

Klopstocks Lebenswerk, *Der Messias*, beginnt mit einer Apostrophe, die ins Zentrum seiner Poetik führt: programmatisch evoziert er die Bewegung der Seele durch die Macht der musikalisch intensivierten Sprache. Hatte Milton in den ersten Versen seines Epos *Paradise Lost* eine Zusammenfassung der Handlung geboten, um erst dann die „Himmliche Muse“ zum „Singen“ aufzufordern,¹ steht bei Klopstock am Anfang der dichterische Prozess. Mit der Anrufung „Sing, unsterbliche Seele“² wandelt er die klassische Anrede an die Muse christlich ab: Angeredet wird der innerste und zugleich höchste, dank der zu erzählenden Tat unsterbliche Teil des Menschen. Im Vordergrund des Epos steht die Wirkung der Erlösungstat Christi, die von Anfang an in der Vorstellungskraft des Rezipienten gegenwärtig sein soll. Vorausgesetzt wird in der Anrufung die Macht der Musik über die Emotionen sowie die Reziprozität zwischen der emotionalen Bewegung des Dichters und der emotionalen Bewegung des Rezipienten.³ Fundamentale Bedeutung erlangt dieser Topos aufgrund von Klopstocks rhetorischer Theologie: Denn zur Erkenntnis Gottes führt nicht das philosophische Denken, sondern die emotionale Bewegung, die am effektivsten durch die Zusammenwirkung des erhabensten Inhalts und der erhabensten Sprache erzeugt wird.⁴ Ihre intensivste Wirkung entfaltet die Sprache, wenn sie im „Gesang / Hinströmet, und inniger so / In die Seele sich ergießet.“⁵ Das

- 1 „Of Mans First Disobedience, and the Fruit / Of that Forbidd'n Tree, whose mortal tast / Brought Death into the World, and all our woe, / With loss of Eden, till one greater Man / Restore us, and regain the blissful Seat, / Sing Heav'nly Muse“: John Milton, *Paradise Lost*, I, V. 1–6, in: ders., *The Poetical Works* (Hrsg. Helen Darbishire), 2 Bde., Oxford 1955, Bd. 1, S. 5.
- 2 HKA, *Werke IV/1: Der Messias*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Elisabeth Höpker-Herberg), Berlin und New York 1974, S. 1.
- 3 Dieser Topos findet sich bereits bei Aristoteles: „Am überzeugendsten sind bei gleicher Begabung diejenigen, die sich in Leidenschaft versetzt haben, und der selbst Erregte stellt Erregung, der selbst Zürnende Zorn am wahrheitsgetreuesten dar“: Aristoteles, *Poetik*, griech./dt. (Übers. und Hrsg. Manfred Fuhrmann), Stuttgart 1982, S. 54–55 (Kap. 17). Klopstock erläutert ihn unter Bezug auf Horaz (*Ars Poetica*, V. 102–103) in dem grundlegenden Aufsatz *Gedanken über die Natur der Poesie*, in: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Ausgewählte Werke* (Hrsg. Karl August Schleiden), 2 Bde., München 1981, Bd. 2, S. 992–997, hier S. 993. Sulzer setzt eine ähnliche Entsprechung bei der Musik voraus: Johann Georg Sulzer, *Musik*, in: ders., *Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt*, 2 Bde., Leipzig 1771–1774, Bd. 2, S. 780–793, hier S. 780.
- 4 Siehe Friedrich Gottlieb Klopstock, *Von der besten Art über Gott zu denken*, in: ders., *Sämtliche Werke*, 18 Bde. mit Supplementband, Leipzig 1823–1830, Bd. 11, S. 207–216.
- 5 Aus der Ode *Die Sprache*, in: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Oden* (Hrsg. Franz Muncker und Jaro Pawel), 2 Bde., Stuttgart 1889, Bd. 2, S. 37.

lebendige „Singen“ der vermittelnden Seele des Dichters am Anfang des *Messias* deutet voraus auf die Triumphchöre der überirdischen Zeugen, die den Aufstieg des Mittlers nach vollbrachter Tat begleiten.

Wenn Klopstock hier das Verb „Singen“ verwendet, so stellt er sein Werk in eine lange Tradition, in der das Epos vor versammeltem Publikum unter Begleitung durch ein Musikinstrument vorgetragen wurde. Dabei ist dem Grimmschen Wörterbuch zufolge „die bedeutungsentwicklung von *singen* [...] mit der geschichte unsrer poesie und der sich allmählich befreienden kunst der gesangsmusik auf das engste verknüpft“.⁶ Weiter heißt es dort unter Bezug auf die neuhochdeutsche Schriftsprache, dass „die verschiedenen bedeutungen des verbums [...] im bewußtsein nicht immer streng geschieden [werden]; besonders in poetischer sprache spielt man, wenn *singen* die dichterische thätigkeit bezeichnet, vielfach mit der musikalischen bedeutung des verbums“.⁷ Solche Begriffsverschiebungen und Metaphorisierungen bieten gerade in Zeiten der Umwertung ein reichhaltiges Potential für die Erforschung von Grenzen und Möglichkeiten in Theorie und Praxis. Wenn im Folgenden die Beziehungen zwischen Dichtkunst und Musik im Diskurs der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Vordergrund stehen, so ist vorausgesetzt, dass es sich hier um zwei semantische Bereiche handelt, die sich trennen lassen, die aber auch bis zur Identifikation vereinigt werden können, ein Prozess, der immer im Kontext verwandter semantischer Bereiche erfolgt. So ist die jeweilige Wertung der Dichtkunst und der Musik abhängig vom argumentativen Umfeld. Dieses Umfeld wird im 18. Jahrhundert für weite Strecken durch Argumente aus der Antike bestimmt, die gewissermaßen immer als diachronischer Kontext verfügbar bleiben und sich mit neueren Argumenten kombinieren lassen, so beispielsweise mit Reaktionen auf Rousseau. Dies ergibt eine äußerst komplexe Verortung der Disziplinen, in denen Vergleiche und Grenzziehungen eine wichtige Funktion erfüllen: Sie ermöglichen die Profilierung einzelner Disziplinen, die Gruppierung von Disziplinen um einen gemeinsamen Nenner, die Bestimmung von Gattungen sowie auch die Erforschung von Merkmalen und Wirkungen in der dichterischen und musikalischen Praxis. Klopstocks Werk ist dabei von besonderem Interesse, weil er eine dezidiert rhetorische Poetik durchzusetzen suchte. Dies bedeutet einerseits, dass er die akustische Wirkung der Dichtung ins Zentrum seines Schaffens stellt und affektverstärkende Verbindungen von Wort und Musik anstrebt: Dieses Streben kulminiert in seiner Bemühung um Kompositionen zu den Triumphchören des *Messias*. Andererseits stellt er sich in der Auseinandersetzung um die Rolle der Instrumentalmusik gegen deren Ablösung von der Gesangkunst; aufschlussreich ist hier besonders eine Passage aus dem unpublizierten zweiten Teil der *Deutschen Gelehrtenrepublik*. Zunächst soll jedoch grundlegenden Fragestellungen in der Debatte um die Beziehung zwischen Dichtkunst und Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nachgegangen werden, um den argumentativen Kontext zu beleuchten, in dem sich Klopstock bewegt.

Am Ende des 18. Jahrhunderts nimmt Schiller in seiner einflussreichen Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* Stellung zur zeitgenössischen Dichtung, indem er die Dichtung philosophisch in zwei entgegengesetzte Typen unterteilt. Klopstock geht

6 Artikel *Singen*, in: Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch* (Leipzig 1854–1971), Nachdruck: 33 Bde., München 1984, Bd. 16, Sp. 1067–1090, hier Sp. 1067, Hervorhebung original.

7 Ebd., Sp. 1073.

aus dieser Klassifikation als „musikalischer“ Dichter hervor, der das, was die zur Vormacht aufrückende goethesche Poesie ausmacht, verfehlt, nämlich „lebendige Form“ und „Individualität“:

„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.“*)

*) Ich sage *musikalischen*, um hier an die doppelte Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst und mit der bildenden Kunst zu erinnern. Je nachdem nemlich die Poesie entweder einen bestimmten *Gegenstand* nachahmt, wie die bildenden Künste thun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten *Zustand des Gemüths* hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nöthig zu haben, kann sie bildend (*plastisch*) oder musikalisch genannt werden.“⁸

Schillers Verortung der Dichtung zwischen zwei Künsten steht in Zusammenhang mit einer Reihe von binären Oppositionen in dieser Schrift, deren Signifikanz erst vor dem Hintergrund der traditionsreichen Auseinandersetzung zwischen Philosophie und Rhetorik sowie der *Querelle des anciens et des modernes* deutlich wird. Unter den Oberbegriffen „naiv“ und „sentimentalisch“ setzt er mehrere Polaritäten voraus, von denen hier nur einige genannt seien: alt – modern; Homer/Goethe – Horaz/Klopstock; Natur – Reflexion; Nachahmung von Gegenständen – Hervorbringung von Gemütszuständen; Form – Bewegung; wirklichkeitsorientiert – idealisch; plastisch – musikalisch; individuell – repräsentativ. Äußerst spannungsvoll ist nicht nur der Bezug zwischen den jeweiligen Polaritäten, sondern auch der Bezug zwischen den Gegensatzpaaren sowie ihr Bezug zur poetologischen Tradition, zumal der naive Typus tendenziell eine philosophische Dichtungsauffassung tradiert und der sentimentalische Typus eine rhetorische, der zeitgenössische Kontext jedoch eine philosophische Poetik privilegiert.

Indem Schiller die „Verwandtschaft“ der Poesie mit Musik und Plastik hervorhebt, geht er von den Voraussetzungen der aristotelischen Tradition aus: Im Gegensatz zur humanistischen Einordnung der Dichtung in die sprachlichen Wissenschaften hatte Batteux die Dichtung unter Bezug auf Aristoteles den schönen Künsten zugerechnet.⁹ Entsprechend behandelt auch Kant in seiner 1790 erschienenen *Kritik der Urteilskraft* die Dichtkunst im Rahmen der „schönen Künste“ und diskutiert ihren Bezug zur Tonkunst einerseits und zu den bildenden Künsten andererseits. Er kommt zu dem Schluss, dass die bildenden Künste der „transitorischen“ Tonkunst überlegen sind: denn die Tonkunst bringt „Gemütsbewegung“ hervor, während die bildenden Künste „ein Produkt zu Stande bringen, welches den Verstandesbegriffen zu einem dauerhaften [...]“

8 Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: ders., *Werke*, Nationalausgabe (Hrsg. Julius Petersen u. a.), Bd. 20: *Philosophische Schriften, Erster Teil* (Hrsg. Benno von Wiese), Weimar 1962, S. 413–503, hier S. 455–456, Hervorhebung original.

9 [Charles Batteux], *Les Beaux Arts réduit à un même principe*, Paris 1746. Gottsched sah in der Schrift von Batteux eine Stärkung der eigenen Position: [Charles Batteux], *Auszug aus des Herrn Batteux [...] Schönen Künsten, aus dem einzigen Grundsatz der Nachahmung hergeleitet* (Hrsg. und Übers. Johann Christoph Gottsched), Leipzig 1754.

Vehikel dient, die Vereinigung derselben mit der Sinnlichkeit [...] zu befördern“.¹⁰ Schiller bestärkt die Tendenz, derzufolge die Dichtung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend aus dem Herrschafts- und Einflussbereich der Rhetorik in jenen der Philosophie rückt. Während für Batteux jedoch die Nachahmung der Natur als gemeinsamer Bezugspunkt für alle schönen Künste gilt, identifiziert Schiller nur die „naive“ Dichtung mit der Nachahmung der Natur. Damit trägt er die Spannung zwischen Philosophie und Rhetorik in die Dichtung selbst hinein. Verstärkt wird diese Spannung durch einen komplexen Legitimationsprozess, in dem sich die Ablösung der Rhetorik durch die Philosophie abzeichnet. Denn Schiller sucht sich einerseits gegenüber dem „naiven“, von Goethe besetzten Dichtertypus abzugrenzen, dessen Affinität zur visuellen Kunst eine Affinität auch zur philosophischen Tradition impliziert.¹¹ Ebenfalls meidet er jedoch eine Identifikation mit dem von Goethe übertrumpften Klopstock, zumal er dessen rhetorischer Macht eben erst im Prozess seiner Auseinandersetzung mit Kant und Goethe entgangen ist.¹² Angedeutet wird diese Spannung sowie auch die Nähe zu Kant, wenn Schiller wertend bemerkt, die „musikalische“ Dichtung bringe „bloß einen bestimmten *Zustand des Gemüths* hervor“. Gegenüber der Einfachheit, Lebendigkeit und anschaulichen Wirklichkeit der „naiven“ Dichtung erscheint die Dichtung des „sentimentalischen“ Dichters in sich zerrissen, abstrakt und wirklichkeitsfern, denn dieser „reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird, und uns versetzt“.¹³ Dass Schiller mit seiner rhetorisch versierten Schrift nur oberflächlich eine wertfreie Bestimmung der Dichtung entwirft, geht aus einem Brief an Goethe hervor: Er bezeichnet sie dort als „dieses jüngste Gericht über den größten Theil der deutschen Dichter“.¹⁴ Das prominenteste Opfer ist der als „keusch, überirrdisch, unkörperlich, heilig“ charakterisierte Klopstock, der in eine veraltete Welt abgeschoben wird.¹⁵ Die Ausgrenzung der Rhetorik aus der Poetik wirkt fort bis ins 20. Jahrhundert, wie Helmut Schanze 1974 zusammenfassend unter Bezug auf die romantische Dichtungstheorie konstatiert: „Das rhetorische Literaturprogramm noch der Mitte des 18. Jahrhunderts wird ‚hingerichtet‘. Im folgenden 19. Jahrhundert scheint es völlig aus der Diskussion verschwunden zu sein. Wo es noch in Resten auftaucht, wird es, bis heute, als veraltet abgetan.“¹⁶ Mit dem Poststruk-

10 Siehe den Abschnitt *Vergleichung des ästhetischen Werts der schönen Künste untereinander*, in: *Kritik der Urteilskraft*, § 53, in: Immanuel Kant, *Werke*, Bd. 3: *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie* (Hrsg. Manfred Frank und Véronique Zanetti), Frankfurt (Main) 1996, S. 681–686, Zitate S. 684 f. (*Bibliothek deutscher Klassiker*, Bd. 135).

11 Im Rahmen neuerer Auseinandersetzungen um die platonische Tradition wird die okulare Metaphorik kritisiert, mit der Platon die Erkenntnis der Wahrheit als Perzeption räumlich stabiler Dinge darstellt, s. Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton 1979, S. 38 und passim.

12 Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (wie Anm. 8), S. 457. Zu Schillers früher Klopstock-Rezeption s. Ilse Tiemann, *Klopstock in Schwaben. Ein Beitrag zur Geschmacks- und Stammesgeschichte*, Greifswald 1937, S. 111–126.

13 Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (wie Anm. 8), S. 441, Hervorhebung original.

14 Schiller an Goethe, 23.11.1795, in: Friedrich Schiller, *Werke*, Nationalausgabe (Hrsg. Julius Petersen u. a.), Bd. 28: *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.7.1795–31.10.1796* (Hrsg. Norbert Oellers), Weimar 1969, S. 111.

15 Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (wie Anm. 8), S. 457.

16 Helmut Schanze, *Romantik und Rhetorik. Rhetorische Komponenten der Literaturgrammatik um 1800*, in: *Rhetorik. Beiträge zu ihrer Geschichte in Deutschland vom 16.–20. Jahrhundert* (Hrsg. Helmut Schanze), Frankfurt (Main) 1974, S. 126–144, hier S. 126.

turalismus und einer zunehmend performativ ausgerichteten Literatur hat sich das Bild allerdings mittlerweile geändert: Die Rhetorik erwacht zu neuem Leben. Nicht zuletzt deshalb lohnt ein Blick auf die Zeit vor ihrer „Hinrichtung“.

Die brisante Verbindung zwischen Apologie und philosophischer Untersuchung in Schillers Schrift und die intensive Rezeption nicht zuletzt dieser Stelle lässt die Bedeutsamkeit solcher Vergleiche für die Profilierung und Wertung individueller Künste sowie auch Künstler erkennen. Durchaus typisch ist in diesem Prozess die Etablierung territorialer „Grenzen“ und „Gebiete“, wie Schiller sie in Bezug auf Klopstock geltend macht; es ist dies ein Verfahren, das bereits Platon einsetzte, als er die Dichter aus seinem von Philosophen zu regierenden Idealstaat verbannte. Unter friedlicheren Vorzeichen spricht Lessing der Dichtkunst und Malerei ein jeweils eigenes, aber angrenzendes Territorium zu, wenn er ausführt, „die Zeitfolge“ sei „das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers“.¹⁷ Die Beziehung zwischen Malerei und Poesie vergleicht er mit jener zwischen „freundschaftlichen Nachbarn“, die „zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche ungeziemende Freyheiten herausnehme, wohl aber auf den äussersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen“.¹⁸ Vorausgesetzt wird hier die Situierung der Künste im gleichen Ort, aber mit einer klaren Abgrenzung, die Verbindungen allenfalls in den Randgebieten toleriert.

Problematisch gestaltet sich die Abgrenzung der Dichtung und Musik angesichts ihrer traditionellen Vereinigung auch mit dem Tanz in der antiken *musiké* sowie ihrer Vereinigung in der Gesangskunst. Während eine rhetorische Kunsttheorie vom Vorrang der Sprache ausgeht und der Instrumentalmusik nur einen niedrigen Status einräumt, gewinnt gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit dem Übergang zu philosophischen Kunstauffassungen gerade die Instrumentalmusik an Status. An der Auseinandersetzung um Beziehung und Status von Dichtung, Gesangskunst und Instrumentalmusik lassen sich somit poetologische beziehungsweise kunsttheoretische Verschiebungen erkennen. Typisch ist dabei die Argumentation mit dem jeweiligen Ursprung von Musik, Dichtung und Sprache sowie auch eine Metaphorik von Familienverhältnissen einerseits und feudalen Abhängigkeitsverhältnissen andererseits; letztere fiel bereits in dem Bild von der ‚Befreiung‘ der Gesangsmusik im grimmschen Wörterbuch auf.¹⁹ Stichwortartig sollen unterschiedliche Stellungnahmen zum Thema der Beziehung zwischen Dichtkunst und Musik umrissen werden, und zwar unter Bezug auf zwei einflussreiche Werke, die jeweils aus dem Ausland kamen und dem Publikum durch Übersetzer vermittelt wurden, wodurch ein komplexer Dialog zustande kommt. Dabei geht es vornehmlich um das Beziehungsgeflecht der Argumente; die bedeutende Frage der unterschiedlichen nationalen Traditionen kann hier nicht berücksichtigt werden.

Das erste Werk stammt von John Brown. Es wurde 1763 im englischen Original veröffentlicht und erschien 1769 auf Deutsch unter dem Titel *Dr. Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musik, nach ihrem Ursprunge, ihrer Vereinigung, Gewalt,*

17 Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, in: ders., *Sämtliche Schriften* (Hrsg. Karl Lachmann, 3. Aufl. Franz Muncker), 23 Bde., Stuttgart u. a. 1886–1924, Bd. 9, Stuttgart 1893, S. 107.

18 Ebd., S. 107 f.

19 Artikel *Singen*, in: Grimm, *Deutsches Wörterbuch* (wie Anm. 6), Sp. 1067.

Wachsthum, Trennung und Verderbniß in Eschenburgs Übersetzung.²⁰ Wie schon der Titel besagt, erstrebt Brown die Vereinigung der Poesie und Musik, wobei der antike Begriff von der *musiké* besonders an den Stellen Prominenz erlangt, wo auch der Tanz einbezogen wird. Die Zurückführung auf eine ursprüngliche „Natur“, rousseauistische Beispiele von Wilden aus den verschiedensten Teilen der Welt sowie auch der Bezug auf das antike Griechenland erweisen „die Entstehung und natürliche Verbindung dieser drey verschwisterten Grazien, der Musik, Tanzkunst und Poesie“.²¹ Ziel des Werkes ist die Errichtung einer nationalen „poetischen und musikalischen Akademie [...], um diese beyden Künste desto vortheilhafter wieder zu vereinigen, und sie zu ihren höchsten Absichten desto geschickter zu machen“.²² Die Metapher von den „verschwisterten Grazien“ etabliert die Beweisführung in der klassischen Tradition und verweist insbesondere auf ein von Brown als Motto zitiertes Bild bei Milton:

„Beglücktes Paar bezaubernder Schönen, Kinder der himmlischen Freude, in der Oberwelt gebohrne harmonische Schwestern, Musik und Poesie! Vereint eure göttlichen Töne, und wirkt mit doppelter Gewalt!
So sprach der erhabene Milton,*) welcher ihre Stärke kannte und empfand. Und doch hat der Mensch diese beyden Künste, welche die Natur so genau mit einander verbunden hatte, durch übel angebrachte Verfeinerungen auf die unnatürlichste Weise von einander getrennt.

*) MILTON, *Poem at a solemn Music*:

Bless'd pair of Syrens, pledges of heav'n's joy,
Sphere-born harmonious sisters, Voice and Verse,
Wed Your divine sounds, and mix'd pow'r employ.“²³

Das Argument von der verstärkenden Wirkung einer Vereinigung von Poesie und Musik verortet die Beweisführung in der rhetorischen Tradition, so wie auch Browns Ablehnung der Instrumentalmusik und die mit einem Horaz-Zitat bekräftigte Hervorhebung der öffentlichen Rolle der Dichtkunst.²⁴ Für den deutschen Leser wird John Browns Position allerdings durch die Vorrede und die Anmerkungen des Übersetzers Eschenburg relativiert, der eine gemäßigte Gegenposition einnimmt:

20 [John Brown], *Betrachtungen über die Poesie und Musik, nach ihrem Ursprunge, ihrer Vereinigung, Gewalt, Wachsthum, Trennung und Verderbniß* (Hrsg. und Übers. Johann Joachim Eschenburg), Leipzig 1769 (Original: *A Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corruptions of Poetry and Music* [...], London 1763). Eschenburg veröffentlichte zwei Jahre später auch Daniel Webb, *Betrachtungen über die Verwandtschaft der Poesie und Musik* (Hrsg. und Übers. Johann Joachim Eschenburg), Leipzig 1771 (Original: *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, London 1969).

21 Brown, *Betrachtungen* (wie Anm. 20), S. 6. Zur Bedeutung der Tanzkunst im Rahmen der zeitgenössischen poetologischen Debatten s. Inka Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*, München 1998, S. 168 u. ö.

22 Brown, *Betrachtungen* (wie Anm. 20), S. 388.

23 Ebd., S. 1 f. S. auch Milton, *Poetical Works* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 132 (hier zitiert nach Brown).

24 Brown, *Betrachtungen* (wie Anm. 20), S. 1.

„Eben dadurch, daß jede Kunst für sich vollkommener wurde, entstand ihre Trennung. Jede Kunst für sich brauchte itzt besondere Talente, besondern Fleiß, ein einzelnes Genie, weil ihr Umfang größer geworden war. Sie wurde nun eine eigne Kunst, für sich abgesondert; vorhin war sie nur eine Hülfskunst gewesen.“²⁵

Auch Eschenburg setzt einen gemeinsamen Ursprung voraus, beurteilt die Trennung von Poesie und Musik jedoch nicht als Verfallserscheinung, sondern als Prozess modernisierender Spezialisierung und Emanzipation.

Einen scharfen Gegensatz zu Browns Abhandlung bietet Michel Paul Gui de Chabanons Werk *Observations sur la musique* aus dem Jahre 1779, das Johann Adam Hiller 1781 auf Deutsch unter dem Titel *Ueber die Musik und deren Wirkungen* vorlegte.²⁶ Chabanon zielt auf die Trennung zwischen Poesie und Musik und demgegenüber auf die Vereinigung der Gesangsmusik mit der Instrumentalmusik. Er setzt sich zunächst kritisch mit Batteux auseinander, um dann dem „allgemeinen Irrthume zu begegnen [...], daß der Gesang eine Nachahmung der Rede sey“.²⁷ Als Beweismaterial tauchen auch hier wieder die Natur sowie die Wilden auf, wobei sie nun dazu dienen, einerseits die zeitliche Priorität der Musik zu etablieren und andererseits die Priorität der Instrumentalmusik vor der Vokalmusik zu erweisen, „denn wenn die menschliche Stimme ohne Worte singt, so ist sie nichts weiter, als ein Instrument“.²⁸ Deutlich wird eine dezidiert anti-rhetorische Haltung, wenn er in Widerspruch zu Rousseau das Studium „des grammatischen, oratorischen und dialektischen Accents“ verwirft – ein Argument, dem wiederum Hiller widerspricht²⁹ – und für den Gesang in Gegensatz zur Dichtkunst mathematische Intervalle beansprucht:³⁰ Zusammenfassend konstatiert er, Gesang und Rede hätten „nichts mit einander gemein, als das Organ, welches sie hervorbringt“.³¹ Gefeierte wird hier nicht ein einendes Prinzip aller Künste, sondern das einende Prinzip der Musik, wobei mit „Gesang“ grundsätzlich das Prinzip der „Melodie“ gemeint ist.³²

„Wenn man den Gesang zur Nachahmung der Rede macht: wenn man ihn vom Charakter der Sprache und von den prosodischen Accents abhängen läßt, so macht man zwo Künste aus einer. Die Vocalmusik wird ihre eigene Art, ihre eigene Grundsätze, so wie die Instrumentalmusik gleichfalls die ihrigen haben. Die Musik, die für alle Völker des Erdbodens einerley ist, wenn sie sich der Instrumente bedienen, wird nach der Verschiedenheit der Sprachen ganz verschiedene Gestalten bekommen. [...] Man sehe, wozu ein übel verstandener Grundsatz verleitet; man nehme dafür einen wahrern an: die Musik ist nichts weiter als Gesang; der Gesang ist von der Rede

25 Johann Joachim Eschenburg, *Vorrede*, in: ebd., S. 2^r–6^v, hier S. 3^r–^v.

26 [Michel Paul Gui de Chabanon], *Ueber die Musik und deren Wirkungen* (Hrsg. und Übers. Johann Adam Hiller), Leipzig 1781, Nachdruck Leipzig 1981, S. 65 (Original: *Observations sur la musique* [...], Paris 1779). Hillers Kommentar findet sich in seiner Widmung *An den Herrn Kapellmeister Naumann* (S. *1^r–*5^v), einer *Vorrede* (S. xi–xxviii) und zahlreichen Anmerkungen zu Chabanons Text.

27 Ebd., S. 65.

28 Ebd., S. 69.

29 Ebd., S. 71; Hillers Anmerkung S. 72.

30 Ebd., S. 69. S. zu diesem Argument Dean Mace, *Literature and music*, in: *The Cambridge History of Literary Criticism* (Hrsg. Hugh Barr Nisbet und Claude Rawson), Bd. 4: *The Eighteenth Century*, Cambridge 1997, S. 719–729, bes. S. 722 f.

31 Chabanon, *Ueber die Musik* (wie Anm. 26), S. 71.

32 Ebd., S. 17 f.

unterschieden; er hat seinen eigenen Gang, der gar nicht von der Aussprache der Worte abhängt. Dadurch singt die Instrumentalmusik sowohl als die Vocalmusik; die Concertmusik sowohl als die Tanzmusik; die Theatermusik sowohl als die Kirchenmusik; die Musik in Europa sowohl als die in Asien; die Kunst wird in allen ihren Theilen *eine* und *dieselbe*.“³³

Indem die Musik nun von jeglicher Hilfsfunktion freigesprochen worden ist, kann sie zu einer autonomen Kunst avancieren. Die von anderen Theoretikern der wortlosen Musik als Schwäche angekreidete Unbestimmtheit³⁴ wird dabei zum Garant ihrer Unabhängigkeit:

„Die Natur, die den Gesang zu einer allgemeinen Sprache bestimmte, hat nicht gewollt, daß wir diese Sprache zu unsern Bedürfnissen anwenden sollten; oder es konnte vielmehr nicht seyn, weil die Töne keine bestimmte Bedeutung haben; sie machen ihren Eindruck bloß aufs Gefühl. [...] Wenn man [...] den Gesang zur Sprache des Bedürfnisses gemacht hätte, so wäre er das nicht geblieben, was er wirklich ist, die Sprache des Vergnügens, die zu keiner Zeit, und unter keinerley Umständen zu einem andern Behufe angewendet werden soll.“³⁵

Der Begriff „Sprache“ ist hier metaphorisiert beziehungsweise erweitert, indem die Musik als „Sprache der Leidenschaften“ nun vorwiegend zur allgemeinen, natürlichen „Sprache des Vergnügens“ wird. Metaphorisch wird damit allerdings genau jene Verwandtschaft bestätigt, die Chabanon argumentativ widerlegt.³⁶

Im Gegensatz zu Chabanon, der die Melodie zum einenden Prinzip der Musik erklärt,³⁷ will der Übersetzer Hiller die Harmonie als wesentlichen Bestandteil retten;³⁸ auch bekräftigt er zwar die Ablehnung des batteuxschen Nachahmungsprinzips, hält aber an der Bestimmung der Musik als „Sprache der Leidenschaften“ fest, ohne wie Chabanon das „Vergnügen“ zu betonen. Chabanons Grundsatz der Auflösung einer Einheit von Rede und Ton bekräftigt er jedoch mit einer Dienstmetapher:

„Selbst die Vereinigung der Poesie mit der Musik kann dieser letztern nachtheilig werden, wenn man ihr, als einer selbständigen Sprache der Leidenschaften, nicht gleiche Rechte mit jener einräumen, sondern sie zu einer bloß nachtretenden Magd erniedrigen will.“³⁹

33 Ebd., S. 93 f. In diesem Zusammenhang präsentiert Chabanon seine These als bereits in der Praxis etabliert: „Vor zwanzig Jahren glaubte man zu Paris noch nicht, daß in der Oper der Sänger eben das thun könne und müsse, was die Instrumente thun. [...] Das ist nun so nicht mehr: das Orchester und der Sänger führen einerley Sprache; eben der Geist, der das eine belebt, beseelt auch den andern“ (S. 94).

34 „If I mistake not, the expression of music without poetry is vague and ambiguous“: James Beattie, *Essays: On Poetry and Music as They Affect the Mind* [...] (London 1776), 3. verb. Aufl. London 1779, S. 147; dazu Mace, *Literature and Music* (wie Anm. 30), S. 721.

35 Chabanon, *Ueber die Musik* (wie Anm. 26), S. 120.

36 Grimm zufolge wird die Musik „oft [...] als *sprache* bezeichnet“; die Belege (Kant und Voß) stammen aus dieser Zeit und beziehen sich auf die Musik als Sprache der Affekte (Artikel *Sprache*, in: Grimm, *Deutsches Wörterbuch* (wie Anm. 6), Bd. 16, Sp. 2740).

37 Chabanon, *Ueber die Musik* (wie Anm. 26), S. 33 f. und 77.

38 Ebd., S. 17 f.

39 Hiller, *An den Herrn Kapellmeister Naumann* (wie Anm. 26), S. 5'.

Die hier eingenommene Position gelangt in der Folgezeit zur Dominanz; wie eingangs deutlich wurde, wird jedoch noch bei Grimm in dem 1905 veröffentlichten Artikel *Singen* die Trennung der Musik von der Poesie mit Befreiungsmetaphorik kommentiert. Sulzer geht in seiner 1771–1774 veröffentlichten *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* eher von der rhetorischen Position aus und rückt auch in der Ausgabe von 1792 nicht davon ab:

„Das Singen [...] hat ohne Zweifel die Erfindung und allmähliche Vervollkommnung sowol der Dichtkunst, als der Musik veranlasst. [...] beyde arbeiteten eine Zeitlang bloß darauf dem kunstlosen nur aus der Fülle der Empfindung entstandenen Gesang, eine gute Form zu geben [...]. Ob nun gleich in der Folge beyde Künste sich allmählig viel weiter ausgedehnt haben, so ist doch noch izt das Singen der Hauptgegenstand der Musik und einer der wichtigsten Gegenstände der Dichtkunst.“⁴⁰

Ähnlich wie Brown argumentiert Sulzer mit der ursprünglichen natürlichen – hier „kunstlosen“ – Vereinigung der Dichtkunst und der Musik, wobei das „Singen“ zum Antrieb der Vervollkommnung beider erklärt wird. Die Metapher einer territorialen „Ausdehnung“ der Künste dient hier nicht der scharfen Abgrenzung, sondern einer eher vagen Vermittlung des Entwicklungsprozesses. Indem das Singen zum „Hauptgegenstand“ der Musik erklärt wird, aber nur als *ein* Gegenstand der Dichtkunst gilt, erhält die Dichtkunst den Vorrang.

Die Argumente, mit denen Brown und Eschenburg, Chabanon und Hiller zur Bestimmung und Bewertung der Musik beitragen, finden sich in komprimierter Form in einem *Die Musiker* betitelten Text, den Klopstock 1775/1776 für den unpublizierten zweiten Teil seiner *Deutschen Gelehrtenrepublik* verfasste.⁴¹ Deutlich wird auch hier, wie die komplexe Debatte durch Metaphern strukturiert wird. Die bei Schiller und Lessing argumentativ verwendete Territorialmetaphorik erhält im Kontext des gesamten Werkes Gestalt, wenn die Musiker die Aufnahme in die räumlich ausgestaltete Gelehrtenrepublik beantragen; abgesteckt werden die Grenzen von den Vertretern der sprachlichen Wissenschaften. Klopstocks Perspektive verdeutlichen die Aldermänner, die in Einklang mit der radikal rhetorischen Ausrichtung der *Deutschen Gelehrtenrepublik* der akustisch wirksamen Sprache den Vorrang geben:⁴²

„Die Componisten haben die alte und böse Gewonheit, daß sie schlechte Gedichte wählen, sie zu sezen, damit die Musik die Herrin, und die Dichtkunst die Magd sey. [...] ihr beraubt eure Compositionen der grössern Schönheit, die sie durch gute Gedichte bekommen würden. Vereinte Schönheiten wirken auf ein ander, und verstärken dadurch ihre Eindrücke; in unserm Falle, wirken die Schönheiten des Dichters

40 Johann Georg Sulzer, *Musik*, in: ders., *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (wie Anm. 3), Bd. 2, S. 1075–1078, hier S. 1075.

41 *Textstücke zum geplanten zweiten Teil der ‚Gelehrtenrepublik‘ von 1774*, Textteil I, 6: *Morgen*. „Die Musiker...“, in: HKA, *Werke VII/2: Die deutsche Gelehrtenrepublik*, Bd. 2: *Text/Apparat* (Hrsg. Klaus Hurlbusch), Berlin und New York 2003, S. 42–51. Zur Datierung des Textes s. ebd., S. 771.

42 Entsprechend erhält auch im ersten Teil der *Deutschen Gelehrtenrepublik* die Dichtung den Vorrang gegenüber der Musik, s. HKA, *Werke VII/1: Die deutsche Gelehrtenrepublik*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Rose-Maria Hurlbusch), Berlin und New York 1975, S. 172. S. auch das Epigramm *Musik und Dichtkunst*, in: HKA, *Werke II: Epigramme* (Hrsg. Klaus Hurlbusch), Berlin und New York 1982, S. 38.

auf des Componisten, und so wieder des letzten auf des erste[n]. 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, jezt wird sie von einem Herkules geführt! Nicht fernere Bedingung der Aufnahme, sondern nur guter Rath ist es, wenn wir noch sagen, daß ihr wohl thut, wenn ihr öfter für den Gesang als für die Instrumente sezt. Eurer Sprache, wenn ihr ohne Worte reden wolt, fehlt, und wie vieles fehlt ihr dadurch, das Bestimmte einzelner Gegenstände. Es wird ihr daher unmöglich, sich bis zur Darstellung zu erheben.“⁴³

Die in der zeitgenössischen Diskussion etablierte Abhängigkeitsmetaphorik wird wie bei Hiller im Bild von der Musik als „Herrin“ und der Dichtkunst als „Magd“ konkretisiert und später gesteigert, wenn einer der Musiker erklärt: „Unterwürfigkeit, Knechtschaft, Slavery ist es, wozu ihr uns bringen wolt! Nie, nie werd ich mir diese Fesseln anlegen lassen, nie was anders sezen als fürs Instrument!“⁴⁴ Diskreditiert wird seine Position als „Geschrey“, das auch auf seine Kollegen keinen Einfluss hat, weil er „nur ein mässiger Künstler“ ist.⁴⁵ Bedeutsam ist in diesem Kontext auch die Geschlechtsmetaphorik, derzufolge die weiblich vorgestellte Musik im Falle des schlechten Gedichts als arme Mutter ein schwaches Kind schleppt, im Falle des guten Gedichts jedoch tanzend vom starken Herkules geführt wird, womit die antike Einheit von Dichtkunst, Musik und Tanz dargestellt ist.⁴⁶ Aussagekräftig ist vor allem das Herkules-Motiv, denn der „Hercules Gallicus“ gilt in der humanistischen Tradition als Symbol der Beredsamkeit.⁴⁷ Die Minderwertigkeit der Musik gegenüber der Dichtkunst geht auch aus dem Argument hervor, dass sie sich ohne die Hilfe der Sprache nicht „bis zur Darstellung zu erheben“ vermag; denn damit negiert Klopstock ihre Kraft der imaginativen Belebung; in „des Dichters Hain“ dagegen wirkt die Darstellung als „erste Zauberinn“.⁴⁸

Durchgängig wählt Klopstock jene Argumente, die in Einklang mit rhetorischen Grundsätzen die emotionale Wirksamkeit der Dichtkunst in den Vordergrund stellen. Vorausgesetztes Ziel sowohl der Dichtkunst als auch der Musik ist die Vermittlung des Leidenschaftlichen, und dieses Ziel wiederum lässt sich nur erreichen, wenn das Prinzip des *aptum* befolgt wird: Dies begegnete bereits bei Brown, der unter Bezug auf Milton betonte, dass „vereinte Schönheiten“ aufeinander wirken und den Eindruck „verstärken“. Im Kontext dieser Zusammenwirkung nun ist Klopstock bereit, der Musik eine über die Sprache hinausgehende Funktion zuzusprechen: Denn im Bereich des Erhabenen sind die Ausdrucksmöglichkeiten selbst der Sprache überfordert. Erst die vereinte Kraft von

43 HKA, *Werke* VII/2 (wie Anm. 41), S. 44 f.

44 Ebd., S. 49.

45 Ebd., S. 50.

46 Geschlechtsmetaphorik verwendet auch Quintilian unter Bezug auf Musik, wenn er für die Ausbildung des Redners eine „weibische“ Musik ablehnt und demgegenüber eine Musik empfiehlt, die „männliche“ Kampfkraft fördert: Marcus Fabius Quintilianus, *Ausbildung des Redners*, lat./dt. (Hrsg. und Übers. Helmut Rahn), 2 Bde., Darmstadt 31995, S. 138–139 (I 10, 31).

47 Siehe Dietmar Till, *Der „Hercules Gallicus“ als Symbol der Eloquenz. Zu einem Aspekt frühneuzeitlicher Rhetorikikonographie*, in: *Artibus. Kulturwissenschaft und deutsche Philologie des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Festschrift für Dieter Wuttke zum 65. Geburtstag* (Hrsg. Stephan Füssel u. a.), Wiesbaden 1994, S. 249–274. Den Hinweis verdanke ich Carsten Zelle.

48 Klopstock, *Oden* (wie Anm. 5), S. 147 (*An die Dichter meiner Zeit*). Zu diesem Komplex s. Mülder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions* (wie Anm. 21), zu Klopstock besonders S. 149–217 und 220–234.

Sprache und Musik kann das Erhabene in seiner höchsten, bewegendsten Intensität vermitteln. Der Begriff der „singenden Declamation“ verdeutlicht die wirkungsorientierte Verbindung von Dichtkunst und Musik:

„Die singende Declamation läßt dasjenige Leidenschaftliche hören, wozu die Sprache keine Worte hat. [...]. Die redende Declamation thut, in ihrer Art, eben das, nur daß die singende stärker und schöner ist. Jedoch wird der letzten dieser Vorzug nur alsdann zugestanden, wenn der Componist die Melodie durch die Harmonie nicht allein nicht wegkünstelt, sondern sie merklich vorwalten läßt.“⁴⁹

Die Vereinigung der Dichtkunst und der Sprache geht auf Kosten der Instrumentalmusik, die Klopstock mit dem etablierten Argument der mangelnden Bestimmtheit von der höchsten Wirkung ausschließt. Folgerichtig ist es dann, wenn Klopstock die Melodie im Vordergrund wissen will und anders als Hiller die Harmonie ablehnt, durch welche die Musik unabhängig von Sprache wirksam wird. Am radikalsten unterscheidet sich Klopstock von der Position Chabanons; allerdings finden sich trotz der unterschiedlichen Bewertung auch Korrespondenzen. Beide bevorzugen die Melodie gegenüber der Harmonie und beide assoziieren Unbestimmtheit mit der Instrumentalmusik; zudem schließen beide die Instrumentalmusik aus dem Bereich des Erhabenen aus, wenn auch mit unterschiedlicher Wertung. Die Ausrichtung auf den zu vermittelnden „Gegenstand“ trennt Klopstocks rhetorischen Ansatz grundlegend vom Autonomieanspruch Chabanons.

Schillers Definition von Klopstocks musikalischer Dichtkunst steht zu Klopstocks theoretischem Ansatz insofern in Widerspruch, als Schiller den Gegenstand als Orientierungspunkt ganz ausschaltet. Klopstock geht es zwar nicht um die Nachahmung eines bestimmten Gegenstands, aber die Annahme, sein Ziel sei „blos“, „einen bestimmten *Zustand des Gemüths* [hervorzubringen]“, führt an seiner rhetorischen Dichtungsauffassung vorbei. Wie Klopstock hier verdeutlicht, ist sein Ziel die „Darstellung“ bestimmter Gegenstände; wobei Darstellung allerdings zur Nachahmung in scharfem Gegensatz steht.⁵⁰ Das Argument der Bestimmtheit ist deshalb für Klopstock zentral, weil für seine Poetik durchgängig die genaue semantische Bedeutung primär ist, wie er in der Abhandlung *Vom Sylbenmaße* von 1770 betont:

„Erst der Inhalt, hierauf der Ausdruck, das ist Worte, die dasjenige bestimmt bedeuten, was wir damit sagen wollen [...]; die denjenigen Wohlklang haben, der zu ihrer 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.“⁵¹

49 HKA, *Werke* VII/2 (wie Anm. 41), S. 48.

50 Siehe Katrin Kohl, *Friedrich Gottlieb Klopstock*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 57–60; Müller-Bach, *Im Zeichen Pygmalions* (wie Anm. 21), passim.

51 Klopstock, *Sämmtliche Werke* (wie Anm. 4), Bd. 15, S. 228 (*Vom Sylbenmaße*, 1770).

Während die Musik in Zusammenwirkung mit der Sprache die Bedeutung und damit die emotionale Wirkung des Inhalts zu intensivieren vermag, mangelt es ihr ohne Sprache an semantischem Gehalt.

Deutlich wird aus den vielfältigen Bezügen zwischen dem Passus aus der *Deutschen Gelehrtenrepublik* und zeitgenössischen Texten zur Beziehung zwischen Dichtkunst und Musik, dass Klopstock lebhaft an den zeitgenössischen Diskussionen um die Künste partizipiert, aber mit seinem konsequenten und radikalen rhetorischen Ansatz eine extreme Position einnimmt. Aus der philosophisch dominierten Perspektive der Folgezeit erscheinen seine Prioritäten veraltet. Wird jedoch die Innovationsrhetorik der „Goethezeit“ als Strategie begriffen, mit der die rhetorische Tradition geschwächt und mundtot gemacht werden sollte, so ergibt sich eine veränderte Konstellation. Die Argumente der Diskussionsteilnehmer lassen sich dann vorstellen als Teil einer vielsträngigen Tradition oder als komplexes, kontinuierlich sich veränderndes Netzwerk, in dem Überkreuzungen und Vereinigungen ein äußerst nuancenreiches Gefüge ergeben. Die Verflechtungen und Verschiebungen der Argumente in dieser kleinen Auswahl von Texten verdeutlicht die Vielfalt der möglichen Positionen, die sich mit tradierten Argumenten rechtfertigen ließen. Diese Komplexität sollte nicht auf eine Entwicklungslinie zur autonomen Kunst hin reduziert werden. Anregend bleibt Klopstocks Poetik gerade aufgrund der extremen Ausprägung rhetorischer Argumente.

Grundlegend für Klopstocks rhetorischen Ansatz ist die Ausrichtung auf die dichterische Praxis, die abschließend unter Bezug auf zweierlei Texte umrisshaft betrachtet werden soll. Für die Frage, wie Klopstocks Theorie von der Zusammenwirkung zwischen Sprache und Musik sich in seiner Dichtung auswirkt, sind die Triumphchöre zentral, in denen er sein Lebenswerk, den *Messias*, kulminieren ließ. Wie durchgängig in seinem Epos geht es hier weniger um das externe Geschehen als um dessen emotionale Wirkung; gerade im zwanzigsten Gesang geschieht inhaltlich „nicht viel neues“.⁵² Die Handlung vollzieht sich im außerirdischen Bereich und besteht aus der Himmelfahrt Christi, mit der die Erlösung des sündigen Menschen erfüllt wird. Das „Singen“ weitet sich hier in einer Fülle von lyrischen Triumphchören und -liedern auf die gesamte überirdische Welt aus: Ihre Bewohner bezeugen die Wirkung der Erlösungstat. In einzigartigen metrischen Experimenten erstrebt Klopstock hier eine rhythmische Vielfalt und Ausdruckskraft, die unterschiedlichste emotionale Reaktionen vermitteln soll. Die Strophen für den *Messias* entstanden ab 1764 im Wechselspiel mit theoretischen Erforschungen des Rhythmus, ein Prozess, den Hans-Heinrich Hellmuth eingehend analysiert hat⁵³ und der in der deutschen Versgeschichte einzigartig ist; selbst bei Freunden stießen diese Experimente allerdings überwiegend auf Ablehnung.⁵⁴ Wiedergegeben sei hier ein Beispiel, in dem einer der Todesengel von der Wirkung der Erlösungstat auf die Hölle berichtet. Metaphern, Klangfiguren und Rhythmus wirken zusammen, um in konzentriertester Sprache extreme emotionale Bewegung zu vermitteln:

52 Klopstock an Anna Cäcilie Ambrosius, 30.1.1768, in: HKA, *Briefe V/1: Briefe 1767–1772*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Klaus Hurlbusch), Berlin und New York 1989, S. 52.

53 Hans-Heinrich Hellmuth, *Metrische Erfindung und metrische Theorie bei Klopstock*, München 1973.

54 Siehe HKA, *Werke IV/3: Der Messias*, Bd. 3: *Text/Apparat* (Hrsg. Elisabeth Höpker-Herberg), Berlin und New York 1996, S. 234 f.

-- U, U -- U, U -- U, U -- --
 -- U, U -- U, U -- U, U -, - U -,
 U --, U -- U, U -- --,
 U U - U, - U U -, U U -- --.⁵⁵

Wehklagen, und bang Seufzen vom Graunthale des Abgrunds her,
 Sturmheulen, und Strombrüllen, und Felskrachen, das laut niederstürzt',
 Und Wuthschreyen, und Rachausrufen, erscholl dumpf auf!
 Wie der Strahl eilt, schwebten wir schnell, und in Wehmuth fort.⁵⁶

Konstruiert sind die Strophen aus „Wortfüßen“, die metrisch-rhythmische Einheiten bilden und im Gegensatz zu Versfüßen ihre rhythmische Struktur hörbar vermitteln; ausgeführt ist diese Theorie in der Abhandlung *Vom gleichen Verse*, die Klopstock 1773 dem vierten und letzten Band des *Messias* voranstellte,⁵⁷ und dann vor allem in der großen Abhandlung *Vom deutschen Hexameter* von 1779,⁵⁸ wo er in abwechselnder Fortführung der frühneuzeitlichen Affektenlehre die Wortfüße bestimmten Affekten zuordnet. Im gegenwärtigen Kontext ist jedoch vor allem Klopstocks Interesse an der musikalischen Komposition der Triumphchöre und -lieder aufschlussreich. Mit dem Bezug zur Musik befasst er sich durchgängig während der Arbeit mit diesen Strophenformen, und er involviert unter anderen Gerstenberg, Graun, Hasse, Hiller und Zachariä.⁵⁹ Es geht ihm dabei um die Bestätigung seiner Verstheorie, mit der er die bedeutungssteigernde Kongruenz von Semantik und rhythmischer Bewegung anstrebt, und um die Möglichkeiten der Intensivierung des „Mitausdrucks“ durch jene Mittel, mit denen auch die Musik die Leidenschaften affiziert. Maßstab für seine Kompositionsvorgaben sowie für seine Beurteilung der Kompositionen ist das *aptum*-Prinzip. So betrachtet er die Komposition der folgenden Strophe als besonders gelungen, „die in Hamb[urg] sehr gut dem Inhalte, u[nd] dem Gange des Verses gemäß componirt worden ist“.⁶⁰

-- U U, -- U U, -- U U, -- --,
 U U --, U U --, U U -- --,
 U U -, - U -, U U -, - U U -,
 U U --, U U U -- --.

Selbständiger! Hochheiliger! Allseliger! tief wirft, Gott!
 Von dem Thron fern, wo erhöht Du der Gestirn' Heer schufst,
 Sich ein Staub dankend hin, u erstaunt über sein Heil
 Daß ihn hört Gott in des Gebeinthals Nacht!

55 Schema für *Messias*, 20. Gesang, V. 955–958, in: HKA, *Werke IV/6: Der Messias*, Bd. 6: *Apparat* (Hrsg. Elisabeth Höpker-Herberg), Berlin und New York 1999, S. 41.

56 *Der Messias*, 20. Gesang, V. 955–958, in: HKA, *Werke IV/2: Der Messias*, Bd. 2: *Text* (Hrsg. Elisabeth Höpker-Herberg), Berlin und New York 1974, S. 293.

57 Klopstock, *Sämmtliche Werke* (wie Anm. 4), Bd. 15, S. 21–52. Die hier zitierte Strophe erscheint in *Vom gleichen Verse* als „übergewandte Strophe“ Nr. 9 (S. 44).

58 Ebd., S. 85–220. Eingehend behandelt wird die Entwicklung von Klopstocks Wortfuß-Theorie bei Hellmuth, *Metrische Erfindung* (wie Anm. 53), passim.

59 Siehe HKA, *Werke IV/3* (wie Anm. 54), S. 235, Anm. 448.

60 An Gleim, 24.7.1764, zit. nach HKA *Werke IV/6* (wie Anm. 55), S. 157; die folgende Strophe (für *Messias*, 20. Gesang, V. 611–614) mit metrischem Schema und Komposition ebd., S. 22.

Beispiel 1: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Der Messias*, 20. Gesang, V. 611-614.

Lento e grave.

S. st d g H. h l g A s l g t. w. G.
 V. d. Th. f. w. e h. d d. G. st H.
 s. s. e St. d k h u. e. st. ü b s. H.
 d. i. h. G i d G b th. N

Deutlich wird hier, wie wenig Freiraum dem Komponisten gegeben ist: Die Noten folgen getreu der vorgegebenen rhythmischen Struktur. Entsprechend bittet Klopstock den Freund Justus Friedrich Wilhelm Zachariä, seine eigenen Kompositionsentwürfe so umzusetzen, „wie sie da sind“.⁶¹ Seine Anweisungen fallen zwangsläufig so präskriptiv aus, weil die Musik ja „dasjenige Leidenschaftliche hören“ lassen soll, „wozu die Sprache keine Worte hat“;⁶² sie muss also demselben Prinzip des *aptum* folgen, das schon die Metren bestimmt hat. Wie dieser Anspruch von der Komposition her zu betrachten ist und wie die Kompositionen einzelner Strophen sich zueinander verhalten, eröffnet Fragen, die über den hier gesteckten Rahmen hinausführen. Vermuten lässt sich jedoch, dass die Komposition des gesamten 20. Gesangs nach solchen Maßgaben für einen Komponisten wenig attraktiv gewesen wäre.

Klopstocks Interesse an der Zusammenwirkung von Dichtung und Musik begleitete ihn bis ans Ende seines Lebens, zumal seine zweite Frau Johanna von Winthem eine begabte Sängerin war; mit Vorliebe ließ er sich seine eigenen Lieder vorsingen.⁶³ In der späten Ode *Der Bund* aus dem Jahre 1800 evoziert er nochmals die Vorzüge der Vereinigung von Musik und Dichtkunst:

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 Glut mich durchströmte,
 Daß auch Seher der Hörende wurde.

61 An Zachariä, o. D. (1769?), zit. nach HKA *Werke* IV/3 (wie Anm. 54), S. 386.

62 HKA *Werke* VII/2 (wie Anm. 41), S. 48.

63 Siehe Carl August Böttiger, *Klopstock, im Sommer 1795. Ein Bruchstück aus meinem Tagebuche*, in: *Minerva* 6 (1814), S. 313–352, hier S. 322.

Komm denn, Malerey, und deine parische 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 erhoht, 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 Empfindung emporsteigt;
Aber nicht jede Schönheit führt zu der äußersten Stufe,
Wo die Heitre gebiert, und geboren
Wird die Röthe 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 wird Vollendung errungen,
Die nur selten den Friedlichen glückte.⁶⁴

Dargestellt ist hier die kreative Zusammenwirkung von Dichtkunst und Musik: Indem sie eine „daurende Glut“ der Leidenschaften entfachen und – als intensivste Form des rhetorischen *movere* – „jede Tiefe des Herzens erschüttern“, lassen sie das lautlich Vorgebrachte in der Imagination als visuelle Wirklichkeit erscheinen. Die Metaphorik des „Aufstiegs“ in die Höhen des (longinischen) Erhabenen ist hier mit dem für die rhetorische Tradition typischen Streitgespräch verbunden, um gegenüber dem Nebeneinander von Malerei und Bildhauerkunst den Wert der dialogischen Vereinigung zu erweisen. Die vergleichenden Wertungsprozesse, die den zeitgenössischen Diskurs um die Beziehung zwischen Dichtkunst und Musik bestimmen, sind im abschließenden Wettkampf verlebendigt: Ein mit leidenschaftlicher Erregung assoziierter „heißer Streit“ verbindet Musik und Dichtkunst als gleichwertige Kampfgegner, die sich gegenseitig zur gemeinschaftlichen Höchstleistung anspornen. Errungen wird hier im Gedicht eine „Vollendung“, die den Gegensatz von Vereinigung und Trennung der Künste eristisch-performativ transzendiert.

Mit der „Hinrichtung“ der Rhetorik im Zeichen des Idealismus geriet die lautliche Dimension der Dichtung ins Abseits. Veraltet erschien lange Zeit auch die aus der Antike tradierte eristische Tendenz in der Dichtung: In Fortführung der *Querelle* hatte Klopstock sie noch einmal zur anspornenden Kraft für die deutsche Klassik gemacht, um selber von den jüngeren, zunehmend anti-rhetorischen Kontrahenten aus dem Felde geschlagen zu werden. Dass jedoch auch das philosophisch dominierte Zeitalter geschichtlich begrenzt war, zeichnet sich in den letzten Jahrzehnten ab. So wenig wie die Wirkung Nietzsches war auch die Wirkung des Poststrukturalismus eine isolierte Erscheinung; beide sind Teil einer kontinuierlichen rhetorischen Tradition, die in den letzten Jahrzehnten zunehmend in den Vordergrund des öffentlichen Lebens gerückt ist. In der Dichtung lässt sich dies an der Profilierung der akustischen Dimension und der Neigung zu Performanz erkennen.

64 Klopstock, *Oden* (wie Anm. 5), Bd. 2, S. 149 f.

Beide Tendenzen leben sich eristisch im „Poetry Slam“ aus, wie der Kommentar zu den „Highlights des Slam-Festivals 2001 in Hamburg“ verdeutlicht: „Mehr als 120 Poeten und Poetinnen, Sprachkünstler, Spoken-Word-Artisten und Lyrikertrümmerer trafen sich [...] zur Ermittlung der besten deutschsprachigen Slammer des Jahres.“⁶⁵ In dieser „bislang größten Sprach-Olympiade auf deutschem Boden“ präsentiert sich Literatur „live, direkt und spontan“,⁶⁶ nicht im schriftlich tradierten Text, sondern im erregenden gemeinschaftlichen Erlebnis – und für die Nachwelt auf CD. Auch die gegenwärtige Bedeutung von Literaturfestivals ist in diesem Kontext zu sehen. In Klopstocks Jubiläumsumsjahr 2003 beteiligten sich am *Poesiefestival Berlin* 100 Künstler und Künstlerinnen aus aller Welt, um „zeitgenössische Dichtung in ihrer ganzen Vielfalt“ zu präsentieren, „als Wortkunst oder in der Symbiose mit Musik, Tanz und Performance“.⁶⁷ Ein Kolloquium mit dem ambitionierten Titel *Quo vadis, Gedicht?* widmete sich anlässlich dieses Festivals der Frage, wohin sich „die Poesie und der Begriff von ihr angesichts gravierender medialer Veränderungen“ entwickelt.⁶⁸ Ein zentrales Thema war die Beziehung zwischen Dichtung und der akustischen Dimension; so präsentierte der Rap-Dichter Bas Boettcher ein Plädoyer für die Wiederentdeckung der akustischen Dimension von Dichtung unter Betonung der ursprünglichen Nähe der Dichtung zur Musik. Das Festival kulminierte am Potsdamer Platz in einer „Nacht der Poesie“ mit dem Titel *Weltklang*: Es ertönten dort vielsprachige „Stimmen, Klänge, Rhythmen“ – in einem „Konzert aus Versen“.⁶⁹ Von einer klopstockschen „Röthe des labenden Morgens“ sind solche spektakulären Erneuerungen des Bündnisses zwischen Dichtung und Musik weit entfernt; aber sie zeigen, dass die gegen Ende des 18. Jahrhunderts sich durchsetzende philosophische Poetik nicht das letzte Wort zur Beziehung zwischen Dichtung und Musik gehabt hat. Wenn sich gegenwärtig die Erneuerungskraft der Rhetorik manifestiert, so hat dies auch literatur- und musikwissenschaftliche Bedeutung. Denn auszugehen ist in den seit 1800 etablierten Wissenschaften von einem philosophisch verengten Blick und damit von einer systematischen Ausblendung rhetorischer Perspektiven. Wenn die Beziehungen zwischen Dichtung und Musik in Gegenwart und Zukunft wissenschaftlich angemessen erfasst werden sollen, so dürfte eine Schulung anhand der älteren rhetorischen Tradition von Nutzen sein.

65 *Poetry Slam. German International Poetry Slam 2001. Literatur! Live, direkt und spontan*, CD und Beiheft, Hamburg 2002 (Hoffmann und Campe Hörbücher), Zitate Umschlag Rückseite.

66 Ebd., Umschlag Rückseite.

67 Siehe Einleitung des Festivalleiters und Direktors der literaturWERKstatt Berlin, Thomas Wohlfahrt, im Programmheft *Poesiefestival Berlin 26.06.–05.07.2003*, S. [8].

68 Ebd., S. [23].

69 Ebd., S. [33].