das jeweils andere Register (sprich gesprochene Sprache in der geschriebenen angelegt ist, und umgekehrt geschriebene in der gesprochenen zum Ausdruck kommt) in dem dargestellten angelegt ist, wird die unüberwindbare Spannung deutlich in der sich Klopstock in seiner Lyrik beständig bewegt.

Besonders eindringlich kommt dieses Wabern des Gedichts in der Konzeption akroamatischer Dichtung zum Ausdruck:⁵²²

„Die Deklamation ist also gewissermaßen untrennbar von der Sprache.
Diese ist ohne jene nur eine Bildsäule; keine wirkliche Gestalt. Die

⁵²² Das Gehör korrespondiert unmittelbar dem inneren Sinn. Nur das Gehörte affiziert den ganzen Menschen, sprich Verstand und Empfindung.

Bildsäule kann zu leben scheinen; so auch die Sprache, wenn sie nämlich mit tiefer Kenntnis gebraucht wird: aber sie leben denn doch nicht.⁵²³

6.4 Struktur: Form und Aufbau

Mit einer Länge von 17 Versen zählt *Klage* zu den kürzesten Gedichten Klopstocks. Es lässt sich in 4 ungleichmäßige Teile gliedern. Die erste Einheit umfasst die zweite Strophe (V. 3-9), die zweite umfasst die gesamte dritte (V. 10-14). Eingerahmt werden beide durch den Refrain „Klaget alle mit mir, Vertraute / Der Göttin Polyhymnia!“ (V. 1-2), der am Schluss des Gedichts in der Wiederholung „Klaget, klaget“ eine Steigerung erfährt (V. 15-17).

Zahlreiche Zeilenbrüche bestimmen vor allem die zweite Strophe. Nach dem Enjambement im Refrain gleich zu Beginn („Vertraute / Der Göttin“) hat man das Gefühl, als würde die Sprache in der zweiten Strophe weiter von Vers zu Vers hinunterpurzeln. Verantwortlich für diesen Eindruck ist die Dominanz der fallenden Trochäen. Doch der metrisch-rhythmischen Beschaffenheit des Gedichts nähert man sich am besten über die Beschaffenheit der Kola, denn die freirhythmische Bewegung der Verse entsteht nicht durch logische Gesetzmäßigkeiten, sondern basiert auf der prosarhythmischen Struktur ihrer einzelnen Glieder. Der gewünschte auditive Eindruck kommt nämlich ganz besonders in den kleinsten sinnlich wahrnehmbaren Bestandteilen des Gedichtes – den Ikten – zum Tragen. Die Emphase der Negation, welche durch die regelmäßige und eindringliche Wiederholung des Partikels „nicht“ zu Stande kommt („und hört es nicht,“ (V. 5), „Nicht der Saiten Silbertöne“ (V. 6), „Hörte nicht,“ (V. 7), „Nicht ihre sanftere Seele“ (V. 9)) unterstreicht den abfallenden akustischen Eindruck zusätzlich.

In der dritten Strophe zeichnet sich dagegen ein Wechsel im Rhythmus ab. Die fallenden Trochäen werden, parallel zur emporsteigenden Fantasie von steigenden Daktylen abgelöst. Die beiden letzten Verse der dritten Strophe jedoch bilden eine besondere Einheit. Hier wird die Spannung nicht aufgelöst, sondern bleibt erhalten. Dies trägt erheblich zur verzweifelten

⁵²³ AW, S. 1049. In *Teone* macht Klopstock die Deklamation zum Thema – und zwar in personifizierter Form.

Erkenntnis des lyrischen Ich bei, dass die Gegenstände der Dichtung der Täuschung niemals ganz entrissen werden können. Mit erneutem Rückgriff auf die Relief-Metapher möchte ich deshalb an dieser Stelle an ein konkretes Beispiel aus der bildenden Kunst erinnern; und zwar an Auguste Rodins *Höllentor*. Wie Klopstock inspiriert sich der Bildhauer für seine Darstellung ebenfalls an literarischen Figuren. Als Inspirationsquelle diente Rodin Dantes *Göttliche Komödie*. Die äußerst ausgewogenen Mischung aus reliefierten und plastischen Figuren spielt gekonnt mit der für das Relief wesensmäßigen Spannung von Im-Werden-Begriffen und Vollendung. Klopstocks *Klage* funktioniert nach dem gleichen Prinzip: einmal auf der Inhaltsebene, einmal auf der Ebene der geschriebenen Sprache und zuletzt auf der Ebene der gesprochenen Sprache. Und genau wie Rodins *Höllentor* auf eine metaphysische Dimension verweist, verweist die vermeintliche Zweidimensionalität der Sprache über letztere hinaus und damit auf die Dimension des Wortlosen.

Neben den zahlreichen Enjambements bestimmen auch ungleichmäßig lange Syntagmen und Parallelismen die Satzstruktur des Gedichts („Nicht der Saiten Silbertöne // Nicht ihre sanftere Seele schweben.“). Die Spannung, welche sich hier zwischen Satz- und Versstruktur auftut, ist charakteristisch für Klopstocks Hakenstil. Irmgard Böger hat in diesem Zusammenhang von Klopstocks Syntax nicht zu Unrecht den Terminus der „Gefühlssyntax“⁵²⁴ geprägt. Unzählige Inversionen und Hervorhebungen einzelner Wörter, bzw. einzelner Satzkomponenten prägen die Sätze und bedingen die Zerrissenheit der Syntagmen. Und auch Anakoluthen sowie elliptische Satzkonstruktionen, wie beispielsweise in „Euridize! mit Wehmut nach: Euridize!“ prägen den lakonischen Stil der *Klage*. Hypotaktische Satzgefüge sind darüber hinaus charakteristisch für Klopstocks gesamte Lyrik, da sie sich gegen ein schnelles Verständnis sperren und auf diesem Weg das Leseerlebnis intensivieren.

Neben diesen formalen Aspekten fällt insbesondere beim Druckbild auf, dass die Pausen, sprich die typographischen Abstände zwischen den Wörtern recht groß sind.⁵²⁵ Auf diese Weise wird auch beim Lesen mit den Augen dem wehklagenden Ton des Gedichts entsprochen. Da sich an dieser Stelle, über eine graphisch intendierte konzeptionelle Mündlichkeit wieder die geschriebene und die gesprochenen Versionen des Gedichts kurzschließen lassen, möchte ich kurz meine Gründe nennen, warum ich mich hier ausgerechnet für die Analyse der *Klage* entschieden habe. Da wäre zum einen die Tatsache, dass Klopstock diesem freirhythmischen Gedicht kein

⁵²⁴ Böger, S. 115.

⁵²⁵ Vgl. Paul Saengerl: *Space Between Words. The Origins of Silent Reading*, Stanford 1997.

Betonungsschema vorangestellt hat. Denn obwohl die Lesart bei freirhythmischen Gedichten in der Regel dem Leser überlassen bleibt, hat Klopstock in dieser Sache nichts dem Zufall überlassen und zahlreichen Gedichten metrische Schemata vorangestellt. Doch auch die Tatsache, dass die *Klage* nie vertont worden ist,⁵²⁶ hat mich dazu bewegt, eben dieses Gedicht auszuwählen, da ich mangels akustischer Realisierungen die Analyse unvoreingenommen angehen konnte.

Doch zurück zum lautlich-rhythmischen Charakter des Gedichts. Prosodische und klangliche Aspekte spielen selbstverständlich eine besonders wichtige Rolle, wenn es darum geht, Dichtung fürs Ohr zu schreiben. Zur Prosodie als Teilbereich der Phonetik gehören neben der Betrachtung des Wortakzents und der Silbenbetonung auch die Betrachtung der Satzmelodie sowie die Analyse besonderer sprachlicher Eigenschaften, wie beispielsweise der Intonation. Die prosodische Analyse geht jedoch meist über den Laut an sich hinaus, da Rhythmus und Sprechtempo ebenfalls zu den Untersuchungsgegenständen der Prosodie gehören. In der zweiten Strophe ist so beispielsweise die auffällige häufige Verwendung des „S“-Lauts für den fließenden (abwärts!) Rhythmus verantwortlich: „Windeme sang, es ertönten / Bachs und Lolli’s Saiten zu dem Gesang“ usw.

Da es sich bei der *Klage* um ein freirhythmisches Gedicht handelt, sind die Betonungen im Wesentlichen identisch mit den sprechrhythmischen Wortakzenten. An dieser Stelle erlaubt es Klopstocks Konzept des „Wortfußes“, metrischen und prosodischen Raum miteinander kurzzuschließen. Allerdings stößt hier die Gedichtanalyse an ihre Grenzen, denn der reelle akustische Aspekt kann auch in der Interpretation nicht ausreichend wiedergegeben werden. Ähnlich ist es um das Dilemma von Klopstocks Lyrik bestellt: obwohl es Klopstock einerseits um das tatsächliche Hörerlebnis, das eng an metrische und prosodische Aspekte geknüpft ist, sowie andererseits um das innere Ohr seiner Leser geht, gelingt es ihm letzten Endes nicht, mit den Mitteln der Schrift ein geschriebenes Gedicht in eine andere Daseinsform zu überführen – und umgekehrt! Klopstocks Gedichte bleiben dadurch beständig im Entre-Deux zwischen geschriebener und gesprochener Sprache gefangen. Die Präsenz des „Wortlosen“ ist in dieser Hinsicht nichts mehr und nichts weniger als die gelungene Abstraktion von (realisierter) Metrik, und von (realisierter) Prosodie. In eben dieser Reziprozität verbirgt sich die Krux von Klopstocks Poetik, deren immanentes Dilemma am Ende beklagt wird.

⁵²⁶ Zahlreiche Gedichte Klopstocks wurden vertont – so beispielsweise von G. W. Gluck.

7. Schluss

Mithilfe der wesentlichsten Begriffe und Texte habe ich mir Zugang zu Klopstocks komplexer Sprachauffassung verschafft. Dabei ist es mir gelungen Struktur und Logik seiner Lyriktheorie herauszuarbeiten und eine Applikationsvorlage bereit zu stellen, die in der Lage ist die diversen konzeptuellen Überlappungen der unterschiedlichen theoretischen Termini zu beleuchten. Dadurch habe ich die Voraussetzung schaffen wollen, Klopstocks *gesamtes* Begriffsrepertoire auf kohärente Art und Weise zu erschließen. Die vorliegende Arbeit versteht sich deshalb in erster Linie als Anreiz Klopstocks Theorie ganzheitlich zu begreifen und unterstreicht die Tatsache, dass Klopstocks Poetik, sowohl auf einer Mikroebene als auch auf einer Makroebene, von der ihr eigenen Spannung von geschriebener und gesprochener Sprache lebt.

Vor dem Hintergrund, dass das 18. Jahrhundert gemeinhin als Zeitalter der akroamatischen Wende gilt (Kapitel 2), war mir besonders daran gelegen zu zeigen, dass, neben Herder, Sulzer und zahlreichen anderen, Klopstock vor allem die Prominenz des Ohres mit seinen spezifisch ästhetisch-aisthetischen Texten profiliert hat. Diesem Umstand habe ich mit meiner These, dass es sich bei Klopstocks Poetik um eine *asthetische* Dichtkunst des Wortlosen handelt, die zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit hin und her oszilliert, besonders Rechnung tragen wollen. Indem Klopstocks gesamte Lyrikkonzeption stark zwischen Stimme und Schrift hin und her gerissen ist, ist unklar, ob der Dichter nun eigentlich Schriftlichkeit im mündlichen Gedicht generieren wollte, oder doch konzeptionelle Mündlichkeit im geschriebenen Gedicht vorgezogen hat. Da dies die gängige Laut-Buchstabe-Relation ins Wanken bringt, habe ich das Relief als Metapher zur Beschreibung eben dieser Zerrissenheit in meine Überlegungen eingeführt. . Denn genau wie in der bildenden Kunst versinnbildlicht die Vorstellung des Reliefs den Versuch des Übertritts, beziehungsweise des Austritts. Und genau wie in der Kunst kann das Vorhaben des vollständigen Wechsels von einer Dimension in die andere nie vollständig gelingen. Indem man erkennt, dass sich die Relief-Metapher sowohl auf Klopstocks Schriftkonzeption als auch auf seine Sprachkonzeption übertragen lässt, begreift man, dass Klopstock im Grunde genommen nichts anderes versucht hat, als die Problematik einer Poetik im Entre-Deux zu überwinden. Das „Wortlose“, das sowohl in der gesprochenen als auch in der geschriebenen Sprache beheimatet ist, diente ihm dabei als verbindendes Element. . Als zentrale Denkfigur ist das „Wortlose“ damit

auch Hauptgegenstand einer transzendentalen Poetik des -losen, in der dem Abwesenden (zum Metabereich von Sprache gehörend), der „Nichtung“ von Dichtung, das meiste Rührungspotenzial zugesprochen wird.

Da dem „Wortlosen“ aber naturgemäß kein positivierbarer Ort zugesprochen werden kann, muss Klopstock am eigenen Vorhaben scheitern, Lyrik fürs Ohr erschaffen zu wollen, da sie letztlich immer an die restriktiven Mittel der Schrift gebunden bleibt – und umgekehrt. Dies habe ich mit der Analyse des Gedichts *Klage* anhand eines konkreten Beispiels unterstreichen wollen. Letztendlich mag dieses Dilemma der eigentliche Grund dafür sein, warum Klopstock zum Schluss seiner schriftstellerischen Tätigkeit zum status quo einer klassischen Oden-Theorie zurückkehrte und viele seiner bahnbrechenden Neuerungen einem Dornröschenschlaf zum Opfer fielen ...

Anhang

Gedichte. Eine exemplarische Auswahl

Teone

Zitiert nach 1771

- 0 0 -, - 0 0 -, 0 0 - 0,
- 0 0 -, 0 0 - 0, 0 0 - 0,
- 0 - 0 0 - 0 - 0,
- 0 0 - 0 0 -.

Still auf dem Blatt ruhte das Lied, noch erschrocken
Vor dem Getös' des Rhapsoden, der es herlas,
Unbekannt mit der sanfteren Stimme
Laut' und dem volleren Ton.

Dicht an Homer schrie sein Geschrey! Auf den Dreyfuss
Setz' ihn sein Wahn, und verbarg ihm, dass Achilles
Leyer sank, und des Mäoniden
Genius zornig entfloh.

Aber o lern, Sängerin selbst, von Teonens
Zaubernder Kunst, wenn dem Inhalt sie wie Wachs schmilzt,
Und der Seele des Liedes gleiche,
Schöne Gespielinnen wählt.

Hörst du, wie sie an der Gewalt des Rhapsoden,
Rächet das Lied! wie dem Ohre sie es bildet!
Sind nicht, Sängerin, dieser Töne
Wendungen auch Melodie?

In Melodie, aber verwebt von des Herzens
Feinstem Gefühl! nicht die Haltung, wie die Flöte
Tönet, oder wie deine Stimme
Ueber die Flöte sich hebt.

Sage, warum bebst du? Was stürzt dir die Thräne

Eilend herab? was besänftigt nun dein Herz dir?
That's Teone nicht auch? und rührt dich
Etwa der Dichter allein?

Höre, für sie dichtet' er! hör, auch die kleinste
Kunst des Gesangs ist Teone nicht verborgen!
Folgt ihr, wie in des stolzen Rhythmus
Tanz, sie mit Leichtigkeit schwebt!
Pflanze für sie Blumen im Hain an dem Bache,
Nossa, daß ich, wenn melodisch sie vielleicht einst
Meiner Saite Gesang begleitet,
Kränze Teonen ihr Haar!

Vaterlandslied. Zum Singen für Johanna Elisabeth von Winthem.

Zitiert nach 1771

Ich bin ein deutsches Mädchen!
Mein Aug' ist blau, und sanft mein Blick,
Ich hab ein Herz
Das edel ist, und stolz, und gut.

Ich bin ein deutsches Mädchen!
Zorn blickt mein blaues Aug auf den,
Es hasst mein herz
Den, der sein Vaterland verkennt!

Ich bin in deutsches Mädchen!
Erköre mir kein ander Land
Zum Vaterland,
Wär mir auch frey die große Wahl!

Ich bin ein deutsches Mädchen!
Mein hohes Auge blickt auch Spott,
Blickt Spott auf den,
Der Säumens macht bey dieser Wahl.

Du bist kein deutscher Jüngling!
Bist dieses lauen Säumens werth,
Des Vaterlands
Nicht werth, wenn du's nicht liebst, wie ich!

Du bist kein deutscher Jüngling!
Mein ganzes Herz verachtet dich,
Der's Vaterland
Verkennt, dich Fremdling! Und dich Thor!

Ich bin ein deutsches Mädchen!
Mein gutes, edles, stolzes Herz
Schlägt laut empor
Beym süßen Namen: Vatelnd!

So schlägt mirs einst bey dem Namen
Deß Jünglings nur, der stolz wie ich

Aufs Vaterland,
Gut, edel ist, ein Deutscher ist!

Die Lerche und die Nachtigall

Zitiert nach Göschen 1798

L. Kann ich schmetternd wie du? Und ach vermag ich zu flöten,
Wie du flötest? höre denn auf,
Nachtigall, meinen Gesang zu preisen. N. Vernehm' Ich nicht süße
Töne, wenn zu der Wolke du steigst?
Wenn du durch deinen lebendigen Schwung zu dem Liede dich anflamst,
Immer fröhlicher, fröhlicher singst?
L. Ja ich jauchze so gern, wenn ich über mir der Olympus
Schönheit, der Erde unter mir seh;
Aber ist dieses Gesang? Ich ergieße nur freudige Laute;
Schlage nicht! Flöte nicht! schmettere nicht!
N. Dennoch neid' ich dich; aber mein Neid ist edel und liebend
Wünschet sich deines Gesangs.
Sagen die Menschen denn nicht, dass die Lerche Singe? Sie werden,
selber Sänger, doch wissen, wer singt.
L. Sagen die Menschen das? Ich höre nicht hin, wenn sie reden,
Rette mich! Denn sie donnern nach uns;
Stellen auf langen Hügeln uns hin unsichtbare Netze,
Wenn die Dämmerung graut,
Treiben uns fort in der Stoppel mit schreckenrauschenden Seilen
Bis zu den Netzen, erwürgen alsdann,
Wer noch flattert, spießen uns dann den Gaumen an Stahle
Vor der dörrenden Glut.
Ach ist es ihnen denn nicht genug, auf sich selber zu donnern?
Sich zu spießen die Tage der Schlacht?
Töne mir, Nachtigall, von den allzerstörenden Menschen,
Flöte mir Sterbegesang!
N. Wer empfindet den Schmerz mit dir, den bitteren Gram nicht
Der dir die Seele zerreißt!
Aber ich flog nicht zu dir, daß ich weinete. Schau des Himmels
Heitere Bläune, laß jetzt
Uns nicht trauren, Wer meinen Gesang, und den deinen vereinte,
Sänge schöner als wir.
Meines Gesanges Schönheit liegt mir so heiss an dem Herzen,
Daß ich über sie oft,
Ist der Frühling entflohn, vertieft nachsinne; ja Einmal
Sann' ich im Frühling', und schwieg.
Damals hab' ich so gar, um zu lernen Todte beschworen,

Habe Schatten gefragt.

L. Welche Schatten? N. Du weißt, daß die Nachtigallen den Wettstreit,
Streiten bis sie entsinken dem Ast,

Sterben! Ich fragte die edlen Besiegten, fragte die Sieger;

Ihre Antwort endete so:

Wer den Gesang der Nachtigall, und Bardalens vereinet,
Singet schöner als sie.

Die Sängerin und der Zuhörer

Zitiert nach Göschen 1798

Singen kann Bauzis noch, und hören kann noch
 Philemon;
Und wir beyden wallten doch schon
Weiter als Ein Jahrhundert. Ich war ganz Ohr,
 und hörte
Alles; denn Herz war ich auch.
Bauzis war auch Herz! Du sängest nicht, wie du
 singest;
Wärst du nicht Herz.
Wem sie den Ton trug, fühlt' es. Wie glücket ihr:
 Ombre Compagne,
Oder: Wollkommen, o silberner Mond.
Und wie zaubert sie Töne, für die's dem Erfinder
 der Weisen
An der Bezeichnung gebricht.
Farb' ist nicht Menschenstimme. Wie Bauzis dem
 Ohre, gefällt dem
Aug' Angelika nicht.

Der Bund

Zwo der Künste vereinten sich einst, die Musik, und
Die Dichtkunst,
Und so schöpferisch war der beyden Unsterblichen
Eintracht,
Daß sie mit daurender Gluth mich durchströmte,
Daß auch Seher der Hörende wurde.

Komm denn, Malerey, und deine pariche Schwester
Komme, verbündet euch auch. Ihr strebt; allein ihr
vermögt's nicht.
Siehe da schwebet ihr neben einander;
Aber Einsame, Einsame bleibt ihr.

Wen ihr erhobt, begeistertet, oft sann der auf
Ein Bündniß;
Aber umsonst, ihr bleibt Einsiedlerinnen. Ah niemals
Werdet ihr, durch der Einung Geheimniß,
Jede Tiefe des Herzens erschüttern.

Wenige sind nicht der Stufen, worauf die Empfin-
dung emporsteigt;
Aber nicht jede Schönheit führt zu der äußersten Stufe,
Wo die Heitre gebiert, und geboren
Wird die Rothe des labenden Morgens.

Wenn so hoch das Gedicht sich erhebet, daß der
Gesang ihm
Kaum zu folgen vermag, alsdann entzündet ein heißer
Streit sich; es wir Vollendung errungen,
Die nur selten den Friedlichen glückte.

Der Bach (1766)

Zitiert nach 1771

o - o - o - o o -,
o o - o - o - o o -,
- o -, - o o -, - o -,
- o o -, - o o - .

Bekränzt mein Haar, o Blumen des Hains,
Die am Schattenbach des luftigen Quells
Nossa's Hand sorgsam erzog, Braga mir
Brachte, bekränzt, Blumen, mein Haar!

Es wendet nach dem Strome des Quells
Sich der Lautenklang des wehenden Bachs.
Tief, und still strömet der Strom; tonbeseelt
Rauschet der Bach neben ihm fort.

Wohllaut gefällt, Bewegung noch mehr;
Zur Gespielin gab dem Herzen ich sie.
Diesem säumt, eilet sie nach; Bildern folgt,
Leiseren Tritts, ferne sie nur.

Mir gab Siona Sulamith schon
An der Palmenhöf den röhlichen Kranz
Sarons. Ihr weiht' ich zuerst jenen Flug,
Der in dem Chor kühn sich erhebt.

Nun rufet seinen Reihen durch mich
In der Eiche Schatten Brage zurück.
Hüllte nicht daurende Nacht Lieder ein,
Lyrischen Flug, nachdem die Höhn

Des Lorberhügels horschten; o schlief
In der Trümmer Graun Alcäus nicht selbst:

Fassung Göschen 1798

Die am Schattenbach des bardischen Quells

Inhalt, den volle Seel', im Erguß
Der Erfindung, und der innersten Kraft,
Sich entwirft, strömet; allein lebend muß,
Will es ihm nahn, tönen das Wort.

Zur Gespielin kühr das Herz sie sich aus.

Leiseres Tritts, ferne sie nur

So säumet, und so eilt sie nicht nur:
Auch empfindungsvolle Wendung beseelt
Ihr den Tanz, Tragung, die spricht, ihr den Tanz,
All ihr Gelenk schwebt in Verhalt.

Ihr weiht' ich zuerst jenen Reihn,
Welcher im Chor hallt des Triumphs,

schlief'
Alcäus

Rühmt' ich mich kühneren Schwungs! Tönte, stolz
Rühmt' ichs, uns mehr Wendung fürs Herz,

Als Tempe's Hirt vom Felsen vernahm!
Und der Kämpfer Schaar am Fuß des Olymp!
Als mit Tanz Sparta zur Schlacht eilend! Zeus
Aus des Altars hohen Gewölk!

Der große Sänger Ossian folgt
Dem Getön des vollen Baches nicht stets!
Ferne, zählt Galliens Lied Laute nur;
Zwischen der Zahl, schwankt und dem Maaß

Der Britte; selbst Hesperinn schläft!
O sie wecke nie die Sait' und das Horn
Braga's auf! Flögen sie einst deinen Flug
Schwan des Glasoor, neidet' ich sie!

Nachahmer, wie Nachahmer nicht sind,
Du erweckest selbst, o Flaccus, sie nicht!
Graue Zeit währet' ihr Schlaf! O, er währt
Immer, und ich neide sie nie!

Schon lange maß der Dichter des Rheins
Das Getön des starken Liedes dem Ohr;
Doch mit Nacht decket' Allhend ihm sein Maaß,
Dass er des Stabs Ende nur sah.

Ich hab' ihn heller blitzen gesehn
Den erhabnen, goldnen, lyrischen Stab!
Kränze du, röthlicher Kranz Sarons, mich!
Winde dich durch, Blume des Hains

(Allhend) Bey unsern Alten volle Harmonie eines Gedichts

Rühmt' ich mich kühneres Schwungs, töne, stolz

Und der Kämpfer Schaar in Elis Gefild!

große
Der Musik des vollen Baches nicht stets!
Taub ihm, zählt Galliens Lied Laute nur!
Maaß,

Hesperien

Flakkus

Das Gehör

An Hegewisch den Blinden

Zitiert nach Göschen 1798

o o -, o o -, o o -, o o -, o o - o -.
(o - -, o - -, o - -, o - -)
o - -, o - -.

Es tagt nicht! Kein Laut schallt! Wer entschlöß sich
 schnell hier? wen erschreckte nicht
Das Grauensvolle der Wahl?
Doch sie sey dein Schicksal; du erköhrst doch Blindheit?
 des Gehörs Verlust
Vereinsamt, und du lebst
Mit den Menschen nicht mehr. Wenn du also kein Gott
 bist: so wählst du recht,
Willst blind seyn, und entfliehst
Den nur Sterblichen nicht. „Sehr ernst ist der Gedanke
 von dieser Wahl,
Versenkt tief mich in Schmerz,
In zu trübes Gefühl! Doch was Wahl? Es umringt
 schon den ahnenden,
Schon wehdroht mir die Nacht!“
Das Licht schwand: doch entbehrest du das freundliche
 Wort des Geliebten nicht;
Nicht Stromfall, noch den Schlag
Der geflüchteten Wolke, die donnernd sich wälzt,
 daß die Hütte bebt,
(Ein Graun Zagend nur)
Und lautwirbelnd Sturmwind’ an Felsenklüften her-
 brausend! Nicht Waldgeräusch
Von Mayluft, die dich labt;
Noch des frohen Gesing an verhohlenen Nestbau; nicht
 den süßen Reiz
Der Tonkunst; und gewann
Die Dichtkunst dein Herz auch, nicht den Reihen, in
 welchem sie schwebt, nachdem
Der Inhalt ihr gebeut:
Entbehrest nicht die Bezaubrung, wenn beyde,
 darreichend, die Schwesterhand
Durch Eintracht sich erhöhn,
Und gelehriges Ohres, entzückt, die Drommet’ und
 das Horn vernimt
Der Nachhall im Gebirg.
Wer taub dann ihn gewahrt in der Freude, den Blinden,
 der trübt den Blick
Vor Mitleid mit sich selbst.
Und du möchtest das Wundergebäude, worin die

geregte Luft
Zum Laut wird, den du liebst,
Wie gesunken dir denken, zerstöret, daß nun sich
ihr Wallen die
Umsonst naht, und wie stumm
Dir zerfließt; ah zerstört Gehörgang, die erklingende
Grotte, drin
Den Ambos, und von ihr
Zu dem Munde den Weg, und an ihrem Gewölbe
die Fäserchen,
Sie Aufhalt des Getöns,
Daß es sanft sich verliere, die feineren Saiten, sie
sind gestimt
Dem Anwehn, das sie rührt;
(Wie Windemen nicht allen gestimt) den Vorsaal,
wo es netzend rint,
Emporwallt, wie der Quell;
Die gebogenen Röhren, der Schnecke Gewinde, die
Scheidewand,
Das ganze Labirinth?

Zitate

Beispiele für Akustik in Klopstocks Oden

<i>Aedon (cf. Bardale)</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Alsdann sing, Aedon, ➤ Horcht der Wald dir allein ... ➤ ...Hörerlos sang ich schwach! ➤ Spräch' die Stimme den Blick aus: / O so würde sie süßer sein, // Als mein zärtlichster Laut, als mein gesungenster / Und gefühlvollster Ton ➤ vgl. Beredsamkeit der Augen
<i>Aganippe und Phiala</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ So ertönt, so strömt der Gesang, ➤ Von dem Aufschwung und dem Tonfall ➤ Lautmaß der Natur
<i>Auf meine Freunde</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Unsterblich, sing' ich meine Freunde, / Feiernd in mächtigen Dithyramben ➤ Willst du zu Strophen werden, o Lied ➤ Des spott ich, der es unbegeistert / Richterisch und philosophisch höret ➤ Die wir prophetisch sehn, feierlich singen. ➤ Da seh' ich langsam heilige Schatten gehen! / Nicht jene, die sich traurig von Sterbenden / Loshüllen, nein, die, welch' im Schlummer / Geistig vom göttlichen Trinker düften. ➤ [...] poetisches Auge, siehst sie! ➤ Satzungslos Dithyramben donnern! ➤ Natur! Dich hör ich durchs Unermeßliche / Wandeln! So wie mit sphärischem Silberton / Gestirne, Dichtern nur vernommen, / Niedrigen Geistern unhörbar, wandeln!
<i>Aus der Vorzeit</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Blüthe duftete ➤ Laube Duft ➤ Ida's Stimme war Luft, Ida, du athmetest / Leichte Töne, die zauberten
<i>An Done</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Mit sanftem Laut und Schimmer in dem Blick ➤ Zu lispeln in die Saiten: Meta! / und Done! Dich
<i>An Ebert</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Schweigender Nacht ➤ Jede Saite verstummt ➤ Sehn, und fühlend noch seyn? ➤ Rufe, wenn du erwachst, das Bild von dem Grabe der Freunde,
<i>An Fanny</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Was in der Dinge Lauf jetzt misklingt, / Tönet in ewigen Harmonien!
<i>An Freund und Feind</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Erst müsse das Herz / Herrscher der Bilder seyn
<i>An Giacomo Zigno</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Dichterohr
<i>An Gleim</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ So empört auch ihr Herz deinem Gesange schlägt ➤ Sang die zürnende mir; tönend entschlüpfte / Mir die Laute

<i>An Gott</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Göttliche Hörer ➤ Daß sich mein Mund vor dir darf öffnen, / Töne des Menschen herabzustammeln! ➤ vgl. immer wieder „Bild“ ➤ Die grubs du Adam tief in sein Herz hinein! ➤ Sprachlos ihr Gefühl zu sagen
<i>An Herr Schmidten</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Schau mit mir, Schmidt, auf unsrer Freundschaft / Zärtliche Jugend zurück und fühle, ➤ gesungene Freundschaft ➤ Eh noch des Nachruhms lockender Silberton / Dem Ohre süß klang, ➤ waches Ohr
<i>An Johann Heinrich Voss</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Kritlers Ohr ➤ tönen soll es, wovon du glühst!
<i>An meinen Bruder Victor Ludewig</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Es bedarf einladender Reizung / Wenig nur; und es nimt / Seinen Schwung, wem Ohr ward, hört das kommende, / höret / Seiner Flügel tönenden Schlag.
<i>Bardale</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Sing, Bardale, den Frühling durch! ➤ Sing dann, glücklicher Sänger, / Tönevoller, und lyrischer!
<i>Braga</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Feurig beseet er die Saiten, und der Felsen lernts, / Denn die Telyn scholl! ➤ Rauscht' es (Lied) in feurigerem Strophengang ➤ Schimmernden Gedüfte ➤ Bardenton ➤ Tön' es Telyn, laut! Hör es [...] ➤ Beseeltes Gebild ➤ Düfte Gewölk
<i>Das Anschaun Gottes</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Ich seh, ich sehe... ➤ Ich hör, ich hör ihn!
<i>Das Bündnis</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Wenn kaum rege das Laub, leise der Bach / Einst dir rauschen; du hörst dann laute / Melodien, die du kennest, / Töne, wie Selma's Gesang
<i>Das Denkmal</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Höre der redenden Donnerton! ➤ Wenn ich, erlebend, wirklich das seh', es wirklich mein Ohr hört; ➤ Haller; wer singen kann, singt
<i>Das Gehör</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ <i>Beschreibung des Gehörs</i>
<i>Das Grab</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Hörete horchend dem Bache, der Nachtigall horchender ➤ Verstand ich den singenden Seher
<i>Das Neue</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Aber mir sinket der Laut, / Weigert sich fortzunennen
<i>Das Neue Jahrhundert</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ O Freyheit, / Silberton dem Ohre! /Licht dem Verstand', und hoher Flug zu denken! / Dem Herzen groß Gefühl! ➤ Todeston
<i>Das Schweigen</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Den nennenden Laut die Menschenstimme beseelt
<i>Das Wort der Deutschen</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Haue mir Marmor, Künstler, / Und grab' in den Marmor mir Goldschrift! / Höre genau, und verfehle der Laute keinen; / Denn edel ist die That!

<i>Dem Allgegenwärtigen</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Das sah kein Auge, das hörte kein Ohr, / Das kam in keines Herz, wie sehr es auch rang ➤ Wenige nur, ach wenige sind, / Deren Aug' in der Schöpfung / Den Schöpfer sieht! wenige, deren Ohr / Ihn in dem mächtigen Rauschen des Sturmwindes hört,
<i>Dem Unendlichen</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Harfengehör ➤ Donnert Welten ➤ Tönt all ihr Sonnen auf der Straße voll Glanz, / In der Posaunen Chor!
<i>Der Abschied</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Donnerrede ➤ Ich hör', ich höre fern schon der Wage Klang ➤ Des Herzens Sprache
<i>Der Adler oder die Verwandlung</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Oder ist es Gefühl, / Was er tönet
<i>Der Bach</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Lautenklang des wehenden Bachs ➤ Tonbeseelt / Rauschet der Bach ➤ Tönen das Wort ➤ Wohllaut ➤ Lyrischen Flug ➤ Schon lange maß der Dichter des Rheins / Das Getön des starken Liedes dem Ohr ➤ Den erhabenen, goldnen, lyrischen Stab
<i>Der Bund</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Zwo der Künste vereinten sich einst, die Musik, und die Dichtkunst, / [...] daß auch Seher der Hörende wurde.
<i>Der Denkstein</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Windemens Stimme ein Pfaugeschrey ➤ Rausche, Gesang, mir in andern Tönen!
<i>Der Eislauf</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Du kennest jeden reizenden Ton / Der Musik, drum gieb dem Tanz Melodie! ➤ Sein Licht hat er in Däfte gehüllt, ➤ Sonst späht dein Ohr ja alles; Vernim, / Wie der Todeston wehklagt
<i>Der Frohsinn</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Wenn ich dieß frische Leben regsam athme; / Hör' ich dich denn auch wohl, mit Geistes Ohre, / Dich dein Tröpfchen leises Geräusches träufeln, / Weinende Weide
<i>Der Fürst und sein Kebsweib (dialogisch)</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Wecke der Laute / Leisesten Ton, und singe dein Lied ➤ Ach ich sang, und du hörtest mich nicht
<i>Der Geschmack</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Dem Melodie, Harfengehör, und die Flöte, / Sie die Posaun', und die Laute, und des Menschen / Stimme, ➤ Hörest du uns Gefühl ➤ Seher dich, Hörer dich
<i>Der Gränzstein</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Diese Saite / stimmte der Grieche für's Herz
<i>Der Hügel, und der Hain</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Wiederhülle des Bardengesangs ➤ Laß die goldene Leyer schweigen! ➤ Todesstimmen ➤ Naturgesangs ➤ Stimme der Natur

	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Und laß die Stimme der rauhen Natur / Des Dichters Ohre verstummen! ➤ Tönte Gemähld ➤ Gemählden des fabelhaften Liedes
<i>Der jetzige Krieg</i>	➤ Dich singe der Dithyrambe, der keine Kriege sang
<i>Der Kapwein und der Johannesberger</i>	➤ Aber die Stimm' ist auch mir todt nicht
<i>Der Kranz</i>	➤ Trankt ihr mit durstigem Ohr
<i>Der Lehrling der Griechen</i>	➤ Mäonisch Ohr
<i>Der Rheinwein</i>	➤ vgl. Düfte
<i>Der Segen</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ [...] starrend das Auge; die Stimme war / nicht Stimme ➤ Wieder Auge geworden, / Stimme wieder die Stimme!
<i>Der Traum</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Horcherohr ➤ (Tön' andres Tones, Saite!) zur Schau gestellt / Durch Werke
<i>Der Wein, und das Wasser</i>	➤ Wie hell das Lied scholl!
<i>Die Ankläger</i>	➤ (wendet euch, hört mich nicht!)
<i>Die Barden</i>	➤ Seiner Tritte Ton / Rieselt daher, wie der Bach, rauscht wie der Strom // Ihr Dichter
<i>Die Bestattung</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Göttergeruch ➤ Wenn der West schwieg, wurd' ihm die Stimme / Rede nur, wenn er wehte, Gesang. ➤ Die weinende Weide vernahm mit Entsetzen die dumpfen / Töne
<i>Die Bildhauerkunst, die Malerey und die Dichtkunst</i>	➤ Wie Melodieen hallet dem Ohre zu
<i>Die Braut</i>	➤ Wollt ich Lieder, wie Schmidt singt, / Lieder singen, wie Hagedorn
<i>Die Chöre</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Leyer ertönt zu dem schönsten der Gesänge ➤ Christengesang ➤ [...] mit des Herzens / Einfalt vereint sich die Einfalt des Gesanges! ➤ Kraftvoll, und tief dringt sie ins Herz! ➤ Eine Stimme beginnet leise, / Eine der Harfen mit ihr ➤ Auferstehung! / Lispelt ein Laut aus der Gruft.
<i>Die deutsche Sprache</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Doppelgekling bleibt ihr Gesang. ➤ Gegenklang rauscht.
<i>Die Erscheinung</i>	➤ Höre Selma, Selma! / Ach, sie wendet weg ihr Auge
<i>Die Gestirne</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Leuchtendes Chor ➤ Duftet Licht
<i>Die höheren Stufen</i>	➤ Sprach / Tönend, wie noch kein Laut mir scholl
<i>Die Jakobiner</i>	➤ Ha, täubet euch denn Taubheit? Vernehmt ihr nicht, / Wie sie aus ihrem scheußlichen Innersten / Musik beginnt, die seilten zweymal / Hörte der Wanderer? Wie sie klappert?
<i>Die Königin Luise</i>	➤ Flug, mein Gesang, den Flug unsterblicher Gesänge / Und singe nicht vom Staube mehr!

<i>Die künftige Geliebte</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Dir nur, liebendes Herz, euch, meine vertraulichsten Thränen, / Sing' ich traurig allein dieß wehmütige Lied. / Nur mein Auge soll' s mit schmachtendem Feuer durchirren, / Und, an Klagen verwöhnt, hör' es mein leiseres Ohr! ➤ Nicht von Zeugen behorcht, will gesehen nicht seyn.
<i>Die Lehrstunde</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ „Ich mag nicht singen, die Zeisige haben / Das Ohr mir taub gezwitschert! / Viel lieber mag ich am Aste mich schwenken, / Und unten in dem krystallinen Bache mich sehn.“ ➤ Hör', ich beb' es zu singen, / Aber hör', und sing es mir nach. ➤ Herzensgesang ➤ Dass du dich näher sehen könntest im Silberbach. ➤ Liederkönigin, Orphea ➤ Seelenerschütterndes Lied
<i>Die Lerche, und die Nachtigall</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Schmetterern, flöten, tönen, donnern ➤ Wer den Gesang der Nachtigall, und Bardalens vereinet, / Singet schöner als sie.
<i>Die Musik</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ ... der Freuden froheste, reinste, / Sie allein die Musik ➤ Lebende Töne ➤ Stimmen allein zu Gesang? ➤ Tausendstimmigen Chor
<i>Die Mutter, und die Tochter</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Ungethanes Gesetz ist (wähnet sie) leerer Schall, ist / Bild des Künstlers, das eilet, bleibt.
<i>Die Rosstrappe</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Das Rauschen der redenden Wog' ertönt!
<i>Die Sängerin, und der Zuhörer</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Singen kann Bauzis noch, und hören kann noch Philemon ➤ Ich war ganz Ohr, und ich hörte / Alles; denn Herz war ich auch. ➤ Bauzis war auch Herz! ➤ Du sängest nicht, wie du singest; / Wärest du nicht Herz. ➤ Wem sie den Ton trug, fühlt es. ➤ Farb ist nicht Menschenstimme. Wie Bauzis dem / Ohre, gefällt dem Aug Angelika nicht.
<i>Die Sonne und die Erde</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Wenden kann ich die Blicke; doch hören muß ich!
<i>Die Vortrefflichkeit</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Durstiges Ohrs
<i>Die Wahl</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Zauberin Sinnlichkeit
<i>Die Zukunft</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Himmlischer Ohr hört das Getön der bewegten / Sterne
<i>Einladung</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Singt sie ein Lied uns; so bildet sie, mahlend in Öhl/ Uns ein Gesicht ➤ Laute des Schöneren ➤ Sie tönen, / wie die Stimme der Schwalbe, die Senne nicht hört.
<i>Elegie 1751</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Ihr fühlt mehr, als Lieder euch lehren ➤ Ein beseelter Kuß, ist mehr, als hundert Gesänge. ➤ Wie im lyrischen Ton lächelnder Lieder gelehrt
<i>Friedrich der Fünfte</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Leiseres Lautes / Tönte die Saite von ihm

<i>Gegenwart der ABwesenden</i>	➤ Schon waren die Saiten / Klage zu singen verstummt!
<i>Hemis und Telon</i>	➤ Mach, Apoll, daß mein Lied, bat Hemis opfernd / dem Gotte, / Gleich dem Bilde Pigmaliions sey
<i>Ihr Tod</i>	➤ Oft wollt ich dich singen. Die Laute stand, / Klang von selbst mit innigen Tönen von dir; / Ich ließ sie klingen ➤ Doch Ein Laut der Liedersprache, / Ein Flammenwort
<i>Kaiser Heinrich</i>	➤ Posaun, und Harfe tönen, wenn sie beseelt ➤ Der Barden Kriegshorn / Tönen dem Auge
<i>Kennet euch selbst</i>	➤ Gerüch' umduften
<i>Klage</i>	➤ VGL KAP. 6 ➤ Polyhymnia ➤ Windeme sang
<i>Klage eines Gedichts</i>	➤ vgl. das dritte Ohr ➤ feinster der Hörenden (Apoll) / taub
<i>Morgengesang</i>	➤ DIALOGISCH → Chorgesang
<i>Neuer Genuss</i>	➤ vgl. immer wieder „tönen“
<i>Salem</i>	➤ Weihrauchsdüfte ➤ Opferdüfte ➤ Süße Lieder
<i>Sponda</i>	➤ Da sang der Laute Silbergesang ➤ Saite Getön
<i>Teone</i>	➤ Hörst du... wie dem Ohre sie es bildet! / Sind nicht, Sängerin, dieser Töne / Wendungen auch Melodie ➤ Höre, für die dichtet er! Hör acuh die kleinste / Kunst des Gesangs ist Teonen nicht verborgen!
<i>Teutone</i>	➤ Bilder des Gesangs!
<i>Unsre Fürsten</i>	➤ Schönheit des Gesangs
<i>Unsre Sprache</i>	➤ Bilder des Gesangs
<i>Vaterlandslied. Zum Singen für J. E. v. Winthem</i>	➤ WINTHEM
<i>Warnung</i>	➤ Die Wage klang (mehrmals)
<i>Weissagung</i>	➤ An der Eiche Sprößling gelehnt, von hellen / Düften umhüllt, stand die Telyn, und schnell / Erscholl sie von selbst; doch ich ließ / Unerweckt sie mir erschallen.
<i>Wingolf</i>	➤ [...] mit Klüglingsblicken / Höret ➤ Spärengesangeston
<i>Wink</i>	➤ Daß zu seiner Saite Klang mit der vollen / Harmonie das Herz der Hörenden klingt! ➤ Wie Raphael bildete, Gluck / Mit dem Tone vereinte den Ton, so vollendete der Dichter, / Mehr noch, treffender noch, wenn es Freunde gilt!
<i>Wir und sie</i>	➤ Wenn traf der Barde ganz das Herz? / In Bildern weint er!
<i>Wißbegierde</i>	➤ Auch Gott spricht. Von der Sprache des Ewigen / Erblickt das Auge mehr, wie das Ohr von ohr / Hört; und nur leis ist seine Stimme, / Wenn uns die Traub', und die Blume labet

	<ul style="list-style-type: none"> ➤ O welche inhaltvolle Worte / Gottes, der redete, sah mein Auge! ➤ O welche inhaltvollen Worte / Gottes, der redete, hört ich tönen!
--	--

Klopstocks Lyrik – ein Orchester (Instrumente)

Leyer	➤ <i>Auf meine Freunde, Die Chöre, Die Musik, Fragen, Friedrich der Fünfte, Hermann, Petrarca und Laura, Stintenburg</i>
Telyn	➤ <i>Braga, Der Hügel und der Hain, Die Barden, Die Krieger, Mein Vaterland, Unsre Fürsten</i>
Harfen	➤ <i>An Gott, Das Anschaun Gottes, Dem Unendlichen, Kaiser Heinrich, Siona, Unsre Fürsten</i>
Stimme	➤ <i>Aus der Vorzeit, Das Anschaun Gottes, Das Denkmal, Das Schweigen, Das verlängerte Leben, Das Versprechen, Dem Erlöser, Der Abschied, Der Erbarmer, Der Hügel und der Hain, Der Kapwein und der Johannesberger, Die Welten, Die zweyte Höhe, Mein Gram. Salem, Sie und nicht wir, Teone</i>
Posaunen	➤ <i>An Young, Dem Allgegenwärtigen, Dem Unendlichen, Die Chöre, Kaiser Heinrich</i>
Laute	➤ <i>Die Lehrstunde, Mein Vaterland</i>
Flöte	➤ <i>Das Fest, Die Lehrstunde, Die Vergeltung, Hermann, Mein Wissen, Teone</i>
Drommete	➤ <i>Das Wort der Deutschen, Die beiden Musen, Die Krieger, Die Unvergeßliche</i>
Trommel	➤ <i>Schlachtlied</i>

Phonem-Graphem-Thematik („Saite“ – „Seite“)

<i>An Done</i>	➤ Zu lispeln in die Saiten: Meta! / und, Done! Dich.
<i>An Ebert</i>	➤ Jede Saite verstummt
<i>An Gott</i>	➤ vgl. ins Herz graben
<i>Das Denkmal</i>	➤ Wahrheit du, und du o Geschichte, wenn ihr / vereint seydt: / Schreibt Flammen der Griffel, mit welchem ihr zeugt / von erhöhten / Buben; und die Stimme, mit der ihr das Zeugniß / aussprecht, / Spricht, ihr rächend! Donner aus.
<i>Das Wort der Deutschen</i>	➤ Haue Marmor, Künstler, / Und grab' in den Marmor mit Goldschrift! / Höre genau, und verfehle der Laute keinen; / Denn edel ist die That!
<i>Delphi</i>	➤ Ach aus dem Grabe kehr' ich zurück, und mit Goldschrift / Schreib ich ans Maal der Erhabenen
<i>Der Gränzstein</i>	➤ [...] auch diese Saite / Stimmt der Grieche für's Herz
<i>Der Hügel und der Hain</i>	➤ Durch alle Saiten rauschet es herab
<i>Der jetzige Krieg</i>	➤ Warest du, Saite, wirklicher Zukunft Weissagerin?
<i>Die Aufschriften</i>	➤ Denn der Denkenden Flammenschrift / Ist tief ins stolze Maal geätzt

	➤ Ich las auch, und lernend / Taucht' ich den Griffel in heilig Feuer
<i>Die Braut</i>	➤ Schon glitt, zärtliche Braut, meine verlorne Hand / Nach Anakreons Spiel, rann es, wie Silberton / Durch die Saiten herunter
<i>Die Gestirne</i>	➤ Wer gab Melodie, Leyer, dir? Zog das Getön / und das Gold himlischer Saiten dir auf?
<i>Die Königin Luise</i>	➤ Ich schreibe jede That [...] ins große Buch, aus dem einst Engel richten; / Und nenne sie vor Gott!
<i>Die Rosstrappe</i>	➤ Schmück es der Griffel auch, deck' es ein goldener Schild
<i>Die unbekanntnen Seelen</i>	➤ Schreiben mit Golde, mit Gluth sie in ihr Buch
<i>Freude und Leid</i>	➤ Schon bebt mir die Hand
<i>Friedrich, Kronprinz von Dänemark</i>	➤ Die edlele / Kunst hört
<i>Friedrich der Fünfte</i>	➤ Leiseres Lautes / Tönte die Saite von ihm;
<i>Gegenwart der Abwesenden</i>	➤ Ich hörte [...] weinen der Thränen / Stimme die Saiten herab ➤ [...] schon waren die Saiten / Klage zu singen verstummt!
<i>Hermann</i>	➤ Die Saite, die den Namen / Hermann bebt,
<i>Ihr Schlummer</i>	➤ Wie stille! Schweig, o leisere Saite selbst!
<i>Ihr Tod</i>	➤ Vor Wehmuth / Sinket mir die Hand die Saiten herab ➤ Felsenschrift
<i>Kaiser Heinrich</i>	➤ Die farbenhelle Schrift, geschrieben ➤ Bey Trümmern liegt die Schrift
<i>Klage</i>	➤ Bachs und Loll'is Saiten zu dem Gesange ➤ Nicht der Saiten Silbertöne strömen
<i>Mein Gram</i>	➤ Und sie gruben es nicht in Felsen; denn selbst der / Fels sinkt ➤ Aber sie haben's geschrieben mit Erzt' auf Blätter
<i>Mein Thal</i>	➤ Blickte nieder / ins stille / Zahl, wo die Saite der Alten mir tönt, / und auch ich wohl den Klang der eigenen Saite / behorche
<i>Mein Vaterland</i>	➤ Die Laute schimmerte, / und begann von selbst zu tönen, allein mir bebte / die Hand ➤ Es bebt mir die Hand die Saiten herunter
<i>Rotschields Gräber</i>	➤ (ich) lese / Ihren Marmor, und seh Schrift wie Flammen / daran ➤ Furchtbar schimmert die himlische Schrift
<i>Sponda</i>	➤ Der Saite Getön
<i>Teone</i>	➤ Still auf dem Blatt ruhte das Lied, noch erschrocken / Vor dem Getös des Rhapsoden, der es herlas, / Unbekannt mit der sanften Stimme / Laut', und dem volleren Ton.
<i>Verhängnisse</i>	➤ Mir gab er die singende Leier
<i>Wink</i>	➤ So dürften wir ja auch wohl ein ernstes Wort / In die Tafel graben.

„Silberton“

<i>Aedon</i>	➤ Abendstern = silberfarbig
<i>Aganippe und Phiala</i>	➤ Im Fall wird er Silber
<i>Auf meine Freunde</i>	➤ Natur! Dich hör ich durchs Unermeßliche / wandeln! So wie mit sphärischem Silberton / Gestirne, Dichtern nur vernommen,
<i>An Herr Schmidten</i>	➤ Eh noch des Nachruhms lockender Silberton / Dem Ohre süß klang,
<i>Braga</i>	➤ Silberne Reif ➤ Tönete, wie Silber
<i>Das neue Jahrhundert</i>	➤ Silberton dem Ohre
<i>Der Hügel und der Hain</i>	➤ Lang kenn ich deine Silbertöne ➤ Mit dem silbernen Bogen tönen aus der Wolkennacht
<i>Der Jüngling</i>	➤ Silberbach
<i>Der Kamin</i>	➤ Silberzweige
<i>Der Wein und das Wasser</i>	➤ Silberquell
<i>Der Zürchersee</i>	➤ Reizvoll klinget des Ruhms lockender Silberton / In das schlagende Herz, und die Unsterblichkeit / Ist ein großer Gedanke, ist des Schweißes der Edlen wert!
<i>Die Braut</i>	➤ Schon glitt, zärtliche Braut, meine verlorne Hand / Nach Anakreons Spiel, rann es, wie Silberton / Durch die Saiten herunter
<i>Die frühen Gräber</i>	➤ Silberner Mond
<i>Die Kunst Tialfs</i>	➤ Silberreif ➤ Silberbereiftem Laube
<i>Die Lehrstunde</i>	➤ Silberbach
<i>Die Sängerin, und der Zuhörer</i>	➤ Silberner Mond
<i>Die Sonne und die Erde</i>	➤ Silberbäche
<i>Freunde und Leid</i>	➤ Silberpappel
<i>Friedrich der Fünfte</i>	➤ Silbertönen in die Unsterblichkeit ➤ [...] Lockt mit Silbergetön ihn die Unsterblichkeit ➤ Silbertönen der Leyer
<i>Für den König</i>	➤ Geuß Silbertöne ➤ Silberne Haare
<i>Mein Vaterland</i>	➤ Silberhaarige thatenumgebenen Greise
<i>Klage</i>	➤ Silbertöne
<i>Petrarca und Laura</i>	➤ Silberner Mond
<i>Salem</i>	➤ Ein silberner Ton
<i>Siona</i>	➤ Silbergelispel
<i>Sponda</i>	➤ Silbergesang
<i>Stintenburg</i>	➤ Geflügelter Silberton
<i>Teutone</i>	➤ Getöne mit Silber
<i>Thuiskon</i>	➤ Wie Silber stäubt
<i>Unsre Fürsten</i>	➤ Silbergetön
<i>Unsre Sprache</i>	➤ Fliegendes Getön ➤ Mit Silber

Literaturverzeichnis

I. Bibliographische Hilfsmittel

- Boghardt, Christiane / Boghardt, Martin / Schmidt, Rainer: *Die zeitgenössischen Drucke von Klopstocks Werken. Eine deskriptive Bibliographie*, 2 Bde., Berlin / New York 1981.
- Burkhardt, Gerhard / Nicolai, Heinz: *Klopstock-Bibliographie*, New York 1975.
- Riege, Helmut: *Klopstock-Bibliographie 1972-1992*, in: *Klopstock an der Grenze der Epochen mit Klopstock-Bibliographie 1972-1992*, hrsg. von Kevin Hilliard und Katrin Kohl, New York 1995, S. 247-424.

II. Textausgaben

- Der Nordische Aufseher*, hrsg. von Johann Andreas Cramer, Kopenhagen / Leipzig 1760ff. [NA]
- Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Ausgewählte Werke*, hrsg. von Karl August Schleiden, mit einem Nachwort von Friedrich Georg Jünger, München 1962. [Abk.: AW]
- *Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, hrsg. von Winfried Menninghaus, Frankfurt am Main, 1989. [Abk.: DTS]
 - *Geistliche Lieder. Erster Theil*, hrsg. von Friedrich Christian Pelt, Kopenhagen / Leipzig 1758.
 - *Klopstocks Oden. Erster und Zweyter Band*, hrsg. von Georg Joachim Göschen, Leipzig 1798.
 - *Oden*, hrsg. von Johann Joachim Bode, Hamburg 1771. [Bode 1771]
 - *Oden*, ausgewählt von Karl Ludwig Schneider, Stuttgart 1999.
 - *Sämmtliche Werke*, in 10 Bänden, hrsg. von Georg Joachim Göschen, Leipzig, 1854 f. [SW]
 - *Sämmtliche Werke*, hrsg. von August Leberecht Back und Albert Richard Spindler, 18 Bde., Leipzig 1823-30. [Back/Spindler]
 - *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, begründet von Adolf Beck, Karl Ludwig Schneider und Hermann Tiemann, hrsg. von Horst Gronemeyer, Elisabeth Höpker-Herberg, Klaus Hurlebusch und Rose-Marie Hurlebusch, Hamburg 1974 ff. [HKA]
- Klopstock, Margarete (geborene Moller): *Briefwechsel mit Klopstock ihren Verwandten und Freunden*, hrsg. und mit Erläuterungen versehen von Hermann Tiemann, 3 Bde., o. O, 1956.

III. Primärliteratur

- Aristoteles: *Rhetorik*, übers. und hrsg. von Gernot Krapinger, Stuttgart 2007.
- Barthes, Roland: *Le degré zéro de l'écriture*. o. O 1972.
- *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, Frankfurt am Main 2006.
- Batteux, Charles: *Les beaux arts réduits à un même principe*, Genf 1969.
- *Cours de Belles-Lettres, ou principes de la littérature*, Paris 1755, 3. Aufl.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Ästhetik. Lateinisch-Deutsch*, übersetzt von Dagmar Mirbach, 2 Bde., Hamburg 2007.
- Bodmer, Johann Jacob: *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitinger*, Zürich / Leipzig 1741.
- Boileau, Nicolas: *Satires, Epîtres, Art poétique*, o. O 1985.
- Breitinger, Johann Jacob: *Critische Dichtkunst, worinnen die poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird. Mit einer Vorrede eingeführet von Johann Jacob Breitinger*, Zürich / Leipzig 1740.
- Brockes, Barthold Heinrich: *Irdisches Vergnügen in Gott. Naturlyrik und Lehrdichtung*, hrsg. von Hans-Georg Kemper, Stuttgart 1999.
- Büchner, Georg: *Lenz. Studienausgabe*, hrsg. von Hubert Gersch, Stuttgart 1998.
- Campe, Joachim Heinrich: *Sensation, Senibilität, Sentiment, sentimental, sentimentalisieren u.s.w.*, in: *Theorie der Empfindsamkeit* 2003, S. 44-47.
- Cassirer, Ernst: *Die Philosophie der Aufklärung* (= Philosophische Bibliothek, Bd. 593), Hamburg 2007.
- Condillac, Etienne Bonnot: *Abhandlung über die Empfindungen* (=Philosophische Bibliothek), übersetzt von Eduard Johnson, hrsg. von Lothar Kreimendahl, Hamburg 1983.
- Delbrück, Ferdinand: *Lyrische Gedichte mit erklärenden Anmerkungen nebst einer Untersuchung über das Schöne und einer Abhandlung über die Grundsätze der Erklärung und des Vortrags lyrischer Gedichte*, Bd. 1: *Oden von Klopstock*, Berlin 1800.
- Diderot, Jean-Jacques: *Lettres sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient. Lettres sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, Paris 2000.
- Domin, Hilde: *Wozu Lyrik Heute*, Frankfurt am Main 2005, 7. Aufl.
- Dubos, Jean-Baptiste: *Réflexion critiques sur la poésie et sur la peinture*, Genf 1967.
- Johann Wolfgang Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers. Paralleldruck der beiden Fassungen von 1774 und 1787*, Stuttgart 1999
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Ästhetik I/II*, Stuttgart 2008.
- Heiddegger, Martin: *Unterwegs zur Sprache* (= Deutsche National-Literatur. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von Joseph Kürschner, Bd. 64), Berlin / Stuttgart um 1890.
- Heinzmann, Johann Georg: *Über die falsche Empfindsamkeit*, in: *Theorie der Empfindsamkeit* 2003, S. 71-73.
- Herder, Johann Gottfried: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, Hildesheim / New York, zweiter Nachdruck der Ausgabe Berlin 1877ff.

- Hogarth, William: *Analyse der Schönheit*, aus dem Englischen von Jörg Heininger, mit einem Nachwort von Peter Bexte, Basel o.J.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main 1988.
- Husserl, Edmund: *Phänomenologie der Lebenswelt. Ausgewählte Texte I und II*, Stuttgart 1998, 2. Aufl. / 2002, 2. Aufl.
- Jenisch, Daniel: *Cultur Charakter*, in: *Theorie der Empfindsamkeit* 2003, S. 130-142.
- Klinger, Friedrich Maximilian: *Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und der Literatur*, in: *ebenda*, S. 74-77.
- Küster, Karl Daniel: *Empfindsam*, in: *Theorie der Empfindsamkeit* 2003, S. 39-40.
- (Pseudo-) Longinus: *Vom Erhabenen*, Stuttgart 2007.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1974.
- *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, übers. von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels, München 1994.
- Moses Mendelssohn: *Über die Empfindungen*, in: Moses Mendelssohn: *Ästhetische Schriften* (Philosophische Bibliothek, Bd. 571), hrsg. von Anne Pollok, Hamburg 2006, S. 9-82.
- Moritz, Karl Philipp: *Die Signatur des Schönen und andere Schriften zur Begründung der Autonomieästhetik*, Hamburg 2009.
- *Versuch einer deutschen Prosodie*, Berlin 1786.
- Nancy, Jean-Luc: *Zum Gehör*, Zürich / Berlin 2010.
- Neefe, Christian Gottlob: *Oden von Klopstock und Melodien*, Flensburg / Leipzig 1776.
- Platon: *Sämtliche Werke, Kratylos*, 3. Bd., Hamburg 2010, 36. Aufl.
- Rühmkorf, Peter: *Walther von der Vogelweide, Klopstock und ich*, Hamburg 1975.
- Schmid, Christian Heinrich: *Theorie der Poesie nach den neuesten Grundsätzen und Nachricht von den besten Dichtern nach den angenommenen Urtheilen. Von der lyrischen Poesie*, http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1767_schmid.html, 12.09.2013.
- Schmidt, Arno: „*Klopstock oder Verkenne Dich selbst!*“, in: ders.: *Nachrichten von Büchern und Menschen. Zur Literatur des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1980, S. 58-85.
- Schocher, Christian Gotthold: *Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben, und können ihre Arten, Gänge und Beugungen nicht anschaulich gemacht und nach Art der Tonkunst gezeichnet werden*, Leipzig 1791.
- Stosch, Samuel Johann Ernst: *Empfindsam. Empfindlich*, in: *Theorie der Empfindsamkeit* 2003, S. 41-43.
- Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 4 Bd., Leipzig 1771, zeno.org.
- [Sulzer]

IV. Sekundärliteratur

- Adler, H. G.: *Klopstock und die Musik: ein Versuch lebendiger Deutung*, Diss. Prag 1935.
- Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*, hrsg. von Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris u.a., o. O., 1990, 6. durchgeseh. Aufl.
- Alewyn, Richard: „Klopstocks Leser“, in: *Festschrift für Rainer Gruenter*, hrsg. von Bernhard Fabian, Heidelberg 1978, S. 100-121.
- Albertsen, L. L.: *Die freien Rhythmen. Rationale Bemerkungen im allgemeinen und zu Klopstock*, Aarhus 1971.
- Alt, Peter-André: *Aufklärung. Lehrbuch Germanistik*, Stuttgart / Weimar 2007, 3. Aufl.
- Amtstätter, Mark Emanuel: *Beseelte Töne. Die Sprache des Körpers und der Dichtung in Klopstocks Eislaufoden* (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 107), Tübingen 2005.
- Arndt, Erwin: *Deutsche Verslehre. Ein Abriss*, Berlin 1981.
- Aufklärung und Gegenaufklärung in der europäischen Literatur, Philosophie und Politik von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Jochen Schmidt, Darmstadt 1989.
- Autorschaft. Positionen und Revisionen* (= Germanistische Symposien. Berichtsbände), hrsg. von Heinrich Detering, Stuttgart / Weimar 2002.
- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*, Hamburg 2009, 3. Aufl.
- Baudusch-Walker, Renate: *Klopstock als Sprachwissenschaftler und Orthographiereformer. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Grammatik im 18. Jahrhundert*, Berlin 1958.
- Beißner, Friedrich: *Klopstock als Erneuerer der deutschen Dichtersprache*, o. O 1942.
- Benning, Hildegard: *Rhetorische Ästhetik. Die poetologische Konzeption Klopstocks im Kontext der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1997.
- „*Ut Pictura Poesis – Ut Musica Poesis. Paradigmenwechsel im poetologischen Denken Klopstocks*“, in: *Klopstock an der Grenze der Epoche*, hrsg. von Kevin Hilliard u. Katrin Kohl, Berlin / New York 1995.
- Berndt, Frauke: *Die Erfindung des Genies. F. G. Klopstocks rhetorische Konstruktion des Au(c)tors im Vorfeld der Autonomieästhetik*, in: *Autorschaft* 2002, S. 24-43.
- „*Mit der Stimme lesen*“ – *F. G. Klopstocks Tonkunst*, in: *Stimme und Schrift*, 2008, S. 149-172.
- Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik*, hrsg. von Birgit Recki und Lambert Wiesing, München 1997.
- Binder, Alwin / Haberkamm, Klaus / Kahrmann, Cordula u.a.: *Einführung in Metrik und Rhetorik* (= Monographien Literaturwissenschaft, Bd. 11), Königstein 1980, 3. überarb. und erw. Aufl.
- Bjorklund, Beth: *Klopstock's poetic innovations. The emergence of German as a prosodic language*, in: *German Review*, Nr. 56, 1981, S. 20-27.
- Böger, Irmgard: *Bewegung als formendes Gesetz in Klopstocks Oden* (= Germanistische Studien), Berlin 1939.
- Böhme, Gernot: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001.

- Breuer, Dieter: *Deutsche Metrik und Versgeschichte*, München 1981.
- Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart / Weimar 1997, 2. überarb. und akt. Aufl.
- Czechowski, Heinz: „Klopstocks Modernität“. *Eine autobiographische Bekenntnisskizze*, in: *Das Erhabene in der Dichtung. Klopstock und die Folgen*, hrsg. von Städtische Museen Quedlinburg, Halle 1997, S. 81-94.
- D'Aprile, Iwan-Michelangelo / Siebers, Winfried: *Das 18. Jahrhundert. Zeitalter der Aufklärung* (= Akademie Studienbücher Literaturwissenschaft), Berlin 2008.
- Damasio, Antonio: *Ich fühle also bin ich. Die Entschlüsselung des Bewusstseins*, München 2001, 3. Aufl.
- Das Erhabene in der Dichtung. Klopstock und die Folgen. Vortragstexte des Kolloquiums* (= Schriftenreihe des Klopstock-Hauses Quedlinburg im Verlag Janos Stekovics), o. O 1995.
- „Das Schöne soll sein“. *Aisthesis in der deutschen Literatur. Festschrift für Wolfgang F. Bender*, hrsg. von Peter Heßelmann, Bielefeld 2001.
- Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*, hrsg. von Benno von Wiese, Berlin 1977.
- Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, hrsg. von Wolfgang Beutin, Klaus Ehlert, Christine Kanz und anderen., Stuttgart 2008.
- Die Sichtbarkeit der Schrift*, hrsg. von Susanne Strätling und Georg Witte, München 2006.
- Duden 4. Die Grammatik*, hrsg. von der Dudenredaktion, Mannheim / Leipzig / Wien u.a. 2006, 7. neu erarb. und erw. Aufl.
- Eibl, Karl: *Die Entstehung der Poesie*, Frankfurt am Main / Leipzig 1995.
- Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, hrsg. von Reinhard Herzog und Reinhart Koselleck, München 1987.
- Europäische Aufklärung(en). Einheit und nationale Vielfalt* (= Studien zum achtzehnten Jahrhundert, Bd. 14), hrsg. von Siegfried Jüttner und Jochen Schlobach, Hamburg 1992.
- Frank, Manfred: *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur neuesten französischen Hermeneutik und Texttheorie*, Frankfurt am Main 1980.
- Franke, Ursula: *Spielarten der Emotionen. Versuch einer Begriffsklärung im Blick auf Diskurse der Ästhetik*, in: *Pathos, Affekt, Gefühl* 2004, S. 165-188.
- Friedrich Gottlieb Klopstock. Text und Kritik. Sonderband*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1981, S. 10-28.
- Friedrich Gottlieb Klopstock. Werk und Wirkung. Wissenschaftliche Konferenz der Martin-Luther Universität Halle-Wittenberg im Juli 1974*, hrsg. von Hans-Georg Werner, Berlin 1978.
- Fromm, Waldemar: *An den Grenzen der Sprache. Über das Sagbare und das Unsagbare in Literatur und Ästhetik der Aufklärung, der Romantik und der Moderne*, Freiburg im Breisgau / Berlin 2006.
- Geselligkeit und Bibliothek. Lesekultur im 18. Jahrhundert* (= Schriften des Gleimhauses Halberstadt, Bd. 4), hrsg. von Wolfgang Adam und Markus Fauser, Göttingen 2005.
- Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hrsg. von Walter Hinderer, Stuttgart 1983.

- Gessinger, Joachim: *Auge und Ohr. Studien zur Erforschung der Sprache am Menschen 1700 – 1850*, Berlin / New York 1994.
- Große, Wilhelm: *Studien zu Klopstocks Poetik*, München 1977.
- Hafner, Bernhard Jonas: *Darstellung. Die Entwicklung des Darstellungsbegriffs von Leibniz bis Kant und sein Anfang in der antiken Mimesis und der mittelalterlichen Representatio*, Düsseldorf 1974, Diss.
- Hankeln, Roman: Kompositionsproblem Klassik. *Antikeorientierte Versmetren im Liedschaffen J. F. Reichardts und einiger Zeitgenossen* (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik Franz Liszt, Bd. 6), Köln / Weimar / Wien 2006.
- Haverkamp, Anselm: *Klopstock als Paradigma der Rezeptionsästhetik*, Konstanz 1982, Diss.
- Hellmuth, Hans-Heinrich: *Metrische Erfindung und metrische Theorie bei Klopstock* (= Studien und Quellen zur Versgeschichte IV), München 1973.
- Henning, Matthias: *Phono-Graphien. Akustische Wahrnehmung in der deutschsprachigen Literatur von 1800 bis zur Gegenwart. Herders Ästhetik des Auditiven als Entwurf einer Anthropologie der Lebendigkeit*, [noch unveröffentlicht].
- Herden, Antje: *Herr Klopstock, Emma und ich*, Hamburg 2010.
- Hilliard, Kevin: *Philosophie, Letters, and the Fine Arts in Klopstock's Thought*, London 1987.
- „Stammelnd Gered“ und „der Engel Sprach“: Probleme der Rede bei Klopstock, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Nr. 61, 1989, S.145-184.
 - „Schweigen und Benennen bei Klopstock und anderen Dichtern“, in: *Städtische Museen Quedlinburg*, 1997, S. 13-34.
 - „Klopstock in den Jahren 1764 bis 1770: Metrische Erfindung und die Wiedergeburt der Dichtung aus dem Geiste des Eislaufs“, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* Nr. 33, 1989, S. 145-184.
- Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen 1992ff.
- Hofmann, Michael: *Aufklärung. Tendenzen – Autoren – Texte*, Stuttgart 1999.
- Homo scribens. Perspektiven der Schriftlichkeitsforschung*, hrsg. von Jürgen Baumann und Günther Hartmut, Tübingen 1993.
- Höpker-Herberg, Elisabeth: *Oden von F. G. Klopstock*, in: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, hrsg. von Walter Jens, München 1990, S. 519-521.
- Hurlebusch, Klaus: *Friedrich Gottlieb Klopstock*, hrsg. von der ZEIT-Stiftung, o. O., o. J.
- *Klopstock, Hamann und Herder als Wegbereiter autorzentristischen Schreiben. Ein philologischer Beitrag zur Charakterisierung der literarischen Moderne*, Tübingen 2001.
- Jäger, Ludwig: *Versuch über den Ort der Schrift. Die Geburt der Schrift aus dem Geist der Rede*, in: *Schrift* 2005, S. 187-236.
- Jaeger, Hans: *Verstummen und Schweigen in der Dichtung Klopstocks*, in: *Wirkendes Wort*, Nr. 12, 1962, S. 281-288.
- Jacob, Joachim: *Heilige Poesie. Zu einem literarischen Modell bei Pyra, Klopstock und Wieland*, Tübingen 1997.
- Jung, Werner: *Kleine Geschichte der Poetik*, Hamburg 1997.

- Jünger, Friedrich Georg: *Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht*, Stuttgart 1952.
- Kaiser, Gerhard: *Klopstock. Religion und Dichtung*, Gütersloh 1963.
- „Denken“ und „Empfinden“: Ein Beitrag zur Sprache und Poetik Klopstocks, in: *Friedrich Gottlieb Klopstock. Text und Kritik. Sonderband*, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1981, S. 10-28.
 - *Aufklärung. Empfindsamkeit, Sturm und Drang*, Tübingen 2007, 6. Aufl.
- Kammer, Stephan: *Redende Federn. Schreibgeräusche und Stimme der Schrift*, in: *Stimme und Schrift* 2008, S. 195-214.
- Kaußmann, Ernst: *Der Stil der Oden Klopstocks*, Leipzig 1931, Diss.
- Kliche, Dieter: *Ästhetik und Aisthesis. Zur Begriffs- und Problemgeschichte des Ästhetischen*, in: *Weimarer Beiträge*, Jg. 44, 1998, Heft 4, S. 485-505.
- Klopstock an der Grenze der Epochen. Mit Klopstock-Bibliographie 1972-1992 von Helmut Riege*, hrsg. von Kevin Hilliard und Katrin Kol, New York 1995.
- Klopstock und die Musik. Jahrbuch 2003* (= Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik), hrsg. von Peter Wollny, o. O., 2003.
- Kohl, Katrin: *Friedrich Gottlieb Klopstock*, Stuttgart / Weimar 2000.
- *Rhetoric, the Bible, and the Origins of Free Verse. The Early "Hymns" of Friedrich Gottlieb Klopstock* (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, begründet von Bernhard Brink und Wilhelm Scherer, hrsg. von Stefan Scherer), Berlin / New York 1990.
 - „Sey mir begrüßet!“ *Sprechakte in der Lyrik Klopstocks und seiner deutschen Zeitgenossen*, in: *Klopstock an der Grenze der Epochen*, 1995, S. 7-32.
 - *Kulturstiftung durch Sprache. Rede und Schrift in der Deutschen Gelehrtenrepublik*, in: *Wort und Schrift* 2008, S. 145-171.
- Köppe, Tilmann / Winko, Simone: *Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung*. Stuttgart / Weimar 2008.
- Korte, Hermann: *Aus dem Kanon aus dem Sinn? Dekanonisierung am Beispiel prominenter „vergessener“ Dichter*, in: *Der Deutschunterricht*, Jg. LVII, 2005, Heft 6, S. 6-21.
- Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999, Habil.-Schrift.
- Krummacher, Hans-Henrik: *Friedrich Gottlieb Klopstock*, in: *Deutsche Dichter des 18. Jahrhunderts. Ihr Leben und Werk*, hrsg. von Benno von Wiese, 1977, S. 190-209.
- Lenzen, Wolfgang: *Grundzüge einer philosophischen Theorie der Gefühle*, in: *Pathos, Affekt, Gefühl*, S. 80-103.
- Lexikon der Aufklärung. Deutschland und Europa*, hrsg. von Werner Schneiders, München 2001.
- Liessmann, Konrad Paul: *Ästhetische Empfindungen. Eine Einführung*, Wien 2009.
- Lockemann, Fritz: *Der Rhythmus des deutschen Verses. Spannkraft und Bewegungsformen in der neuhochdeutschen Dichtung*, München 1960.
- Lohmeier, Dieter: *Herder und Klopstock. Herders Auseinandersetzung mit der Persönlichkeit und dem Werk Klopstocks*, Bad Homburg 1968, Diss.

- Lühr, Rosemarie: *F. G. Klopstocks Fragmente über die deutsche Sprache. Von der Wortfolge*, in: *Sprachwissenschaft* Nr. 13, 1988, S. 198-256.
- Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*, hrsg. von Ludwig Völker, Stuttgart 2000, durchges. und bibliograph. ergänzte Aufl.
- Mahr, Johannes: „*Die Regeln gehören zu meiner Materie nicht. Die poetischen Schriften von Friedrich Gottlieb Klopstock*“, in: *Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, hrsg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt am Main 1992, S. 35-49.
- Malinowski, Bernadette: „*Das Heilige sei mein Wort*“. *Paradigmen prophetischer Dichtung von Klopstock bis Whitman* (= Epistemata Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaftliche Schriften), Würzburg 2002.
- Materialität der Kommunikation*, hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Ludwig Pfeiffer, Frankfurt am Main 1995, 2. Aufl.
- Materialität und Medialität von Schrift* (= Schrift und Bild in Bewegung, Bd. 1), hrsg. von Erika Greber, Konrad Ehlich und Jan-Dirk Müller, Bielefeld 2002.
- Maye, Harun: *Klopstock! Eine Fallgeschichte zur Poetik der Dichterlesung im 18. Jahrhundert*, in: *Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons* (Kommunikation audiovisuell, Bd. 34), hrsg. von Harun Maye, Cornelius Reiber und Nikolaus Wegmann, o. O. 2007.
- Menninghaus, Franz: *Dichtung als Tanz. Zu Klopstocks Poetik der Wortbewegung*, in: *Comparatio*, Nr. 2 / 3, 1991, S. 129-150.
- *Klopstocks Poetik der schnellen „Bewegung“*, in: *Friedrich Gottlieb Klopstock. Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, hrsg. von Winfried Menninghaus, Frankfurt am Main 1989, S. 259-351.
- „*Darstellung*“. *Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas*, in: *Was heißt „Darstellen“?*, hrsg. von Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt am Main 1994, S. 205-226.
- Mersch, Dieter: *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.
- Meyer, Annette: *Die Epoche der Aufklärung* (= Akademie Studienbücher Geschichte), Berlin 2010.
- Metamorphosen des Dichters. Das Selbstverständnis deutscher Schriftsteller von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, hrsg. von Gunter E. Grimm, Frankfurt am Main 1992.
- Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, hrsg. von Ansgar Nünning, Stuttgart / Weimar 2008, 4. Aufl.
- Mülder-Bach, Inka: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*, München 1998.
- Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten*, hrsg. von Klaus Herding und Bernhard Stumpfhaus, Berlin / New York 2004.
- Paul, Hermann: *Deutsches Wörterbuch. Bedeutungsgeschichte und Aufbau unseres Wortschatzes*, Tübingen 2002, 10., überarb. und erw. Aufl.
- Pfeiffer, K. Ludwig: *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*, Frankfurt am Main 1999.

- Pikulik, Lothar: *Die Mündigkeit des Herzens. Über die Empfindsamkeit als Emanzipations- und Autonomiebewegung*, in: *Aufklärung*, Bd. 13, 2001, S. 9-31.
- Poetiken. Autoren – Texte – Begriffe*, hrsg. von Monika Schmitz-Emans, Uwe Lindemann und Manfred Schmelting, Berlin 2009.
- Richard, Alewyn: *Klopstocks Leser*, in: *Festschrift für Rainer Gruenter*, hrsg. von Bernhard Fabian, Heidelberg 1978, S. 100-121.
- Richter, Karl: *Die kopernikanischen Wende in der Lyrik von Brockes bis Klopstock*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Jg. 12, 1969, S.132-169.
- Riedl, Peter Philipp: *Das Wortlose und das Gegenstandslose. Die Präsenz des Erhabenen bei Friedrich Gottlieb Klopstock und Barnett Newman*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Jg. 52, 2008, S. 193-215.
- Röd, Wolfgang: *Der Weg der Philosophie. Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert*, 2 Bände, München 2000.
- Rülke, Hans-Ulrich : *Gottesbild und Poetik bei Klopstock*, Konstanz 1991.
- Sachwörterbuch der Literatur*, hrsg. von Gero von Wilpert, Stuttgart 2001. 8. Aufl.
- Saenger, Paul: *Space Between Words. The Origins of Silent Reading*, Stanford 1997.
- Sauder, Gerhard: *Klopstock, Friedrich Gottlieb*, in: *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, hrsg. von Walter Killy, Bd. VI, Gütersloh 1990, S. 392-399.
- Schleiden, Karl-August: *Klopstocks Dichtungstheorie als Beitrag zur Geschichte der deutschen Poetik* (= Schriften der Universität des Saarlandes), Saarlouis 1954.
- *Friedrich Gottlieb Klopstock. Der Begründer der neueren deutschen Dichtung*, in: *Der Deutschunterricht*, Jg. 8, 1956, Heft 5, S. 23-46.
- Schneider, Johann Nikolaus: „*Still auf dem Blatt ruhte das Lied*“. *Lyrische Gedichte zwischen Lesetext und Hörerlebnis*, in: *Geselligkeit und Bibliothek. Lesekultur im 18. Jahrhundert* (= Schriften des Gleimhauses Halberstadt, Bd. 4), hrsg. von Wolfgang Adam und Markus Fauser, Göttingen 2005, S.135-148.
- Schneider, Karl-Ludwig: *Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert* (= Probleme der Dichtung, Studien zur deutschen Literaturgeschichte, begründet von Hans Pyritz, hrsg. von Adolf Beck und Karl Ludwig Schneider, Bd. 8), Heidelberg 1962, 2. unveränd. Aufl.
- Schneider, Norbert: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Eine paradigmatische Einführung*, Stuttgart 2005, 4. Aufl.
- Schön, Erich: *Der Verlust der Sinnlichkeit oder Die Verwandlung des Lesers. Mentalitätswandel um 1800* (= Sprache und Geschichte, Bd. 12), Stuttgart 1996.
- Schrott, Raoul / Jacobs, Arthur: *Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren*, München 2011.
- Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine*, hrsg. von Gernot Grube, Werner Kogge und Sybille Krämer, München 2005.
- Schwarz-Friesel, Monika: *Sprache und Emotion*, Tübingen 2007.
- Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, München / Wien 2000.

- *Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung*, in: *Bild und Reflexion* 1997, S. 17-38.
- Stimme. Annäherung an ein Phänomen*, hrsg. von Doris Kolesch und Sybille Krämer, Frankfurt am Main 2006.
- Stimme und Schrift. Zur Geschichte und Systematik sekundärer Oralität*, hrsg. von Waltraud Wiethölter, Hans-Georg Pott und Alfred Messerli, München 2008.
- Theorie der Empfindsamkeit und des Sturm und Drang*, hrsg. von Gerhard Sauber, Stuttgart 2003.
- The sublime: a reader in British eighteenth-century aesthetic theory*, hrsg. von Andrew Ashfield und Peter de Bolla, Cambridge 1998, 2. Aufl.
- Torra-Mattenklott, Caroline: *Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert* (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, Bd. 104), München 2002.
- Trabant, Jürgen: *Vom Ohr zur Stimme. Bemerkungen zum Phonozentrismus zwischen 1770 und 1830*, in: *Materialität der Kommunikation*, hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Ludwig Pfeiffer, Frankfurt am Main 1995, 2. Aufl., S. 63-79.
- Tunner, Wolfgang: *Emotion, Phantasie, Kunst*, in: *Pathos, Affekt, Gefühl* 2004, S. 122-133.
- Van Laak, Lothar: *Sprachbildlichkeit und Musikalität. Zur ästhetischen Erfahrung bei Klopstock*, in: *Wort und Schrift* 2008, S. 221-239.
- Wagenknecht, Christian: *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*, München 1993, 3. Aufl.
- Waldenfels, Bernhard: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*, Berlin 2010.
- *Sinnesschwellen*, Frankfurt am Main 1999.
- *Das Lautwerden der Stimme*, in: *Stimme* 2006, S. 191- 210.
- Was heißt „Darstellen“?*, hrsg. von Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt am Main 1994.
- Weimar, Klaus: *„Das Wandeln des Wortlosen in der Sprache des Gedichts“*, in: *Klopstock an der Grenze der Epochen* 1995, S. 33-45.
- Wolfgang Welsch: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996.
- Witte, Georg: *Das Gesicht des Gedichts. Überlegungen zur Phänomenalität des poetischen Texts*, in: *Die Sichtbarkeit der Schrift* 2006, S. 173-190.
- Wort und Schrift – Das Werk Friedrich Gottlieb Klopstocks*, hrsg. von Kevin Hilliard und Katrin Kohl (= Hallesche Forschungen, Bd. 27), Tübingen 2008.
- Zelle, Carsten: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart / Weimar 1995.

V. Internetadressen

<http://www.deutsche-biographie.de/xsfz42987.html>, 12.09.2013.

<http://gedichte.xbib.de/>, 12.09.2013.

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/3347/1>, 12.09.2013.

www.textkritik.de, 09.09.2013.

http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1773_2herder.html., 12.09.2013.

www.zeno.org., 12.09.2031.

Abkürzungsverzeichnis

- AW** *Ausgewählte Werke. Friedrich Gottlieb Klopstock. Werke in einem Band*, hrsg. von Karl August Schleiden, München / Wien 1982.
- Back/Spindler** *Sämtliche Werke*, in 18 Bänden, hrsg. von A. L. Back und A. R. Spindler, Leipzig 1823-30.
- Bode 1771** Friedrich Gottlieb Klopstock: *Oden*, Hamburg 1771, [Erstausgabe].
- DTS** *Klopstock. Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften*, hrsg. von Winfried Menninghaus, Frankfurt am Main 1989.
- GNP** Friedrich Gottlieb Klopstock: *Gedanken über die Natur der Poesie*, in: DTS, S. 180-186.
- GR** *Die deutsche Gelehrtenrepublik*, in: AW, S. 875-929.
- GG** *Grammatische Gespräche*, in: SW, Bd. 9, S. 3-324.
- HKA** *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, begr. von Adolf Beck, Karl Ludwig Schneider und Hermann Tiemann, hrsg. von Horst Gronemeyer, Elisabeth Höpker-Herberg, Klaus Hurlebusch und Rose-Maria Hurlebusch, Hamburg 1974ff.
- NA** *Der Nordische Aufseher*, hrsg. von Johann Andreas Cramer, Kopenhagen / Leipzig 1760ff.
- SW** *Sämtliche Werke*, in 10 Bänden, hrsg. von Georg Joachim Göschen, Leipzig 1854f.
- Sulzer** *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 4 Bd., Leipzig 1771, zeno.org.
- VD** Friedrich Gottlieb Klopstock: *Von der Darstellung*, in: DTS, S. 60-156.
- VdH** Ders.: *Vom deutschen Hexameter*, in: DTS, S. 60-156.
- VdN** Ders.: *Von der Nachahmung des griechischen Silbenmaßes im Deutschen*, in: DTS, S. 9-22.
- VSP** Ders.: *Von der Sprache der Poesie*, in: DTS, S. 22-35.
- VW** Ders.: *Von der Wortfolge*, in: DTS, S. 174-179.
- ZP** Ders.: *Zur Poetik*, in: AW, S. 915-919.