

Als einen „sehr verliebten Liebhaber der Musik“ hat sich Klopstock Ende Oktober 1767 Cäcilie Ambrosius gegenüber bezeichnet – eine typisch Klopstocksche, tautologische, in sich selbst kreisende, man möchte sagen: musikalische Formulierung. Daß Klopstock ein spezifisch musikalischer, ganz an der akustisch-choreographischen Sprachbewegung orientierter Dichter ist, das haben schon die Zeitgenossen immer wieder bemerkt. Gewiß: Es wäre irrig, ihn zum Wortmusiker im Sinne einer *poésie pure* zu erklären. Auch die romantische Sprachmusik eines Clemens Brentano ist noch fern. Von diesem hat Nietzsche gesagt, er habe von allen deutschen Dichtern am meisten Musik im Leibe. Aber was ist das für eine Musik! Die Wortklänge tragen sich hier gewissermaßen selbst, evozieren aus sich heraus Bedeutungswerte, die ohne sie nicht existierten, semantische Felder, die sich dem begrifflichen Zugriff entziehen. „Wenn der lahme Weber träumt, er webe, | Träumt die kranke Lerche auch, sie schwebe“ – das *bedeutet* und bedeutet *nicht*, verliert sich ins Dunkel-Vieldeutige, wäre gar nicht geschrieben, stünde da nicht am Anfang die Faszination des Klangs. Das gibt es bei Klopstock nicht. Seine „Musik“ *bedeutet* immer, und wir wissen fast stets, trotz aller verdunkelnden metrisch-syntaktischen Exerzitien seiner Odenform, was er mit ihr sagen will. Denn seine Dichtung ist immer auch *Botschaft*, will verkünden, und als Verkündigung soll sie verstanden werden. Dunkelheit ist bei ihm eine Sache der Metrik und Syntax, nicht der Semantik. „Den Messias, nicht Wortmusik will er singen“, bemerkt Gerhard Kaiser lakonisch.<sup>1</sup> Worin besteht nun aber das Musikalische seiner Dichtung?

Das Trefflichste dazu hat Schiller in seinem Traktat *Über naive und sentimentalische Dichtung* gesagt. Es steht merkwürdigerweise weitgehend in einer Fußnote, aber diese hat größere Wirkung gehabt als manche Passage im Haupttext, und Richard Wagner hat wiederholt betont, hier sei das Wichtigste gesagt, was die Musikästhetik vor Schopenhauer zu bieten gehabt habe.<sup>2</sup> Schiller unterscheidet anlässlich seiner Ausführungen über die elegische Dichtung die „musikalische Poesie“ von der „bildenden“. Der „musikalische Dichter“ par excellence ist für ihn eben Klopstock. „Was nur immer, außerhalb den Grenzen lebendiger Form und außer dem Gebiete der Individualität, im Felde der Idealität zu erreichen ist, ist von diesem musikalischen Dichter geleistet.“ Also: Nicht lebendige Form, nicht Individualität, sondern Idealität ist das spezifische Feld Klopstocks.

\* Im vorliegenden Beitrag kommen die Regeln der neuen Rechtschreibung auf Wunsch des Autors nicht zur Anwendung.

1 Gerhard Kaiser, *Klopstock. Religion und Dichtung*, Kronberg (Ts.) 1975, S. 23.

2 Vgl. etwa seinen Brief an Mathilde Wesendonck vom 2. März 1859. Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 10 (Hrsg. Andreas Mielke), Wiesbaden u. a. 2000.

Und hier fügt Schiller nun seine von Wagner gerühmte Fußnote ein: Er redet von der „doppelten Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst und mit der bildenden Kunst“ und erklärt dazu: „Je nachdem nämlich die Poesie entweder einen bestimmten *Gegenstand* nachahmt, wie die bildenden Künste, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten *Zustand des Gemüts* hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (*plastisch*) oder musikalisch genannt werden.“<sup>3</sup> Dem hätte Klopstock durchaus zustimmen können. Nachahmung des Gegenstandes, die traditionelle Mimesis-Lehre war seine Sache nicht.<sup>4</sup> Nicht die *natura naturata*, sondern die *natura naturans* sollte ihm Inspirationsquelle sein. „Schön ist, Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht, | Auf die Fluren verstreut“ – das ist die *natura naturata* –, „schöner ein froh Gesicht, | Das den großen Gedanken | Deiner Schöpfung noch einmal denkt.“ So beginnt die Ode *Der Zürchersee*. Das schöne Gesicht, dasjenige des poetischen Genius, sucht nicht mit der Erfindungs*sprache* der Natur zu konkurrieren, wie sie in den einzelnen, „verstreuten“ Erscheinungen derselben zutage tritt, sondern mit ihrer Erfindungs*kraft*, mit ihrer schöpferischen Ur-Idee, ihrem „Es werde Licht!“ Und nur die Musik ist es nach Schiller, die ohne einen bestimmten Gegenstand, den sie nachahmen müßte, auskommen kann. Sie kann sich wirklich über die *natura naturata* erheben, gleich der *natura naturans* allein aus ihrer schöpferischen Urkraft schaffen und Formen hervorbringen, die sich nicht mit dem Maß der Gegenstandswelt messen lassen müssen. Die bildende Kunst dagegen – bis sich der Horizont der abstrakten, gegenstandslosen Malerei öffnet, werden noch mehr als anderthalb Jahrhunderte vergehen – kann auf die Nachahmung bestimmter Gegenstände, auf die Abbildung der *natura naturata* nie vollends verzichten. Daß Wagner die Schillersche Fußnote so gut gefiel, liegt sicher daran, daß er Schopenhauers Musikästhetik in sie reprojizieren konnte, derzufolge die Musik nicht die Welt als Vorstellung, sondern die Welt als Willen, nicht die Erscheinungswelt, sondern deren An-sich zum Ausdruck bringt. Die Musik könnte nach Schopenhauer bestehen, „auch wenn die Welt gar nicht wäre“, da sie von ihren Erscheinungen „ganz unabhängig“ ist, ja sie schlechthin „ignoriert“.<sup>5</sup>

Weshalb nun aber Klopstock Schillers Fußnote genauso gut hätte gefallen müssen wie später Wagner, ist die Tatsache, daß es in ihr nicht einfach heißt, die musikalische Poesie *ahme* „einen bestimmten Zustand des Gemüts“ *nach* (wie die plastische einen „bestimmten Gegenstand“ nachahmt), sondern gesagt wird, daß sie „wie die Tonkunst“ jenen Gemützzustand – den *état d'âme*, wie später die Symbolisten sagen werden – „hervorbringt“. Hervorbringung statt Nachahmung! Damit ist die Vorherrschaft der auf Aristoteles rekurrierenden und die Aufklärungspoetik, auch die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts noch dominierenden Nachahmungslehre gebrochen. Die Musik und die ihrem Paradigma folgende Poesie, so möchte man fast schon mit Novalis formulieren, ist *Gemütsregungskunst*. Und das ist die Dichtung Klopstocks ja in besonderem Maße. Was sie so unverwechselbar macht, ist oft beschrieben worden: ihre bewegungsorientier-

3 Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke* (Hrsg. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert), München <sup>5</sup>1962, Bd. V, S. 734 f., Hervorhebungen original.

4 Zu Klopstocks Kritik der Mimesis-Lehre vgl. Katrin Kohl, *Friedrich Gottlieb Klopstock*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 57 ff.

5 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Hrsg. Wolfgang Frhr. von Löhneysen), Darmstadt 1982, Bd. I, S. 52.

ten Stilwendungen,<sup>6</sup> die zahllosen *Participia praesentis* („schimmernder See“, „rötender Strahl“ – nicht die Farbe „rot“ zählt, wie Klopstock überhaupt mehr ein Schwarz-Weiß-Zeichner denn ein Maler ist, sondern der *Vorgang*, der zu der Farbe führt: das Röten – „blühende Brust“, „lockender Silberton“, „schlagendes Herz“; um nur einige Beispiele aus der zitierten Ode *Der Zürchersee* herauszugreifen), die berühmten absoluten Komparative („beseeltes Jauchzen“, „sanfteres Herz“: beseelter, sanfter als was? eben als nichts anderes! – ein vergleichsloser Vergleich), gar die Kombination von *Participium praesentis* und absolutem Komparativ („empfindender“, „bebender“), die Dynamisierung von Substantiven durch die Schlußsilbe -ung, die das bereits Seiende ins werdende, das Resultat in den Prozeß zurückverwandelt („Entschließung“ statt „Entschluß“, „Entzückung“ statt „Entzücken“, „Umschattung“ statt „Schatten“ – sämtlich Beispiele aus *Der Zürchersee*), all die Stilgebärden des „Transitorischen“, nicht in bildhafter Ruhe Verharrenden, sondern zur Bewegung Animierenden, des Schwunges, des Auftriebs und Emporreißens des Gemüts – bis hin zu den zahllosen Ausrufungszeichen, die graphisch den permanenten Appellcharakter dieser Dichtung signalisieren, einer Dichtung, so könnte man sagen, die im beständigen Vokativ lebt.

Klopstocks Poesie ist wahrhaft eine Kunst, die nach Art der Musik bestimmte Gemütszustände „hervorzubringen“ sucht, jenes vollkommene Ergriffensein, das sich auch inhaltlich immer dann einstellt, wo von musikalischen Präsentationen die Rede ist, wie in der noch zu zitierenden Ode *Die Chöre*. Bezeichnend, daß jene Stilformen da gehäuft auftreten, wo die Musik oder der Tanz selber ihr Gegenstand sind wie in der Ode *Die Braut*, wo der absolute Komparativ in wahren Pirouetten um sich selber herumwirbelt: „Wenn die schnellre Musik in die Versammlung sich | Ungestümer ergießt, Flügel der Tänzer hat, | Und das wildere Mädchen | Feuervoller vorüberrauscht...“

Vorüberrauschend ist die Klopstocksche Poesie überhaupt. Kaum je hat es einen Dichter gegeben, der nicht nur von der Dynamik seiner Sprache her, sondern auch inhaltlich so entschieden auf Bewegungsabläufe, auf das Transitorische setzt wie Klopstock. Gerade in dieser Hinsicht ist er *Poeta musicus*, ist die Musik doch die transitorische Kunst schlechthin, „Kunst des Überganges“, wie Wagner seine eigene Musik in einem Brief an Mathilde Wesendonck vom 29. Oktober 1859 genannt hat. Im Unterschied zur bildenden Kunst sei die Tonkunst nicht „von bleibendem“, sondern „nur von *transitorischem* Eindrucke“, wengleich sie als „Sprache der Affekte“ das Gemüt stärker bewege, bemerkt Kant im § 53 seiner *Kritik der Urteilskraft* abwertend.<sup>7</sup> Klopstock denkt ebenso, nur stellt er Kants Wertung auf den Kopf, ja er läßt in einem Gedicht die Bildhauerkunst persönlich auf den Vorrang der Dichtkunst vor den visuellen Künsten gerade aufgrund ihrer musikverwandten Transitorik hinweisen: „Wir ruhn: du wallest, schwebest, fliegst | Fort mit der Zeit, die kein Säumen kennt“ (*Die Bildhauerkunst, die Malerei und die Dichtkunst*).

Auch die Ode *Die Sprache* preist die Überlegenheit der sukzessiven, in der Zeit fortwirkenden Künste vor Malerei und Bildhauerkunst, die nur einen simultan erfassbaren, die Zeit stillstellenden Augenblick darzustellen vermögen:

6 Vgl. zum folgenden die klassische Interpretation von Emil Staiger, *Klopstock. Der Zürchersee*, in: ders., *Die Kunst der Interpretation*, Zürich 1955, S. 50–74, besonders S. 63 f., ferner Kohl, *Friedrich Gottlieb Klopstock* (wie Anm. 4), S. 60 ff. („Dynamisierung des Worts“).

7 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (Hrsg. Karl Vorländer), Hamburg 1924 [u. ö.], S. 186 f., Hervorhebungen original.

Es erreicht die Farbe dich nicht, des Marmors  
Feilbare Last, Göttin Sprache, dich nicht!  
Nur weniges bilden sie uns:  
Und es zeigt sich uns auf *einmal*.

Dem Erfinder, welcher durch dich des Hörers  
Seele bewegt, tat die Schöpfung sich auf!  
Wie Düften entschwebt, was er sagt,  
Mit dem Reize der Erwartung,

Mit der Menschenstimme Gewalt, mit ihrem  
Höheren Reiz, höchsten, wenn sie Gesang  
Hinströmet, und inniger so  
In die Seele sich ergießet.

Die Sprache vollendet sich also im Gesang. Was Kant ein eher negativ zu bewertendes Wesensmerkmal der Musik ist, daß sie aufgrund ihres sukzessiven Charakters stärker auf Affekte und Gemüt wirke, ist für Klopstock gerade der Vorzug von Sprache und Musik: daß sie stärker die Seele bewegen. Klopstock setzt auf das *movere* der Rhetorik,<sup>8</sup> nicht auf die affektüberlegene *imitatio* einer nach Art der bildenden Künste verfahrenen Poesie.

Bemerkenswert übrigens, wie oft Klopstock die Wirkungsweise der Musik und der musikverwandten Poesie mit derjenigen von – naturgemäß transitorischen – Düften vergleicht. Erstaunlicherweise ist noch niemand auf die Idee gekommen, die Geschichte der musikalischen Duftästhetik von Klopstock über Mörike bis Richard Wagner zu schreiben. Auch Kant trägt in dem zitierten § 53 seiner *Kritik der Urteilskraft* sein – freilich satirisches – Scherflein dazu bei, satirisch, da für ihn wie für die spätere klassisch-idealistische Ästhetik der Geruch kein ästhetischer, weil von „Interesse“ bestimmter Sinn ist. Der Musik fehle es an „Urbanität“, tadelt Kant, da sie überall hindringe und sich auch denen aufdränge, die sie nicht hören wollen, „welches die Künste, die zu den Augen reden, nicht tun, indem man seine Augen nur wegwenden darf, wenn man ihren Eindruck nicht einlassen will. Es ist hiermit fast so wie mit der Ergötzung durch einen sich weit ausbreitenden Geruch bewandt“. Kant tadelt vor allem die Unart, ein „parfümiertes Schnupftuch“ aus der Tasche zu ziehen und die Umstehenden zu nötigen, den penetranten Duft einzuatmen. Und er vergleicht das mit dem „Singen geistlicher Lieder“ – sollten es diejenigen Klopstocks sein? – bei „häuslichen Andachtsübungen“. Durch eine solche „lärmende (eben dadurch gemeiniglich pharisäische) Andacht werde die Nachbarschaft belästigt und genötigt, „entweder mitzusingen oder ihr Gedankengeschäft niederzulegen“.<sup>9</sup> Klopstock war also wahrhaftig nicht der Dichter Kants, wie Kant nicht der Philosoph Klopstocks.

Musik ist für Klopstock mehr Bewegung als Wohlklang, das sukzessive Moment des Rhythmus ist ihm noch wichtiger als das simultane der Harmonie. „Wohllaut gefällt, Bewegung noch mehr“, heißt es in der Ode *Der Bach*. Daher ist er – noch vor

<sup>8</sup> Vgl. dazu Kohl, *Friedrich Gottlieb Klopstock* (wie Anm. 4), S. 57 ff.

<sup>9</sup> Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 7), S. 187.

Wagner – der größte Verächter des Endreims in der deutschen Literaturgeschichte bis zum Anbruch der Moderne. In die abendländischen Sprachen sei „ein böser Geist, mit plumpem | Wörtergepolter, der Reim, gefahren“, heißt es in der Ode *An Johann Heinrich Voss*. Im Reim wird ja die Sukzession des sprachlichen Ablaufs zum simultanen Eindruck zurückgestaut. Das alternierende Auf und Ab, das Versegeklingel um des Reimes willen ist Klopstock in der Poesie seiner Zeit ein Greuel. Er sucht unter Rekurs auf die antiken Strophenformen nach einer neuen Rhythmisierung und Dynamisierung der Sprache. Daher gibt er seinen Oden regelmäßig den Takt vor – man hat in der Klopstockschen Skansion tatsächlich eine Parallele zur Taktentwicklung in der Musik zwischen Bach und Mozart, z. B. in der Mannheimer Schule gesehen<sup>10</sup> –, stellt ihnen mit Strichen und Haken das metrische Schema voran, dem *Zürchersee* etwa das Schema der dritten asklepiadeischen Strophe. „Wir lesen die Partitur der Musik, die das Gedicht in Worten auslegt“, bemerkt Emil Staiger dazu.<sup>11</sup> Die rhythmische Bewegung erwächst nicht spontan aus dem poetischen Gegenstand und Augenblick, sondern steht a priori durch das Schema fest. Dieses Schema ist zunächst leer. „Gerade in dieser Leere aber scheint sich Klopstock zu gefallen, in seinen metrischen Studien, in seinen Schriften über die Sprache, die Orthographie und die Grammatik, die sich um keinen Inhalt kümmern und einzig die Organe des Empfangens und Bewältigens prüfen.“ So wiederum Staiger. „Ein Geist, der über den Wassern schwebt, der erst behutsam die Möglichkeiten der Inkarnation erwägt: so scheint sein Bild sich abzuklären, je länger der Blick darauf verweilt.“<sup>12</sup>

Am Anfang war der Rhythmus. Dieser, nicht Melodie und Harmonie sind für Klopstock das Urelement der Musik. In seinen theoretischen Versuchen hat er beide Seiten der Musik: die horizontale des „Zeitausdrucks“ und die vertikale des „Tonverhalts“ beschrieben.<sup>13</sup> Für seine Poesie sucht er der Musik freilich in erster Linie ihre Sukzession, ihre Bewegung abzulauschen. Ob es Tanz und Eislauf, Strom und Bach, Reise und Schifffahrt sind – auch *Der Zürchersee* schildert eine solche, nicht die Landschaft als ruhendes Bild – oder beispielsweise der Wettlauf (in seinem Symbol, im Bilde beinewerfender Mädchen stellt Klopstock zu Goethes Mißfallen den Gegensatz deutscher und britischer Muse dar), bei Klopstock ist alles in *Verwandlung*: Wie viele Oden kreisen schon im Titel um diesen Begriff; auch die Schöpfung ist eine sich wandelnde. Gott ist nicht der Schöpfer, der die Welt ein für allemal geschaffen hat, sondern – wie er etwa in der Ode *Die Allgegenwart Gottes* mit dem typischen *Participium praesentis* genannt wird, das die Fortdauer der Schöpfung signalisiert – der „Schaffende“.

Carl Dahlhaus hat in der Musikentwicklung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts den Wandel von einer transitorischen zur simultanen Struktur der Musik wahrgenommen.<sup>14</sup> Wenn Schiller im 22. Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* der Musik zum Ziel setze, „Gestalt“ zu werden, mithin ein Gegengewicht zum bloß Sukzessiven, Transitorischen ihres Ablaufs und ihrer Wirkung zu schaffen, indem sie sich der simultan überschaubaren Zuständlichkeit der bildenden Kunst und damit auch deren

10 Vgl. Leif Ludwig Albertsen, *Poetische Form bei Klopstock*, in: *Klopstock an der Grenze der Epochen* (Hrsg. Kevin Hilliard, Katrin Kohl), Berlin und New York 1995, S. 68-79, hier S. 70.

11 Staiger, *Klopstock. Der Zürchersee* (wie Anm. 6), S. 57.

12 Ebd., S. 64 f.

13 Siehe Kohl, *Friedrich Gottlieb Klopstock* (wie Anm. 4), S. 64 f.

14 Carl Dahlhaus, *Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik*, in: *Schiller und die höfische Welt* (Hrsg. Achim Aurnhammer u. a.), Tübingen 1990, S. 156-167, besonders S. 162 f.

Wirkung – Ruhe und Freiheit des Gemüts – annähere, habe er nicht geahnt, daß die Musik eben das, was er postulierte: die tönende Gestalt, „in den klassischen Symphonien und Quartetten, die er nicht kannte, längst geworden war“.<sup>15</sup> Die Satztechnik der klassischen Instrumentalmusik stehe ja „als gleichsam räumliche Ordnung der Teile dem Hörer vor Augen“, verfestige den tönenden Prozeß zu einer überschaubaren Struktur. „Die Komplementarität von Vorder- und Nachsätzen, das Netz der Beziehungen zwischen den Themen und Motiven und die aus Konsequenzen und Antithesen gefügte Disposition der Tonarten ergibt ein Bild, das den Vergleich der Musik mit der Architektur verständlich erscheinen läßt.“<sup>16</sup>

Klopstock ist eine solche Struktur der Musik noch gänzlich fremd. Sein musikalischer Horizont ist durch die Musik des Spätbarock und der Vorklassik von Händel und Telemann bis Carl Philipp Emanuel Bach und Gluck umschrieben, und so ist auch seine musikalische Poesie eine transitorische. Damit hängt auch der von Schiller unvergleichlich analysierte elegische Grundton der Klopstockschen Poesie zusammen: Alles, was ist, ist vorübergänglich. „Anderen Sterblichen schön, kaum noch gesehn von mir, | Ging der silberne Mond vorbei.“ Mit diesen bezeichnenden Versen beginnt etwa die Ode *Petrarca und Laura*. Wie anders nimmt Goethe den Mond wahr – „Füllest wieder Busch und Tal“ –, eben wirklich „schön“ und „gesehn“, in voller Gegenwart, während Klopstock sich in den zitierten Eingangswersen schon wieder im „Dunklen“ befindet, der Mond entschwunden ist. Und was ist bei ihm überhaupt je wirklich „gesehn“? Sein poetisches Zentralorgan ist nicht das Auge, sondern das Ohr. Kaum geht der Mond am Himmel auf, will er sich dem Dichter schon entziehen, füllet mitnichten Busch und Tal. „Du entfliehst? Eile nicht, bleib, Gedankenfreund!“ muß er beschworen werden – und bezeichnenderweise nicht als selbstbedeutende Naturerscheinung, sondern als Ideen-spende (*Die frühen Gräber*).

Kehren wir aber noch einmal zu Schillers musikalischer Fußnote im Traktat *Über naive und sentimentalische Dichtung* zurück. Der Ausdruck „musikalisch“ als Bezeichnung einer bestimmten Art von Dichtung beziehe sich „nicht bloß auf dasjenige, was in der Poesie, wirklich und der Materie nach, Musik ist“ – also auf ihre klangliche Seite, die Sprachmusik –, „sondern überhaupt auf alle diejenigen Effekte derselben, die sie hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen; und in diesem Sinne nenne ich Klopstock vorzugsweise einen musikalischen Dichter.“ Schiller unterscheidet also einen gewissermaßen „materiellen“ und einen – wichtigeren – metaphorischen Aspekt poetischer Musikalität, die sich bei Klopstock überkreuzen. Das Entscheidende ist das Nichtbeherrschtsein der Einbildungskraft – des Dichters wie seines Adressaten – durch das „bestimmte Objekt“. Musik und musikalische Poesie sind im Gegensatz zur bildenden ungegenständliche Künste.

Nun betont Schiller freilich – im Haupttext seines Traktats fortfahrend – man würde Klopstock „großes Unrecht tun, wenn man ihm jene individuelle Wahrheit und Lebendigkeit, womit der naive Dichter seinen Gegenstand schildert, überhaupt absprechen wollte.“<sup>17</sup> Wie es tatsächlich schon zu Klopstocks Lebzeiten und erst recht im 19. und 20. Jahrhundert immer wieder geschehen ist. Man braucht nur Goethe zu zitieren, der in einem Gespräch mit Eckermann über Klopstocks *Messias* und seine Oden am 9. Novem-

15 Ebd., S. 163.

16 Ebd., S. 167.

17 Schiller, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 3), S. 735.

ber 1824 bemerkt, „daß Klopstock zur Anschauung und Auffassung der sinnlichen Welt und Zeichnung von Charakteren keine Richtung und Anlage gehabt und daß ihm also das Wesentlichste zu einem epischen und dramatischen Dichter, ja man könnte sagen, zu einem Dichter überhaupt, gefehlt habe.“ Und lästerlich mokiert er sich nun über die Ode *Die beiden Musen*, „wo er die deutsche Muse mit der britischen einen Wettlauf machen läßt, und in der Tat, wenn man bedenkt, was es für ein Bild gibt, wenn die beiden Mädchen miteinander laufen und die Beine werfen und den Staub mit ihren Füßen erregen, so muß man wohl annehmen, der gute Klopstock habe nicht lebendig vor Augen gehabt und sich nicht sinnlich ausgebildet, was er machte, denn sonst hätte er sich unmöglich so vergreifen können.“<sup>18</sup>

Selbst der Zürcher See erscheint in der ihm gewidmeten Ode Klopstocks nur in den allgemeinsten Nennungen: „des schimmernden Sees Traubengestade“, „ruhiges Tal“, „silberner Alpen Höh“, „beschattende kühle Arme des Walds“, Au und Insel – das ist es schon, und selbst diese wenigen Landschaftsdetails verschwinden gänzlich in der zweiten Hälfte der Ode, die sich vollends über die sichtbare Umgebung erhebt. Jene Landschaftsmomente sind nicht gestalthaft präsentiert – es fehlen jegliche Farben und sinnlichen Details; auf Klopstocks Palette, so Emil Staiger, gebe es fast nur Schwarz, Silber und Weiß<sup>19</sup> – sondern sie werden als bloße Inzitate des Gefühls evoziert, Akkorde, die auf der Tastatur dieses empfindsamen Wortklaviers und Gemütsregungs-spinetts angeschlagen werden, um eine bestimmte Stimmung zu erzeugen, wie sie eben die bloße Nennung des schimmernden Sees, der eisbeglänzten Berge, der Schattenkühle des Walds, die vage Beschwörung einer Ideallandschaft mit Gebirge, Tal und See – „Elysium“ ist bezeichnenderweise das letzte Wort der Ode – hervorzurufen pflegt. Das ist nicht eine poetisch selbsterfahrene und selbsterzeugte *Topographie*, sondern literarisch internalisierte *Topologie*, keine gesehene, sondern eine empfundene und empfindsame Bildungs-Landschaft, die Klopstock „nicht lebendig vor Augen gehabt und sich nicht sinnlich ausgebildet“ hat, mit Goethe zu reden.<sup>20</sup> Was dieser meint, zeigt der Vergleich von Klopstocks Ode mit Goethes eigenem Gedicht, das er in erster Fassung am 15. Juni 1775 „aufm Zürichersee“ in sein Tagebuch geschrieben hat (wir zitieren hier jedoch die letzte Fassung):

Auf der Welle blinken  
Tausend schwebende Sterne,  
Weiche Nebel trinken  
Rings die türmende Ferne,  
Morgenwind umflügelt  
Die beschattete Bucht,  
Und im See bespiegelt  
Sich die reife Frucht.

18 Woldemar Freiherr von Biedermann (Hrsg.), *Anhang an Goethes Werke. Goethes Gespräche*, Bd. 5, Leipzig 1890, S. 104 f.

19 Staiger, *Klopstock. Der Zürchersee* (wie Anm. 6), S. 66.

20 Biedermann, *Anhang* (wie Anm. 18), S. 105.

Wie anders – in beispielloser Verdichtung – treten hier dieselben Naturerscheinungen, die Klopstock „gesammelt“ hat, in ihrem spiegelnden Ineinander von Nähe und Ferne, Oben und Unten als wahrhaft gesehene ins poetische *Bild*, wo sie bei Klopstock als *Noten* – schwarz und weiß! – auf die Linien seiner Gefühlspartitur geschrieben werden. „Von der Natur außer sich nimmt er schlechterdings nur die Anlässe zu Empfindungen her“, schreibt Wilhelm von Humboldt in seinem Reisetagebuch vom 7. September 1796; „er hat ganz und gar keinen auffassenden Blick.“<sup>21</sup> Und Emil Staiger bemerkt gut helvetisch, Klopstock werde von den sinnlichen Erscheinungen der Landschaft, die er beschwört, lediglich „angetönt“.<sup>22</sup>

Klopstock ist nicht, so Schiller, „naiver Dichter“, der aufgrund seiner Einheit mit der Natur die „Nachahmung des Wirklichen“ zu seinem selbstverständlichen Feld wählt, sondern sentimentalischer Dichter, dem jene Einheit abhanden gekommen ist und der sie in der „Darstellung des Ideals“ wieder erstrebt. Die „Kunst des Unendlichen“ ist sein Feld wie die „Kunst der Begrenzung“ dasjenige des naiven Dichters. Das Modell dieser Kunst der Begrenzung und Nachahmung des Wirklichen ist die bildende Kunst, wie das Modell der Kunst des Unendlichen und der Darstellung des Ideals die Musik bildet. Das modern-sentimentalische Prinzip „ut musica poesis“ hat den antik-naiven Grundsatz „ut pictura poesis“ und mit ihr die Theorie der Mimesis antiquiert,<sup>23</sup> *Nachahmung* durch *Ausdruck* ersetzt. Gleichwohl: Zur Dichtung als Dichtung gehört für Schiller immer ein gewisses Maß an „sinnlicher Wahrheit“ und „naiver Schönheit“; diese gehören zu ihrem ursprünglichen Zustand, der ja im sentimentalischen Zeitalter verlorengegangen und im Ideal wiederzufinden ist. Ohne jede sinnliche Wahrheit und Schönheit wären die sentimentalischen also „keine Dichter“. Ein solcher ist Klopstock für Schiller jedoch ganz fraglos. „Viele seiner Oden, mehrere einzelne Züge in seinen Dramen und in seinem *Messias* stellen den Gegenstand mit treffender Wahrheit und in schöner Umgrenzung dar [...]. Nur liegt hierin *seine* Stärke nicht [...] So eine herrliche Schöpfung die *Messias* in *musikalisch*-poetischer Rücksicht [...] ist, so vieles läßt sie in *plastisch*-poetischer noch zu wünschen übrig“.<sup>24</sup>

Schiller führt das im einzelnen aus. „Abstraktion“ – die gefährliche Klippe, an welcher der aufs Ideal ausgerichtete sentimentalische Dichter als Dichter immer wieder zu scheitern droht (Schiller redet da aus eigener Erfahrung) – trete bei Klopstock meist vor die „Anschauung“, „Begriffe“ verdrängten „lebende Gestalten“. „Seine Sphäre ist immer das Ideenreich, und ins Unendliche weiß er alles, was er bearbeitet, hinüberzuführen. Man möchte sagen, er ziehe allem, was er behandelt, den Körper aus, um es zu Geist zu machen [...]. Beinahe jeder Genuß, den seine Dichtungen gewähren, muß durch eine Übung der Denkkraft errungen werden; alle Gefühle, die er, und zwar so innig und so mächtig in uns zu erregen weiß, strömen aus übersinnlichen Quellen hervor.“ Klopstock ist der Dichter, „der uns immer nur aus dem Leben herausführt, immer nur den Geist unter die Waffen ruft, ohne den Sinn mit der ruhigen Gegenwart eines Objektes zu

21 *Tagebuch Wilhelm von Humboldts von seiner Reise nach Norddeutschland im Jahre 1796* (Hrsg. Albert Leitzmann), Bern 1970, S. 97.

22 Staiger, *Klopstock. Der Zürchersee* (wie Anm. 6), S. 66.

23 Vgl. dazu Hildegard Benning, *Ut pictura Poesis – Ut Musica Poesis. Paradigmenwechsel im poetologischen Denken Klopstocks*, in: Hilliard, Kohl (Hrsg.), *Klopstock an der Grenze der Epochen* (wie Anm. 10), S. 80–96.

24 Schiller, *Sämtliche Werke* (wie Anm. 3), S. 735, Hervorhebungen original.



erquicken“.<sup>25</sup> Dieses aus Bewunderung und Befremdung gemischte Urteil Schillers über Klopstock hat dessen Anhänger nicht selten vergrämt. Zu Unrecht, denn Schiller gibt sich die redlichste Mühe, das Stilgepräge der Klopstockschen Dichtung so wertneutral wie möglich zu beschreiben. Daß diese Beschreibung immer wieder in negative Wertung umzukippen droht, ist nur allzu verständlich, denn Schiller beschreibt und wertet nicht nur Klopstock, sondern in ihm und durch ihn hindurch – sich selber. Auch *er* war und ist ein sentimentalisch-musikalischer Dichter nach seinem eigenen Verständnis, der „den Geist unter die Waffen ruft“, dessen Sphäre „immer das Ideenreich“ ist, der alle Gefahren kennt, die damit verbunden sind – bis hin zum totalen dichterischen Verstummen, vor dem ihn die Nähe Goethes, des „plastischen“, von der „Anschauung“, vom „Gegenstand“ beherrschten Dichters endlich bewahrt hat. Das Bewahrte gilt es festzuhalten, die Gefahren der sentimentalischen Dichtung zu meiden.

Schillers behutsame Klopstock-Kritik ist theoretische Selbstrettung. Für ihn ist Klopstock – und hier argumentiert er haargenau wie später Nietzsche in Bezug auf Schiller selber – in gefährlicher Weise ein Dichter der „Jugend“, die „immer über das Leben hinausstrebt, die alle Form fliehet und jede Grenze zu enge findet“ und „sich mit Liebe und Lust in den endlosen Räumen“ ergeht, „die ihr von diesem Dichter aufgetan werden“. Schiller kehrt freilich am Ende seiner Klopstock-Würdigung zu einer positiven Würdigung dieses „musikalischen Dichters“ zurück, wenn er dem Autor des *Messias*, dem „erhabenen“ Ton seiner Harfe und Lyra die „schmelzenden Töne seiner Laute“ vorzieht, wie sie etwa in den weniger hochtönenden elegischen Gedichten *Die frühen Gräber* oder *Die Sommernacht*, freilich auch in der Ode *Der Zürchersee* erklingen.<sup>26</sup>

Schillers Klopstock-Würdigung ist oft nachgesprochen, oft kritisiert worden. Man mag die fehlende Konsequenz in der Trennung von Beschreibung und Wertung beanstanden, aber im Vergleich mit Goethes harschen Worten wirkt sein Verständnis der poetischen Eigenart Klopstocks doch ausgewogener und gerechter, weil seine Typologie des Plastisch- und Musikalisch-Poetischen ihm den Maßstab an die Hand gibt, jene Eigenart angemessen zu bewerten. Denn löst man seine Beobachtungen von den negativen Aspekten der Wertung, so entsprechen jene in vielem den Interpretationsresultaten der späteren Forschung. Daß Klopstocks Dichtung eine Kunst der quasi musikalischen „Hervorbringung“ von Gemütszuständen ist, zeigen nicht nur die Oden, sondern auch die *Messiade*.

Werfen wir etwa einen Blick auf das Auferstehungsgeschehen dort. Das Geschehen selber wird nur lakonisch in wenigen Versen gestreift, während die Stimmungen vor und nach der Auferstehung: Erwartung und Gefühlswirkung des Ereignisses in Hunderten von Versen entfaltet werden.<sup>27</sup> Die geschilderte Wirkung aber soll zweifellos über den Rand des Buches hinweg auf den Leser weiterwirken. Und die Figuren dieses Meta-Epos, wie man es nennen könnte, sind nicht anschauliche Charaktere, sondern nach den Worten von Klaus Hurlebusch „mehr oder weniger körperlose Stimmen in unendlichen Erlebnisräumen“.<sup>28</sup> Die Stimme des „Sängers“ der Passion und Auferstehung reflektiert

25 Ebd., S. 736.

26 Ebd., S. 734 ff.

27 Vgl. Kaiser, *Klopstock. Religion und Dichtung* (wie Anm. 1), S. 241.

28 Klaus Hurlebusch, *Friedrich Gottlieb Klopstock*, in: *Deutsche Dichter* (Hrsg. Gunter E. Grimm, Frank Rainer Max), Bd. III: *Aufklärung und Empfindsamkeit*, Stuttgart 1988, S. 150–176, hier S. 153.

dieselben mehr sentimentalisch als daß er sie darstellt, begleitet von den betrachtenden Stimmen der unmittelbar Beteiligten, die sich in den Formen des Selbstgesprächs und der Wechselrede, des Gebets und Gesangs kundgeben, mit den Stimmen aller Zeiten und heilsgeschichtlichen Räume von Adam und Eva über Engel und Teufel bis zu den Seelen noch ungeborener Christen zu einem kosmischen Orchester zusammenklingend. Im Schlußgesang vereinigen sich die Einzelstimmen zu Chören, welche die Himmelfahrt des Messias preisen. Hier löst Klopstock sich nicht nur vom epischen Versmaß des Hexameters, sondern vom Epos überhaupt, verwandelt dieses durch die Verwendung verschiedenster chorisches-lyrischer Vers- und Strophenformen in eine Art Oratorium, für das er von Komponisten wie Hasse und Telemann tatsächlich ein musikalisches Äquivalent erhoffte. Telemann verfaßte 1759 zwei *Messias*-Kantaten, und Reichardt rühmte 1782 die *Messias* als „Ideal musikalischer Poesie für wahre Musik“.<sup>29</sup> Vor dem XX. Gesang des *Messias* verwandelt sich der „implizite Leser“ vollends in einen „impliziten Hörer“. Der Sog der singenden Heilsscharen soll den Hörer gewissermaßen in die um den auf-erstandenen Messias versammelte *ecclesia triumphans* vokaldynamisch und spirituell hineinziehen, das Lese- und Hörpublikum in eine gläubige Gemeinde verwandeln – in der ganzen transsubstantiatorischen Bedeutung des Klopstockschen Kardinalbegriffs der Verwandlung. Die Geburt einer neuen Gemeinde aus dem Geiste der Musik.

Wie sehr Klopstock die „Gemeinde“ als Adressat seiner Dichtung am Herzen lag – sie hat tatsächlich vor allem unter der Jugend einige Jahrzehnte lang existiert –, zeigen seine *Geistlichen Lieder*, die zu verfassen er als seinen „zweiten Beruf“ angesehen hat, wie er seinem Vater in einem Brief vom November 1756 gestanden hat. Hier mußte er nicht erst gemeindebildend wirken und eine Kunstreligion als Antwort auf den Prozeß der Säkularisierung stiften – Kunstreligion aber ist der *Messias* durchaus, entfernt sich seine Christologie doch unverkennbar von der orthodoxen Theologie –, sondern er konnte die bestehende kirchliche Gemeinschaft voraussetzen. Es ist nicht unbegreiflich, daß Klopstocks *Geistliche Lieder* heute aus dem protestantischen Gottesdienst so gut wie verschwunden sind. Nur ein einziges von ihnen ist dem Gebildeten noch ein Begriff – *Die Auferstehung*, aber eben nicht aus dem Gottesdienst (obwohl es sich als fast einziges Kirchenlied Klopstocks bis heute in einigen Ausgaben des *Evangelischen Kirchengesangbuchs* gehalten hat<sup>30</sup>), sondern aus dem Konzertsaal: aus dem fünften Satz von Gustav Mahlers *Auferstehungssymphonie*.

Daß nicht nur die kunstreligiöse Dichtung, sondern auch das geistliche Lied aus der Kirche in den säkularisierten Musentempel gelangt ist, mag zeigen, daß Klopstocks poetisch-religiöse Sprache nicht mehr als Ausdruck kirchlicher Frömmigkeit empfunden wird, als Kunst und nicht als Religion. Ihm ergeht es wie Stolzing im ersten Akt von Wagners *Meistersingern*, der, von Kothner gefragt, ob er einen heiligen oder profanen Stoff für seinen Probegesang wähle, seine säkularisierte Liebesreligiosität als heilig ausgibt, von Kothner aber nur die trockene Antwort erhält: „Das gilt uns weltlich“. Was Mahler aber sehr wohl erfaßt – und vertont – hat, ist die pneumatische Ekstase, die dem Autor der *Geistlichen Lieder* am Herzen lag, durch die er den Gottesdienst beleben wollte: Ausgießung des Heiligen Geistes auf die Gemeinde durch eine neue Art des geistlichen Gesangs. Freilich sollte sich die von Klopstock ersehnte „Begeisterung“ der

29 Nach Kohl, *Friedrich Gottlieb Klopstock* (wie Anm. 4), S. 166.

30 Vgl. Albertsen, *Poetische Form bei Klopstock* (wie Anm. 10), S. 75.

Gemeinde durch die Musik eher jenseits der Liturgie ereignen: wie 1843 in der Dresdner Frauenkirche in Richard Wagners pfingstlichem *Liebesmahl der Apostel*, das zwar auf keinen Text Klopstocks zurückgreift, aber in dem seine religiös-emphatische Auffassung des Wechsel- und Chorgesangs nachwirkt, oder eben, nun gänzlich außerhalb jedes kirchlichen Rahmens, in Mahlers 2. Symphonie.

Klopstock hat in der Einleitung zu seinen *Geistlichen Liedern* (T. 1) die „Anbetung“ als „das Wesentlichste des öffentlichen Gottesdienstes“ bezeichnet und wiederum das „Singen“ als den „wichtigsten Teil der Anbetung“, weil dadurch die Gemeinde „mit mehr Lebhaftigkeit bewegt“, ja zur „heiligsten Entzückung“ erhoben werde. „Die unterrichtende Ermahnung des Predigers ist, ihres großen Nutzens ungeachtet, kein so wesentlicher Teil des Gottesdienstes.“ Das ist Klopstock, aber ganz und gar nicht Luther, denn für diesen, vor allem aber für die lutherische Orthodoxie und erst recht für das neologische Liturgieverständnis stand selbstverständlich die Predigt im Mittelpunkt des Gottesdienstes, das Wort, nicht der Gesang, die Verkündigung, nicht die Anbetung – und schon gar nicht „heiligste Entzückung“. Sehr wohl aber bewegt sich Klopstock, wie Gerhard Kaiser demonstriert hat, mit seinen Ansichten von Anbetung und liturgischem Gesang in der Nähe Zinzendorfs und des Gottesdienstes der herrnhutischen Brüdergemeinde. Für sie wie für Klopstock ist die Gemeinde „in erster Linie liturgisch anbetende und in der Anbetung singende Gemeinde“.<sup>31</sup> Nirgends kommt das bedeutender zum Ausdruck als in der Ode *Die Chöre*, die eine Art Idealgottesdienst im Sinne Klopstocks entwerfen.

O, es weiß der  
Nicht, was es ist, sich verlieren in der Wonne,  
Wer die Religion, begleitet  
von der geweihten Musik

Und von des Psalms heiligem Flug, nicht gefühlt hat,  
Sanft nicht gebebt, wenn die Scharen in dem Tempel  
Feierend sangen und, ward dies Meer still,  
Chöre vom Himmel herab!  
[...]

Oben beginnt jetzt der Psalm, die Chöre  
Singen, Musik, als ob kunstlos aus der Seele  
Schnell sie ströme. So leiten Meister  
Sie, doch in Ufern, daher,

Kraftvoll und tief dringt sie ins Herz. Sie verachtet  
Alles, was uns bis zur Träne nicht erhebet,  
Was nicht füllet den Geist mit Schauer  
Oder mit himmlischem Ernst.  
[...]

31 Kaiser, *Klopstock. Religion und Dichtung* (wie Anm. 1), S. 190 f.

Länger nun nicht, länger nicht mehr! Die Gemeine  
Sinket dahin, auf ihr Antlitz zum Altare!  
Hell vom Kelche des Bundes, eilt! eilt!  
Strömt in der Chöre Triumph!

Die „Gemeine“ als ekstatische Gefühlsgemeinschaft, die im Sturm der von der Chormusik ausgelösten Empfindungen auf die Knie und aufs Angesicht fällt – das ist Klopstocks liturgisches Ideal.

Der chorische Gesang ist in und für Klopstocks Dichtung das deklamatorische Paradigma schlechthin. Sie ist eine „Dichtung für das Ohr“ (Katrin Kohl).<sup>32</sup> Seine ganze Poetik ist auf die Oralisierung der Sprache bedacht<sup>33</sup> – in einer Zeit der Verschriftlichung der Poesie, da der literarische Markt die gemeinschaftsbezogene Rezeption von Literatur durch die anonyme und private Lektüre ersetzt, damit aber durch das – von Klopstock verworfene – leise, nicht mehr akustisch-dynamisch belebte Lesen favorisiert. Wer allein in seinem stillen Kämmerlein liest, keinen Adressaten hat, wozu sollte der laut deklamieren? Freilich sind es auch die mehr und mehr simultanen Strukturen der modernen Literatur, die sich nur im Sehen, in der quasi bildhaften Überschau des Textes erschließen und dem lauten Lesen im Wege stehen, da dieses und seine Rezeption das sukzessive Moment der Literatur in den Vordergrund stellen. Deshalb hielt der Simultanist Gottfried Benn Lyrik grundsätzlich für nicht rezitierbar. Klopstock hingegen, für den Poesie vor allem Sukzession ist, beharrt auf der hörbaren Deklamation der Dichtung.

Ein Autor unserer Zeit, dem der Vortrag von Dichtung noch sehr viel bedeutet – Martin Walser – läßt in seinem Erinnerungsroman *Ein springender Brunnen* den jungen Johann (Walsers Ebenbild) seinen Lieblingsdichter Klopstock durchaus noch laut rezitieren – und zwar gerade den *Zürchersee*. Und da er sonst keinen Hörer hat, trägt er Gedichte seinem Schäferhund Tell vor. Dieser entwickelt sich zum exquisiten Klopstock-Liebhaber – kein Wunder, skandiert Johann ihm doch die Verse mit den Fingern ins Nackenfell, was nicht mit jeder Poesie geht und schon gar nicht mit Prosa, weshalb Johann „nie auf den Gedanken gekommen wäre, Tell Prosasätze vorzulesen“, da sein sensibles Nackenfell dabei unbeteiligt bliebe. Aber Klopstocks Oden: „Die flossen, schwangen, tanzten und tönnten, dafür hatte Tell einen Sinn, das sah man, wenn man ihm vorlas.“<sup>34</sup> Wer fühlte sich hier nicht an die fünfte der *Römischen Elegien* Goethes erinnert, wo der Dichter „des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand“ der Geliebten auf den Rücken zählt.

Die dichterische Sprache gelangt erst in der Deklamation und im Gesang zu sich selbst. Klopstock hat das in Theorie und Gedicht immer wieder zur Sprache gebracht, so in folgendem Epigramm:

Wird das Gedicht nicht gesprochen; so seht ihr die Seelen nicht, denen  
Inhalt, treffendes Wort mit zu erscheinen gebot.  
Spricht man's nicht gut; so entbehrt ihr nicht jene Seelen nur, anders  
Zeigt sich der Inhalt auch, ist euch der wahre nicht mehr.

32 Kohl, *Friedrich Gottlieb Klopstock* (wie Anm. 4), S. 66.

33 Vgl. Klaus Weimar, *Das Wandeln des Wortlosen in der Sprache des Gedichts*, in: Hilliard, Kohl (Hrsg.), *Klopstock an der Grenze der Epochen* (wie Anm. 10), S. 33–45, hier S. 33.

34 Martin Walser, *Ein springender Brunnen*, Frankfurt (Main) 1998, S. 292 f.

„Die Deklamation ist also gewissermaßen untrennbar von der Sprache“, schreibt Klopstock in seinem Aphorismus *Von der Deklamation*. Sprache ohne Deklamation wäre „nur eine Bildsäule; keine wirkliche Gestalt. 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.“<sup>35</sup> Immer wieder hat Klopstock den Verfall der Rezitationskunst aufgrund der Konkurrenz des einsamen Lesens beklagt und alles daran gesetzt – etwa durch die Gründung einer „Lese-Gesellschaft“ in Hamburg 1770 –, ihren einstigen Rang wiederherzustellen. Er selber muß ein glänzender Rezitator gewesen sein: „Er reißt das Herz des Zuhörers mit fort, wenn er liest, wie ein Strom den leicht schwimmenden Nachen“, so berichtet ein Zeitzeuge.<sup>36</sup> Wie hätte Walsers Tell wohl vor Freude gebellt, wenn Klopstock selber ihm seine Oden ins Nackenfell skandiert hätte!

Die *viva vox* bedeutet Klopstock mehr als das geschriebene, gar gedruckte Wort, das Ohr ist ihm ein wichtigeres Sinnesorgan als das Auge. In der Ode *Das Gehör* tröstet er „Hegewisch, den Blinden“: ihm sei doch das wichtigere Organ, das Ohr geblieben. „Des Gehörs Verlust | Vereinsamt, und du lebst | Mit den Menschen nicht mehr.“ Menschliche Gemeinsamkeit wird nicht durch den Verlust des Gesichts-, sondern durch den des Gehörsinnes erschwert oder vernichtet. Trostverse für den Blinden: „Das Licht schwand: doch entbehrest du das freundliche Wort des Geliebten nicht“, nicht die Klänge der Natur, nicht „den süßen Reiz der Tonkunst“. Mit ihr aber ist die Dichtung verschwistert, sie ist vielfach in wirklichem, aber immer in metaphorischem Sinne *Gesang*. Und so ist Klopstocks ganze Dichtung durchzogen von musikalischen und akustischen Metaphern. Wenn er seine Dichtung „Lied“, seine Oden „Gesänge“, die „singende“ oder „tönende Leier“ seine Begleiterin nennt, geht das weit über die herkömmlichen Topoi hinaus, deren sich die Poeten von jeher bedient haben.

Indem die Dichtung sich zum Gesang erhebt, ist sie Abbild und Fortklang der Sphärenmusik, der boethianischen *musica mundana* und der *musica angelica*: „Es freut nicht allein in den Sternen; es freuet | Auch in dem Himmel Musik.“ (*Die Musik*) Um *musica mundana* und *musica angelica* kreisen die Oden und Gesänge des *Messias* unaufhörlich. Der „sphärische Silberton“ der wandelnden Gestirne wird von „Dichtern nur vernommen“, bleibt „niedrigen Geistern unhörbar“ (*Auf meine Freunde*).

Himmlicher Ohr hört das Getön der bewegten  
Sterne, den Gang, den Seleno und Pleione  
Donnern, kennt es, und freut hinhörend  
Sich des geflügelten Halls,

Wenn des Planets Pole sich drehn, und im Kreislauf  
Wälzen, und wenn, die im Glanze sich verbargen,  
Um sich selber sich drehn! Sturmwinde  
Rauschen und Meere dann her!

(*Die Zukunft*)

35 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Ausgewählte Werke* (Hrsg. Karl August Schleidens), München und Wien 1981, S. 1049.

36 Zitiert bei: Hurlebusch, *Friedrich Gottlieb Klopstock* (wie Anm. 28), S. 157.

Ein Vorklang des „Prologs im Himmel“ in Goethes *Faust*:

Die Sonne tönt nach alter Weise  
In Brudersphären Wettgesang,  
Und ihre vorgeschriebne Reise  
Vollendet sie mit Donnergang.  
[...]

Es schäumt das Meer in breiten Flüssen  
Am tiefen Grund der Felsen auf,  
Und Fels und Meer wird fortgerissen  
In ewig schnellem Sphärenlauf.  
Und Stürme brausen um die Wette,  
Vom Meer aufs Land, vom Land aufs Meer,  
Und bilden wütend eine Kette  
Der tiefsten Wirkung rings umher.

Über Klopstocks Erde wölbt sich freilich nach den Worten von Friedrich Georg Jünger „kein ruhender, abgeschlossener Himmel, dessen Gestirne Götter und Heroengeister sind, der Raum ist in seiner unermeßlichen Tiefe aufgerissen, er ist in strudelnder Bewegung und gibt dem Blick immer neue Systeme von Welten, Milchstraßen und Sternennebeln preis. Rauschendes Licht, feurige Sonnen, ätherische Ströme, Sternenwinde klingen zusammen.“<sup>37</sup>

Immer wieder trauert Klopstock der *musiké*, der Einheit von Sprache, Musik und Tanz in der griechischen Sprache und im Gesamtkunstwerk zumal der attischen Tragödie nach. Die Trennung seiner Elemente, die Verabsolutierung der Einzelkünste ist für Klopstock ebenso wie später für Richard Wagner eine Verfallserscheinung.

Die Gespielen sind ihr zu lieb der Sprache;  
Trenne sie nicht! Enge Fessel, geringt  
An lemnischer Esse, vereint  
Ihr den Wohlklang, und den Verstanz.

Harmonie zu sondern, die so einstimmt,  
Meidet, wer weiß, welcher Zweck sie verband:  
Die Trennungen zwingen zu viel  
Des Gedachten zu verstummen.

Hier zeigt sich, daß Klopstock noch weit entfernt ist von der Idee der absoluten Musik, ja den zu seiner Zeit sich abzeichnenden Paradigmawechsel von der Vokal- zur Instrumentalmusik durchaus nicht mitvollzieht. Der von seinen komponierenden Zeitgenossen so häufig vertonte Klopstock wird nicht zufällig von den Wiener Klassikern Haydn, Mozart und Beethoven umgangen (so nahe er letzterem geistig gestanden hat), und erst

37 Friedrich Georg Jünger, *Nachwort*, in: *Klopstock, Ausgewählte Werke* (wie Anm. 35), S. 1340.

der Romantiker Schubert wendet sich ihm wieder mit ca. 20 Kompositionen zu. Aus dem musikalischen Horizont des 19. Jahrhunderts aber fällt Klopstock mehr und mehr heraus.

In einem faszinierenden, Mitte der siebziger Jahre verfaßten Text aus dem Konvolut zur *Deutschen Gelehrtenrepublik* wird die Vokalmusik noch einmal der Instrumentalmusik übergeordnet – zur Empörung der Instrumentalkomponisten, die sich vom Banne der sprachgebundenen Musik befreien wollen. Es geht da um die Aufnahme der Musiker, über die Aldermänner, Zünfte und Volk zu entscheiden haben. Die Abgeordneten der Musiker begründen ihren Aufnahmeantrag in einem Vergleich ihrer Kunst mit den bildenden Künsten, deren Repräsentanten sich ihnen aufgrund des Vorzugs der „Zeichnung“ überlegen dünken: „wir *rühren* in höherem Grade, als sie, wir *rühren*, da sie bloß *unterhaltend* sind“. Die Musiker greifen also auf die traditionelle rhetorische Unterscheidung der *dicendi genera* zurück, derzufolge das *Rühren* – *movere* – dem *genus sublime*, das *Unterhalten* – *delectare* – hingegen dem *genus medium* zugehört. Im Gegensatz zu den bildenden Künstlern räumen sich die Musiker also unter Rekurs auf die Stilartenhierarchie der Rhetorik einen höheren Rang ein.

Der wortführende Aldermann kritisiert nun im Gegenzug, „die alte und böse Gewohnheit“ der Komponisten, „daß sie schlechte Gedichte wählen, sie zu setzen, damit die Musik die Herrin, und die Dichtkunst die Magd sey“. Damit müßten die Musiker aufräumen – zum eigenen Vorteil: „Vereinte Schönheiten wirken auf ein ander, und verstärken dadurch ihre Eindrücke [...]. Nehmt einer schönen Composition das schlechte Gedicht, gebt ihr ein gutes, und sie wird noch viel was anders seyn, als sie vorher war. Erst schlepte die Musik ein schwaches Kind mit sich fort; jetzt wird sie von einem Herkules geführt!“ Auch sollten die Musiker sich – im Gegensatz zum Zug der Zeit – „öfter für den Gesang als für die Instrumente“ einsetzen. Ohne Worte fehle der Musik nämlich „das Bestimmte einzelner Gegenstände“, sie erschöpfe sich im „engen Kreise“ von „Allgemeinheiten“, die niemals die „starke Rührung“ erreichen könnten, welche ihnen aus den „bestimmten Gegenständen“ der Dichtung zuwachse. Deshalb sei die „Singcomposition“ immer vorzuziehen, zumal auch „die Stimme so viele Vorzüge vor den Instrumenten hat“.

Gegen diese Ansichten setzen sich die Musiker vehement zur Wehr, da sie den Verdacht hegen, die Dichtkunst solle die „Herrin“, die Musik die „Magd“ sein. Diesen Verdacht sucht der Aldermann durch das Lob der „singenden Declamation“ zu entkräften, die der redenden so sehr überlegen sei: „Die singende Declamation läßt dasjenige Leidenschaftliche hören, wozu die Sprache keine Worte hat.“ Das gilt freilich nur, solange der Komponist die „Melodie“ vorwalten läßt und sie nicht „durch die Harmonie [...] wegkünstelt“. „Was also der Dichter, wenn ihn die Sprache nicht gehindert hätte, noch würde ausgedrückt haben, *das ganz*, aber auch *nur das* muß der Componist ausdrücken. Weicht er rechts oder links von diesem Wege, sagt er mehr oder weniger als der Dichter, hätt es ihm die Sprache erlaubt, noch würde gesagt haben; so schwächt er die Wirkung, welche durch die Vereinigung der Schönheiten der Dichtkunst und der Musik, zu beyder Vortheile, entsteht: und weicht er sehr weit ab; so hebt er die Vereinigung auf.“ Der Aldermann insistiert also auf einer Gesamtkunstwerkidee, welche deutlich auf die griechische *musiké* zurückweist.

Hier erhebt sich ein wütender Protest der Instrumentalkomponisten: „Singende Declamation, redende! Was gehen mich eure listigen Unterschiede an. Unterwürfigkeit, Knechtschaft, Slaverrey ist es, wozu ihr uns bringen wolt!“ ruft ihr Sprecher aus. „Nie,

nie werd ich mir diese Fesseln anlegen lassen, nie was anders sezen als fürs Instrument! Aussinnen erfinden will ich es noch, wie selbst die Stimme [...] bloß als Instrument könne gebraucht werden. A und e soll sie mir hören lassen [also bloß Vokalisieren], und kein halbes Wort eines Gedichts.“ Der Wutausbruch ändert nichts an der Tatsache, daß Aldermänner, Zünfte und Volk die Aufnahme der Musiker nur unter der Bedingung beschließen, daß den „Singcomponisten“ ein leichter Vorrang vor den „Instrumentalcomponisten“ eingeräumt wird. Letztere geben schließlich klein bei, um ihre Aufnahme nicht zu gefährden.<sup>38</sup>

Die absolute Musik, welche die tragende Idee der klassisch-romantischen Ästhetik werden soll, ist also aus der Gelehrtenrepublik ausgeschlossen, so sehr die Instrumentalcomponisten für sie kämpfen. Immerhin zeigt Klopstock für sie sehr viel mehr Verständnis als manche Musikästhetiker seiner und späterer Zeit, etwa Sulzer im Artikel *Musik* seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*, wo die reine Instrumentalmusik als bloßes „Geschwätz“ abqualifiziert wird.<sup>39</sup> Klopstock insistiert durchaus noch auf der von der Antike bis an die Schwelle des 18. Jahrhunderts unangefochtenen Dominanz der Vokalmusik, die zugleich bedeutet, daß die Melodie Vorrang vor der Harmonie hat. (Es sei hier nur an den Streit zwischen Rousseau und Rameau über den Primat von Melodie oder Harmonie erinnert.)

Zwischen dem musikalischen Horizont Klopstocks und der klassischen Musikästhetik liegt eine tiefe Kluft. Dominanz der „singenden Deklamation“ versus absolute Musik, das Musikalische als reine Sukzession bei Klopstock gegenüber deren Kristallisierung durch Simultanstrukturen in der Klassik. Hinzu kommt: Musik als erhabene Kunst versus Musik als schöne Kunst. Klopstocks Dichtung ist immer schon zu Recht vor dem Horizont der im 18. Jahrhundert wiederentdeckten Theorie des Erhabenen gesehen worden, dessen Topik des Unendlichen (Weltraum und Meeresweite), Übergroßen (Berge und Abgründe) und Übergewaltigen (Sturm und Gewitter) seine Oden und Messiadie wie kaum eine andere Dichtung prägt. Durch Edmund Burke ist das Erhabene zum ersten Mal in ein polares Verhältnis zum Schönen gerückt worden. Das neue Begriffspaar *schön – erhaben* bestimmt nun die ganze ästhetische Theorie von Kant bis Vischer. Merkwürdigerweise ist aber nie – weder bei Burke noch bei Kant – das Erhabene als Grundstimmung der Musik im Gegensatz zum Schönen als der Grundstimmung der bildenden Kunst gedeutet worden, obwohl diese Unterscheidung zumal für das ästhetische Selbstverständnis Klopstocks unzweifelhaft zutrifft. Einzig Schiller ist durch seine Gegenüberstellung von musikalischer und plastischer Poesie, die dem sentimentalischen und naiven Prinzip korrespondieren, der Bestimmung der Musik als erhaben nahegekommen, ist die Unterscheidung von naiver und sentimentalischer Dichtung bei ihm doch unverkennbar aus der Polarität des Schönen und Erhabenen entwickelt.

Erst zu einer Zeit, da die Kategorie des Erhabenen aus der Ästhetik schon so gut wie verschwunden war, hat Richard Wagner sie in seiner *Beethoven-Festschrift* von 1870 gewissermaßen in die Musikästhetik gerettet. In unverkennbarer Opposition gegen Eduard Hanslicks Traktat *Vom musikalisch Schönen* (1854) betont er, daß Form und Wirkung der Musik „einzig nach der Kategorie des *Erhabenen*“, nicht nach derjenigen

38 HKA, *Werke VII/2: Die deutsche Gelehrtenrepublik*, Bd. 2: *Text/Apparat* (Hrsg. Klaus Hurlebusch), Berlin und New York 2003.

39 Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, München 1978, S. 10.



des Schönen zu erfassen seien.<sup>40</sup> Erhaben sind Kants *Kritik der Urteilskraft* zufolge diejenigen Erscheinungen, „deren Anschauung die Idee der Unendlichkeit bei sich führt“ und „jeden Maßstab der Sinne übertrifft“.<sup>41</sup> Das trifft für die Erscheinungswelt der Klopstockschen Dichtung ebenso zu wie die folgende Feststellung Kants: Während „der Geschmack am Schönen das Gemüt in *ruhiger* Kontemplation voraussetzt und erhält“, führt „das Gefühl des Erhabenen eine mit der Beurteilung des Gegenstandes verbundene *Bewegung* des Gemüts als seinen Charakter bei sich.“<sup>42</sup> Ganz ähnlich hat Klopstock den Unterschied zwischen der Wirkung der bildenden Kunst und der Musik beschrieben.

Und hier bildet sich sofort eine Brücke zu Wagners *Beethoven*-Festschrift. Irrigerweise seien „auf die Musik Ansichten übertragen worden, welche lediglich der Beurteilung der bildenden Kunst entstammen“, heißt es da; das heißt, man verlangte von der Musik „die Erregung des Gefallens an schönen Formen“.<sup>43</sup> Natürlich spielt er hier auf Hanslicks Essay an, der nach Dahlhaus zum ersten Mal die theoretische Konsequenz aus dem gleichsam räumlich-simultanen, architektonischen Charakter der klassischen Satztechnik gezogen hat. Hanslick redet bezeichnenderweise nicht nur vom Hören, sondern auch von der „Anschauung“ der Musik und polemisiert gleichzeitig gegen die in seinen Augen obsoleete „Gefühlsästhetik“<sup>44</sup>, welche nur einer berausenden Wirkung der Musik Vorschub leiste. Die Produkte keiner anderen Kunst ließen einen so „geistlosen Genuß“ zu wie diejenigen der Musik: „Ein Bild, eine Kirche, ein Drama lassen sich nicht schlürfen, eine Arie sehr wohl.“<sup>45</sup> Die Bestimmung der Musik allein vom Gesetz des Schönen her, die Hanslick sich vornimmt, schließt das „pathologische Ergriffenwerden“ aus. Mit dieser medizinischen Diagnose wird nun die Rührung, das *movere* denunziert, das für Klopstock noch den Vorzug der Musik vor der bildenden Kunst ausmachte. An dessen Stelle soll eine an der ruhigen Betrachtung von Werken der bildenden Kunst orientierte quietistische Apperzeptionshaltung treten. Vom „reinen Anschauen eines Tonwerks“ redet Hanslick. „In affektlosem, doch innig-hingebendem Genießen sehen [!] wir das Kunstwerk an uns vorüberziehen“. So bestätigte sich, was Schelling „die erhabene Gleichgültigkeit des Schönen“ genannt habe.<sup>46</sup>

An diesem Punkt setzt die Kritik der Hanslickschen Theorie in Wagners *Beethoven*-Schrift ein.<sup>47</sup> Gewissermaßen im Geiste von Lessings *Laokoon* tadelt Wagner die Verwechslung der Gesetze der bildenden Kunst und der Musik, die sich in einem Traktat, welcher so stark auf die Eigengesetzlichkeit der Künste pocht, in der Tat als merkwürdiger Widerspruch ausnimmt. Ein paradoxer Rollentausch: Ausgerechnet der von Hanslick befehdete Ideologe des Gesamtkunstwerks wirft dem radikalen Theoretiker der absoluten Musik die Vermischung der Künste vor! Wirklich beschreibt Hanslick seine „tönend bewegten Formen“ in Analogie zur Ornamentik, um ihre simultan erfaßbare Gestalthaftigkeit herauszustreichen: „Wir erblicken geschwungene Linien, hier sanft sich nei-

40 Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 41907, Bd. IX, S. 78.

41 Kant, *Kritik der Urteilskraft* (wie Anm. 7), S. 99, 94.

42 Ebd., S. 91, Hervorhebung original.

43 Wagner, *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 40), S. 77.

44 Vgl. ebd., S. 163 und Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982, S. 115 ff.

45 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Unveränderter Nachdruck der 16. Aufl., Wiesbaden 1980, S. 124.

46 Ebd., S. 131 f.

47 Vgl. dazu Klaus Kropfinger, *Wagner und Beethoven*, Regensburg 1975, S. 157 ff.

gend, dort kühn emporstrebend, sich findend und lassend, in kleinen und großen Bogen korrespondierend, scheinbar inkommensurabel, doch immer wohlgegliedert, überall ein Gegen- und Seitenstück begrüßend, eine Sammlung kleiner Einzelheiten und doch ein Ganzes.“<sup>48</sup>

Von dieser „Sichtbarmachung“ der Musik will Wagner nichts wissen. Das, was Dahlhaus als die Errungenschaft des klassischen Stils beschreibt, ist für ihn eine Entfremdung der Musik von ihrem eigentlichen Wesen, deren Aufhebung das Verdienst Beethovens sei. Dieser habe die Musik über die „Relationen“, mit welchen sie sich äußerlich „der anschaulichen Welt zukehrt“,<sup>49</sup> hinaus und „über das Gebiet des ästhetisch Schönen in die Sphäre des durchaus Erhabenen“ geführt.<sup>50</sup> (Sogar Beethovens Affinität zu Klopstock wird einmal gestreift.<sup>51</sup>) Das „systematische Gefüge ihres [der Musik] rhythmischen Periodenbaues, welches sie einerseits in einen Vergleich mit der Architektur gebracht, andererseits ihr eine Überschaulichkeit [!] gegeben hat, welche sie eben dem berührten falschen Urtheile nach Analogie der bildenden Kunst aussetzen“ mußte,<sup>52</sup> die „symmetrische Zeitfolge“<sup>53</sup> die „regelmäßige Säulenordnung“ der vorgefundenen Satztechnik<sup>54</sup> – all dies hat Beethoven nach dem Urteil Wagners aufgehoben. Auch wenn er sich des konventionellen Formenapparats noch bedient – der nach Wagner einer überständigen Gesellschaftsstruktur, der höfischen Welt des alten Europa korrespondiert –, nimmt jener Apparat sich bei ihm doch aus wie ein „gemaltes Transparentbild“, das erst im Dunklen – in das „Schweigen der Nacht“ gestellt – durch ein hinter ihm aufgestelltes Licht „in wundervoller Weise vor uns auflebt“. Dieses „innere Licht“ aber ist die Musik Beethovens, die hinter jenem Bild eine „zweite Welt“ aufleuchten läßt und den im Tageslicht banalen Formen des Transparents erst wahre Bedeutung verleiht.<sup>55</sup>

Beethoven erscheint hier nicht als Höhepunkt der Wiener Klassik (ein Periodenbegriff, der freilich zu Wagners Zeit noch nicht existierte), sondern als deren Überwinder. Schillers Utopie der Musik als tönender „Gestalt“, in der klassischen Instrumentalmusik hinter dem Rücken seiner Ästhetik längst Wirklichkeit geworden und in Hanslicks Versuch *Vom musikalisch Schönen* auf den Begriff gebracht, in Wagners Theorie wird sie als musikalisches „Ancien régime“ in die unwiederholbare musikgeschichtliche Vergangenheit verbannt. Die Musik auf den Spuren Beethovens steht für ihn im Zeichen des Erhabenen, das alle bildlich-schöne Gestaltlichkeit und deren Affektruhe hinter sich läßt – eben als eine „Kunst des Überganges“, die ihre Kristallisierung in der simultan überschaubaren Struktur der klassischen Satztechnik nicht mehr zuläßt.

Das ist in manchen Elementen die Rückkehr zu einer vorklassischen Musikanschauung, wie sie noch von Klopstock vertreten wird. Bezeichnend, daß sie mit einer Renaissance der zu Wagners Zeit fast schon verschollenen Idee des Erhabenen einhergeht. Und was Wagner über diese in musikalischem Sinne wiedergeborene Idee in seiner *Beethoven*-Schrift ausführt, könnte geradezu eine Strukturbeschreibung von Klopstocks Poesie sein – etwa ihrer Unanschaulichkeit.

48 Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (wie Anm. 45), S. 59.

49 Wagner, *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 40), S. 78.

50 Ebd., S. 102.

51 Ebd., S. 94.

52 Ebd., S. 78 f.

53 Ebd., S. 79.

54 Ebd., S. 80.

55 Ebd., S. 86.

Das Erlebnis der Musik wie des Erhabenen habe, schreibt Wagner, eine „Depotenzierung des Gesichtes“ zur Folge.<sup>56</sup> Durch die „Wirkung der Musik auf uns“ werde das Sehvermögen derart seiner Kraft beraubt, „daß wir mit offenen Augen nicht mehr intensiv sehen“, ja nicht mehr zu sehen verlangen.<sup>57</sup> Erging es dem von seiner inneren Musik bewegten Klopstock nicht immer so? Den musikalischen Menschen erfülle im Anschauen des Schönen, beim „ästhetischen Gefallen“ etwa an Werken der bildenden Kunst, bald das Gefühl eines Ungenügens, und er fühle sich gedungen, mit Faust auszurufen: „Welch’ Schauspiel! Aber ach, ein Schauspiel nur! Wo fass’ ich dich, unendliche Natur?“<sup>58</sup> Das ist die Erfahrung des Erhabenen, die sich in der Musik niederschlägt. „Die Musik [...] kann an und für sich einzig nach der Kategorie des *Erhabenen* beurteilt werden, da sie, sobald sie uns erfüllt, die höchste Extase des Bewußtseins der Schrankenlosigkeit erregt.“<sup>59</sup> Jener Schrankenlosigkeit, welche die Grunderfahrung des Erhabenen und auch diejenige des *Poeta musicus* Klopstock ist. Die Eigenart seiner Poesie und seiner Musikalität wurzelt in der vorklassischen Musikanschauung, und es ist nicht verwunderlich, daß sie erst wieder von den Voraussetzungen einer Ästhetik her zu erfassen ist, welche jene Musikanschauung transzendiert, die schöne Architektonik der klassischen Satztechnik in ein Transparentbild verwandelt, hinter dem eine andere Welt aufscheint, die Welt des Erhabenen, die sich in die Unendlichkeit des Weltraums, in die gewaltigen Abmessungen und nicht abzumessenden Gewalten der elementaren Natur erstreckt, die nicht sichtbar zu machen, dem begrenzten Gesichtssinne zu vermitteln, sondern allein dem äußeren und inneren Ohr zugänglich sind: durch die Musik der Natur und der Sphären, die Klopstock in seinen Oden immer wieder besingt. Als erhabene Kunst erhält die Musik von Klopstock allein jenseitige Würde. Nur in Verbindung mit ihr kann die Dichtung sich über die Welt der Sterblichen erheben. Sie einzig verbindet die Erde dem Himmel, und diesem nicht nur als Sternenwelt, sondern als Wohnung überirdischer Wesen.

### Die Musik

Sterbliche nur genössen der Freuden froheste, reinste,  
 Sie allein, die Musik?  
 Und nicht auch die Bewohner der Leier oder Apollos?  
 Anderer Welten umher?  
 Wir entlocketen nur durch mannigfalte Berührung,  
 Durch gelinderen, stärkeren Hauch  
 Lebende Töne den Formen, die jenen wir bildeten? Hätten  
 Stimmen allein zu Gesang?  
 Andere schüfen nicht auch, die Zauberhalle zu ordnen,  
 Gang und Verhalt?<sup>60</sup>

56 Ebd., S. 110.

57 Ebd., S. 75.

58 Ebd., S. 71.

59 Ebd., S. 78.

60 Also die horizontal-melodische und vertikal-harmonische Seite der Musik; s. o.

Irrt doch nicht so! Wie wisset ihr denn, ob dort, wo es schimmert,  
Nicht auch freue Musik?  
Droben nicht töne lautere Form? Nicht hellere Lippe  
Singend erschüttre das Herz?  
Ob man vielleicht nicht selbst zu des Haines Geräusch und der Weste  
Säuseln stimme den rieselnden Bach?  
Zum Einklang nicht bringe den Donnersturm mit dem Weltmeer?  
Die mit dem tausendstimmigen Chor?  
Irrt doch nicht so! Es freut nicht allein in den Sternen, es freuet  
Auch in dem Himmel Musik.