

angesehen durch
Studiengebühren

Waltraud Wiethölter, Hans-Georg Pott,
Alfred Messerli (Hrsg.)

STIMME UND SCHRIFT

Zur Geschichte und Systematik
sekundärer Oralität

Gen. m.
HD

St 10

Universität Tübingen
Fakultätsbibliothek Neuphilologie

2165/08

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

Umschlagabbildung:

Paul Klee, *Die Zwitscher-Maschine*, 1922, 151, Ölpause und Aquarell auf Papier auf
Karton, 41,3 x 30,5 cm, The Museum of Modern Art, New York
Mrs. John D. Rockefeller Jr. Purchase Fund, © VG Bild-Kunst, Bonn 2008

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen
Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung
und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren
wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und
andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestattet.

© 2008 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4639-8

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|-----|
| I. ZUR EINFÜHRUNG | 7 |
| WALTRAUD WIETHÖLTER Stimme und Schrift: Szenen einer Beziehungsgeschichte | 9 |
| II. VERORTUNGEN | 55 |
| SYBILLE KRÄMER Die Heterogenität der Stimme. Oder: Was folgt aus Friedrich Nietzsches Idee, dass die Lautsprache aus der Verschwisterung von Bild und Musik hervorgeht? | 57 |
| ANGELIKA LINKE Mit schöner Stimme – von schöner Hand. Zur Sozialesemiotik von Sprechstimme und Handschrift im 18. und 19. Jahrhundert. | 75 |
| DIETER MERSCH ,Anruf' und ,Antwort'. Sprache und Alterität. | 91 |
| CHRISTIAN STETTER Stimme und Schrift. | 115 |
| DAVID E. WELLBERY ,Wort' und ,Ton' – Zur Sprachkonzeption in Nietzsches <i>Geburt der Tragödie</i> | 133 |
| III. DIE STIMME DER SCHRIFT | 147 |
| FRAUKE BERNDT ,Mit der Stimme lesen' – F.G. Klopstocks Tonkunst | 149 |

| | |
|---|-----|
| DANIEL HOFFMANN Die Wiederkehr der Liturgie in der jüdischen Renaissance des 20. Jahrhunderts | 173 |
| STEPHAN KAMMER Redende Federn. Schreibgeräusch und Stimme der Schrift | 195 |
| CORI MACKRODT Schrift Räume und Stimmorte. Überlegungen zu einer topographischen Lektüre von Friedrich Hölderlins <i>Das Nächste Beste</i> | 215 |
| IV. DIE SCHRIFT DER STIMME | 233 |
| CORNELIA BLASBERG Die Stimme und ihr Echo. Zur literarischen Inszenierung des ‚Wiederschalls‘ von Herders Sprach- ursprungs-Theorie bis Marcel Beyers Topophonie des Faschismus | 235 |
| ERIKA GREBER Reden in Zungen als Buchstabieren in Schriften. Valerie Scherstjanoi multilinguale und multialphabetische Zeichenblätter | 251 |
| CAROLINE TORRA-MATTENKLOTT Stimmen aus dem Telefon. Akusmatische Dispositive in Prousts <i>À la recherche du temps perdu</i> | 279 |
| UWE WIRTH Der wunderbare Moment der Verbindung. Zu den Bedingungen telekommunikativer Übertragungen im Rahmen der ‚schriftlichen Mündlichkeit‘ des Anrufbeantworters und der ‚mündlichen Schriftlichkeit‘ des Online-Chat | 291 |
| ZU DEN AUTORINNEN UND AUTOREN | 309 |
| PERSONENREGISTER | 313 |

I.

 ZUR EINFÜHRUNG

„Mit der Stimme lesen“ – F.G. Klopstocks Tonkunst

Silbenmaß, ich weiche dir nicht, behaupte mich, ziehe
Dir mich vor! „Wohlklang, ich liebe das Streiten nicht. Besser
Horchen wir jeder mit wachem Ohr dem Gesetz, und vereinen
Fest uns. Wir sind alsdann die zweyte Seele der Sprache.“

Klopstock *Der doppelte Mitausdruck*¹

Lebendig werde die Lektüre eines Gedichts erst dann, erläutert Klopstock in der 1821 aus dem Nachlaß veröffentlichten Notiz *Von der Deklamation*, wenn man sowohl „mit dem Auge“ als auch „mit der Stimme“ lese und „sich die Deklamation“ eines Gedichts „hinzudenke[]“ (DD 1049).² Diese Formulierung scheint genau an jene Sinnlichkeit zu appellieren, die uns aus dem poetologischen Spätwerk der 1780er und 1790er Jahre vertraut ist. In der Sammlung *Ueber Sprache und Dichtkunst* (1779/80) und in den *Grammatischen Gesprächen* (1794) veröffentlicht Klopstock die Fragmente zu einer „Metaphysik der Metrik“,³ auf die sich die Forschung bisher immer dann konzentriert hat, wenn die Deklamation eines Gedichts im freien Vortrag oder – wie es in der Vorrede *Von der Nachahmung des griechischen Silbenmaßes im Deutschen* zum zweiten Band des *Messias* (1755) heißt – wenn sie wenigstens in der „guten Vorlesung“ zur Diskussion gestanden hat (NSD 1047).⁴ So vielfältig die Untersuchungen in ihren einzelnen Ergebnissen auch ausfallen mögen, sie treffen sich in der Systematik auf einem gemeinsamen Nenner: Die Deklamation eines Gedichts übersetzt das graphische Medium der Schrift in das akustische Medium der Stimme, sie übersetzt ein Ding „fürs Auge“ in „ein Ding fürs Ohr“

1 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Abt. Werke: II *Epigramme*, hg. v. Klaus Hurlbusch, Berlin, New York 1982, S. 53. Die Hamburger-Ausgabe wird im folgenden mit der Sigle [HKA] zitiert.

2 Friedrich Gottlieb Klopstock, „Von der Deklamation“, in: ders., *Ausgewählte Werke*, 2 Bde., hg. v. Karl August Schleiden, 4. Aufl., München, Wien 1981, Bd. 2, S. 1048-1049; zitiert mit der Sigle [DD Seitenzahl]. Die Hanser-Ausgabe wird im folgenden mit der Sigle [AW] zitiert.

3 Winfried Menninghaus, „Klopstocks Poetik der schnellen ‚Bewegung‘“, in: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Gedanken über die Natur der Poesie*, hg. v. Winfried Menninghaus, Frankfurt a.M. 1989, S. 259-361, hier: S. 303 pass. Teile des Aufsatzes (S. 306-326; S. 341-351) sind mit einer neuen Einleitung auch noch unter dem Titel erschienen: „Dichtung als Tanz – Zu Klopstocks Poetik der Wortbewegung“, in: *Comparatio* 3 (1991), S. 129-150.

4 Friedrich Gottlieb Klopstock, „Von der Nachahmung des griechischen Silbenmaßes im Deutschen“, in: *AW* (Anm. 2), Bd. 2, S. 1038-1048; zitiert mit der Sigle [NSD Seitenzahl].

(GR 126),⁵ notieren die *Auszüge einer neuen deutschen Grammatik in der Deutschen Gelehrtenrepublik* (1774). „Dabei ist immer zu berücksichtigen“, erläutert Menninghaus, „daß Klopstocks Gedichte deklamiert werden wollen, in gehobenem Ton und mit einigem Pathos deklamiert, unter Hervorhebung und nicht unter Mäßigung der metrischen Schemata, deren Zäsuren oft in planvollem Kontrast zu Syntax und Semantik stehen“,⁶ so daß der „actus [...] der Deklamation“ für Klopstock zur „eigentlichen‘ Daseinsweise des Gedichts“ aufrückt.⁷ Bestätigt wird diese Einschätzung vom Dichter selbst, der 1779 in der wichtigsten metriktheoretischen Abhandlung *Vom deutschen Hexameter* zur Überprüfung seiner Argumente kurzerhand den Selbstversuch empfiehlt. Gelungen ist eine Deklamation, „wenn man, nicht kalt von theoretischer Untersuchung, sondern hingerissen von dem Gedichte, sich ihren Eindrücken überläßt“ (DH 137).⁸

Eine anders akzentuierte Theorie, nämlich eine der sekundären, im graphischen Medium der Schrift codierten, kalkulierten und reflektierten Oralität, eine Theorie der medialen Transformation, die keinen Medienwechsel von der Schrift zur Stimme voraussetzt, hält indes *Die deutsche Gelehrtenrepublik* bereit, in der Klopstock die Theoriebildung der 1750er und 1760er Jahre bilanziert – der Jahre, in denen er auch die meisten Metren und Strophenformen erfindet. Die verschiedenen Abhandlungen veröffentlicht Klopstock vor allem im *Nordischen Aufseher* und in den *Messias-Vorreden*, oder sie erscheinen wie die *Abhandlung vom Silbenmaße*, an der Klopstock zwischen 1764 und 1769 arbeitet, nie vollständig.⁹ In der *Deutschen Gelehrtenrepublik* bündelt der Eintrag *Für junge Dichter* Klopstocks Einstellung zum Problemkomplex der Medialität in der Form eines inszenierten Lehrgesprächs zwischen einem der „Zunfälteste[n]“ und „einem Jünglinge, der ihm seine Neigung zur Dichtkunst gestanden hat[]“ (GR 70). Das Gespräch leistet zweierlei: Einerseits nimmt es die Argumente der späten Metriktheorie in den wichtigsten Punkten vorweg und ebnet dadurch das vermeintliche „Radikalitäts- oder Innovationsgefälle“ ein, das „von den technisch-metrischen Schriften über die zu Gegenstand und Darstellung“ im Spätwerk „bis ‚hinunter‘ zu den rein gegenstandsästhetischen Schriften“ im Frühwerk führt.¹⁰ Andererseits erwirtschaftet das Gespräch

aufgrund seiner Lizenz zur Unbegrifflichkeit, die es als literarischer Text hat, einen beträchtlichen Mehrwert. Diese Aussicht reizt Klopstock immer wieder dazu, die literarische Darstellung – neben Lehrgesprächen vor allem Briefe, Epigramme und Oden – der theoretischen Abhandlung vorzuziehen: Denn „Abhandlung ist gewöhnlich nur Theorie, [...] Darstellung hat Theorie“ (GR 9).

Nicht zuletzt weil Klopstocks Begriffe in der Figurenrede von ‚Zunfältestem‘ und ‚Jüngling‘ den Status von Metaphern, Allegorien und Personifikationen erhalten, wirft das Lehrgespräch Schlaglichter auf den Umgang mit der Medialität des Gedichts. In diesem grellen Licht wird deutlich, daß Klopstock das akustische Medium der Stimme beziehungsweise die Phänomene der sogenannten „doppelte[n] Tonbildung“ als erinnerbare Konzepte zu einer genuinen Angelegenheit des graphischen Mediums der Schrift macht. Im folgenden sollen die Grundlagen dieser medialen Transformation ohne Medienwechsel durch die sorgfältige Lektüre des Lehrgesprächs geklärt werden, dessen verdichtete Sentenzen sowohl auf Argumente des Frühwerks zurückweisen als auch solche des Spätwerks vorwegnehmen. Weil Klopstock die ‚für junge Dichter‘ gelehrte „Declamation“ einerseits in der rationalistischen Semiotik (GR 72), andererseits im Aufführungsmodell der Rhetorik verankert, steht unterm Strich dieser experimentellen Konfrontation ein Paradoxon zur Debatte, das man als das rhetorische überhaupt bezeichnen könnte: das Paradoxon einer reproduzierbaren Stimme. Ihr kommt das Attribut paradox deshalb zu, weil diese Stimme in der Schrift reproduziert werden kann, ohne je das werden zu sollen, was eine Stimme sein kann, sobald sie erhoben wird: nämlich ein Lautereignis. Dieser *Stimme der Schrift* dient die Vorstellung einer ‚Deklamation‘ als Spielmarke, die Klopstock für ganz verschiedene Phänomene und mit ganz unterschiedlichen Interessen einsetzt: Das Lehrgespräch entwirft ein topisch-etymologisches Modell des Gedichts (I.), das nicht nur phonische (II.) und metrische Konzepte (III.), sondern auch performative integriert. Die Deklamation verliert innerhalb dieses Modells ihren rhetorischen Grund; sie wird zu einer formalen Funktion des Gedichts (IV.), die Klopstock an das Medium der Schrift bindet (V.).

I.

„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“ (DD 1049). So lapidar die Sentenz dahingeworfen sein mag, die das mediale Datum der Stimme zu einem konzeptuellen Datum umwertet, so folgenreich ist dieses Hinzudenken der Deklamation sowohl in sprachtheoretischer als auch in psychologischer Hinsicht. Klopstock nimmt eine Unterscheidung vorweg, die sich in der Sprachwissenschaft des 20. Jahrhunderts erst hat durchsetzen können, nachdem die Linguistik sowohl den Phonozentrismus der abendländischen Metaphysik als auch dessen grammatologische Kritik überwunden hatte – die Unterscheidung zwischen „medialen Aspekten“ und „konzeptionellen Aspekten“

5 HKA (Anm. 1), Abt. Werke, Bd. 7.1 *Die deutsche Gelehrtenrepublik. Ihre Einrichtung. Ihre Geseze. Geschichte des letzten Landtags. Auf Befehl der Aldermänner durch Salogast und Wleamar. Herausgegeben von Klopstock*, hg. v. Rose-Maria Hurlbusch, Berlin, New York 1975; zitiert mit der Sigle [GR Seitenzahl].

6 Menninghaus (Anm. 3), S. 269. Vgl. Hans-Heinrich Hellmuth, *Metrische Erfindung und metrische Theorie bei Klopstock*, München 1973, S. 19.

7 Winfried Menninghaus, „Darstellung‘. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas“, in: *Was heißt „Darstellen“?*, hg. v. Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt a.M. 1994, S. 205–226, hier S. 208.

8 Friedrich Gottlieb Klopstock, „Vom deutschen Hexameter. Fragment“, in: Klopstock (Anm. 3), S. 60–156; zitiert mit der Sigle [DH Seitenzahl].

9 Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte der *Abhandlungen*, deren wichtigste Teile in das Fragment *Vom deutschen Hexameter* eingehen, vgl. Hellmuth (Anm. 6), S. 34–46.

10 Vgl. Menninghaus (Anm. 3), S. 317.

von geschriebener und gesprochener Sprache.¹¹ Klopstock setzt indes noch einen anderen Akzent auf das Verhältnis von Stimme und Schrift. Das Hinzudenken der Deklamation unterscheidet nämlich nicht nur zwischen psychologischen Konzepten und den Medien ihrer Realisierung, sondern es setzt voraus, daß die medialen Eigenschaften selbst im Gedächtnis gespeichert, das heißt auf dem Wege der Erinnerung abrufbar sind. Dementsprechend interessiert Klopstock das Medium der Stimme weniger aufgrund der Ereignishaftigkeit als vielmehr aufgrund dieser Konzeptualisierbarkeit medialer Eigenschaften.

Aus sozialgeschichtlicher Perspektive reagiert Klopstock mit dem Hinzudenken der Deklamation auf die mediale Praxis des stummen Lesens, die sich im 18. Jahrhundert im Zusammenhang der grundlegenden Veränderungen in den gesellschaftlichen Systemen zunehmend durchgesetzt hat. Keine Frage: Diese Praxis steht unter dem negativen Vorzeichen eines Traditionsverlusts, mit dem gleichzeitig ein Verlust an Unmittelbarkeit einhergeht, weil das stumme Lesen nicht mehr im geselligen, sondern im privaten Raum stattfindet. Über diesen doppelten Verlust kann auch das Vorlesen, dessen (Re-)Inszenierung Klopstock sich selbst ja bekanntermaßen mit ebenso großer Leidenschaft wie Breitenwirkung verschrieben hat, nicht wirklich hinwegtrösten. Doch im Verlust liegt gleichzeitig auch eine Chance. Einerseits hält Albertsen das stumme Lesen für die Geburtsstunde der „Freien Rhythmen, die keine eindeutige akustische Aktualisierung besitzen müssen“ und ganz in ihrer „mathematisch-optischen Weise“ als Schrift erscheinen.¹² Andererseits richtet sich die Aufmerksamkeit des stummen Lesers aber gerade auf die Aktualisierung einer Stimme – derjenigen nämlich, an die ihn die Schrift erinnert: „Zu den Vorzügen dieses Angebots gehört, daß es“ – das mit der ‚lebendigen‘ Stimme verbundene „Therapieangebot“ – „prinzipiell auch im Medium der Schrift bestehen bleibt“. Doch diese ‚Lebendigkeit‘ muß nicht gleichbedeutend mit jener phantasmatischen Ereignishaftigkeit sein, wie sie Müllder-Bach vorschwebt.¹³ Wenn Klopstock in der *Deklamations-Notiz* seine Aufmerksamkeit von „de[m] Redner, de[m] Schauspieler und de[m] Vorleser“ abzieht und auf den Leser richtet (DD 1048), dann entbindet er die mediale Transformation von der Frage, ob mit ihr gleichzeitig ein Medienwechsel vollzogen wird oder nicht. Sowohl der „glückliche[] Vorleser“ in der Nachfolge des Redners und des Schauspielers als auch der stumme Leser müssen sich die Deklamation hinzudenken (NSD 1047). Oder anders gesagt:

11 Wulf Oesterreicher, „Grenzen der Arbitrarität. Zum Verhältnis von Laut und Schrift“, in: *Mimesis und Simulation*, hg. v. Andreas Kablitz u. Gerhard Neumann, Freiburg i.Br. 1998, S. 211-233, hier S. 218. Vgl. Peter Koch, „Graphé. Ihre Entwicklung zur Schrift, zum Kalkül und zur Liste“, in: *Schrift, Medien, Kognition. Über die Exteriorität des Geistes*, hg. v. Peter Koch, Tübingen 1997, S. 43-77 (das Literaturverzeichnis des Aufsatzes verweist auch auf frühere Arbeiten von Koch u. Oesterreicher zu diesem Problemkomplex).

12 Leif Ludwig Albertsen, „Poetische Form bei Klopstock“, in: *Klopstock an der Grenze der Epochen*, mit Klopstock-Bibliographie 1972-1992 v. Helmut Riege, hg. v. Kevin Hilliard u. Katrin Kohl, Berlin, New York 1995, S. 69-79, hier S. 68f. Vgl. ders., *Freie Rhythmen. Rationale Bemerkungen im allgemeinen zu Klopstock*, Aarhus 1971.

13 Inka Müllder-Bach, *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert*, München 1998, S. 177.

Jeder, der vorliest, muß sich *vorher* die Deklamation hinzudenken, aber – umgekehrt – nicht jeder, der sie sich hinzudenkt, muß *nachher* auch vorlesen. Das Hinzudenken der Deklamation kompensiert also nicht die Defizite des stummen Lesens mit einem Phantasma, sondern Klopstock überdenkt mit Hilfe dieser Spielmarke die traditionellen Modelle, die das Verhältnis der beiden Medien Schrift und Stimme, das Verhältnis von Partitur und Aufführung des Gedichts regeln.

Diese Aktualisierung der Stimme in der Schrift, die sowohl beim stummen Lesen als auch beim Vorlesen stattzufinden hat, ist von Konzepten abhängig, die man wissen, lernen und trainieren kann. Klopstock umstellt daher seine Poetik mit einem dichten Regelwerk aus Grammatik, Phonologie, Morphologie, Orthographie, Prosodie und Etymologie. In diesem Sinne hält die postume Notiz eine weitere überraschende Pointe bereit, wenn die Deklamation weder als exklusiver Gegenstand der „Redekunst“ oder „Schauspielkunst“ noch als einer der „Poetik“, sondern vorzugsweise als Gegenstand der „Grammatik“ eingeführt wird (DD 1048), die Klopstock als Wissenschaft von der Sprache seiner Poetik in guter humanistischer Tradition zugrundelegt.¹⁴ „Die Deklamation ist also gewissermaßen untrennbar von der Sprache“ (DD 1049). In der langen Geschichte der antiken *artes liberales*, welche die „Grammatici“ des Renaissancehumanismus (NSD 1042), wie beispielsweise Scaliger in *De causis linguae latinae* (1540), dem 18. Jahrhundert überliefern, gehört die Grammatik zusammen mit der Rhetorik und der Dialektik zu den propädeutischen Disziplinen des Triviums. An den Ursprung jeglichen Wissens stellen sie das Wissen über die Wörter, über ihre Bildung, ihre Aussprache und Rechtschreibung, ihre Herkunft und Bedeutung.

Insbesondere die bis heute noch nicht neu editierten *Grammatischen Gespräche*,¹⁵ die das in der *Deutschen Gelehrtenrepublik* in Angriff genommene Projekt *Aus einer neuen deutschen Grammatik* fortschreiben,¹⁶ zeigen, wie Klopstock aus dieser Tradition Kapital schlägt. Geplant waren elf Gespräche: *Die Grammatik* (1. Gespräch), *Die Aussprache* (2. Gespräch), *Der Wohlklang* (3. Gespräch), *Die Wortbildung* (4. Gespräch), *Die Sylbenzeit* (5. Gespräch), *Die Wortänderniß* (6. Gespräch), *Die Kühn* (7. Gespräch), *Wortänderung* (8. Gespräch), *Wortfolge* (9. Gespräch), *Verkunst* (10. Gespräch), *Die Bedeutsamkeit* (11. und letztes Gespräch).¹⁷ In der *Deklamations-Notiz* hebt Klopstock vor allem zwei Aspekte hervor: „Den Begriff der Grammatik vollständig zu machen, merk ich noch an, daß bei der *Wortänderung* die *Wortändernis* (sie lehrt umwenden und umbilden)“, das heißt deklinieren und konjugieren,

14 Zu neueren Aspekten des geistesgeschichtlichen Hintergrunds vgl. u.a. Kevin Hilliard, *Philosophy, Letters, and the Fine Arts in Klopstock's Thought*, London 1987; Hildegard Benning, *Rhetorische Ästhetik. Die poetologische Konzeption Klopstocks im Kontext der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1997; Katrin Kohl, *Friedrich Gottlieb Klopstock*, Stuttgart, Weimar 2000.

15 Die *HKA* (Anm. 1) plant deren Erscheinen in den Bänden VIII/1-2 der *Abt. Werke*.

16 Vgl. *GR* (Anm. 5), S. 120-126; S. 138-141; S. 183-189; S. 199-202.

17 Friedrich Gottlieb Klopstock, „Grammatische Gespräche. Erste Abtheilung“, in: *Klopstocks sämtliche sprachwissenschaftliche und ästhetische Schriften nebst den übrigen bis jetzt noch ungesammelten Abhandlungen, Gedichten, Briefen etc.*, 6 Bde., hg. v. August Leberecht Back u. Albert Richard Constantin Spindler, Leipzig 1830 (= *Klopstocks sämtliche Werke*, Leipzig 1823-1830, Bde. 13-18), Bd. 1, S. 3-6; zitiert mit der Sigle [GG Seitenzahl].

„und bei dem Wohlklange und der Verskunst die Aussprache vorausgesetzt werden“ (DD 1049). In der Grammatik entsprechen diesen beiden Aspekten des Sprachwissens, der ‚Wortänderung‘ und dem ‚Wohlklang‘, zwei eigene Teildisziplinen: die Etymologie und die Prosodie, wobei vor allem die Etymologie das systematische mit dem historischen Wissen der Sprache verbindet. Diese Erweiterung der Wissenschaft gegenüber einer bloßen „Deklinations- und Konjugationsetymologie“ (ETA 970) unterstreicht Klopstock eigens in der Abhandlung *Über Etymologie und Aussprache* (1781).¹⁸

Die Etymologie fungiert als Gelenkstelle zwischen Theorie und Praxis. Im Lehrgespräch der *Deutschen Gelehrtenrepublik* bindet der ‚Zunftälteste‘ die Deklamation an ein topisch-etymologisches Modell des Gedichts – des schriftlichen Gedichts. Dessen mediale Eigenschaft besteht darin, daß es die Sprache in einem zweidimensionalen Text-Raum abbildet. In seiner graphischen Materialität ist dieser Text zunächst von allen anderen grammatischen oder rhetorischen Aspekten zu unterscheiden. Ein „Text gliedert sich nicht nur der Dauer ein“, erläutert Lapacherie die räumliche Anschauungsform der Schrift, „sondern nimmt mit seinen Zeichen auch den gesamten Raum einer Seite ein. Wenn man die non-verbalen Beziehungen, die zwischen Zeichen oder zwischen Gruppen von Zeichen auf einer Seite bestehen, erfassen will, erfordert dies bisweilen ein nicht-lineares Lesen“.¹⁹ Das Attribut ‚topisch‘ kommt Klopstocks Modell des Gedichts dabei in einem ganz buchstäblichen Sinne zu, der mehr auf die memorialen Ordnungsmodelle als die inventarischen Argumentationslehren verweist. Denn die Bezüge der Elemente im Gedicht folgen der räumlichen Anschauungsform, indem sie auf der Grundlage von Wortpositionen bestimmt werden. Klopstock schreibt zwei Aspekte vor, unter denen ein Wort im Gedicht betrachtet werden kann: den syntagmatischen Aspekt der „Verbindung“ und den paradigmatischen der „Stellung“ (GR 71). Dieses topische Modell geht auf die *Gedanken über die Natur der Poesie* (1759) zurück;²⁰ es bleibt bis ins Spätwerk die Grundlage der Poetik.

18 Friedrich Gottlieb Klopstock, „Über Etymologie und Aussprache“, in: *AW* (Anm. 2), Bd. 2, S. 970-972; zitiert mit der Sigle [ETA Seitenzahl]. Für Klopstock ist Etymologie weniger die metaphysische ‚Lehre vom Wahren‘ – so die Bedeutung von griech.: *etymologia* –, sondern die historische Lehre von der ‚Herkunft der Wörter‘. Dann erscheint die Etymologie „als praktiziertes Sprachdenken in Analogien und Ähnlichkeiten, in denen ein Wort nie auf seinen wesensmäßigen Grund, sondern immer nur auf andere Wörter verweisen kann“. Stefan Willer, „Orte, Örter, Wörter. Zum locus ab etymologia zwischen Cicero und Derrida“, in: *Rhetorik. Figuration und Performanz. DFG-Symposium 2002*, hg. v. Jürgen Fohrmann, Stuttgart, Weimar 2004, S. 39-58; ders., *Poetik der Etymologie. Texturen sprachlichen Wissens in der Romantik*, Berlin 2003, S. 27-80.

19 Jean Gérard Lapacherie, „Der Text als Gefüge aus Schrift (Über die Grammatextualität)“, in: *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik*, hg. v. Volker Bohn, Frankfurt a.M. 1990, S. 69-88, hier S. 85. Diese Überlegungen – vor allem die erkenntnistheoretische Engführung der Medien mit ihren (kognitiven) Anschauungsformen – führt Steffen Wallach, dem ich für viele Gespräche danke, in seiner Frankfurter Magisterarbeit aus: *Die Stimme der Schrift. Zur Poetik sekundärer Qualität in den Texten von Ernst Jandl* (2005). Vgl. auch Winfried Nöth, *Handbuch der Semiotik*, 2. Aufl., Stuttgart, Weimar 2000, S. 358.

20 Friedrich Gottlieb Klopstock, „Gedanken über die Natur der Poesie“, in: *AW* (Anm. 2), Bd. 2, S. 992-997; zitiert mit der Sigle [GNP Seitenzahl].

Den Text-Raum reflektiert Klopstock in einer Reihe von drei Strukturmodellen, die er – durchaus in Anlehnung an die Reflexionsmodelle der traditionellen rhetorischen *dispositio*-Lehren – jeweils um eine Raumdimension erweitert: Reihe, Plan, Gebäude. Von der topischen, „unendliche[n] Reihe der Dinge“ handelt schon der Schüler in der *Declamatio, qua poetas epopoeiae auctores* (1745),²¹ der Abschiedsrede vom Internat Schulpforta (DA 55). Eine „Reihe der Hauptbegebenheiten“, so setzt Klopstock seine Überlegungen in der Vorrede *Von der Heiligen Poesie* zum ersten Band des *Messias* (1755) fort,²² strukturiert jedes Gedicht (HP 1003), indem die „neue[] Ordnung“ der Wörter (DA 55) die Ordnung der Dinge ersetzt. Aus der linearen, zeitlich indizierten Struktur der Reihe entwickelt der Autor dann den zweidimensionalen „Plan[]“ (HP 1004). Das dritte Ordnungsmodell leitet in den *Gedanken über die Natur der Poesie* vom Plan zum dreidimensionalen Gebäude über: „Es gibt eine Anordnung des Plans eines Gedichts, die einem Gebäude gleicht“ (GNP 994). Und besonders in dem Fall, in dem der Grundriß dieses Gebäudes die Komplexität eines „Labyrinth[s]“ aufweist (HP 1002), bleibt die Anschauungsform des Gedichts räumlich..

Die tragenden Fundamente dieses Text-Raums, den Klopstock immer wieder sowohl mit produktions- als auch rezeptionsästhetischem Gerät vermißt, sind etymologisch gegründet. Das etymologische Verfahren der Textgenerierung, man könnte sogar sagen: die etymologische Kreativität weiß einerseits um die historischen Orte der Wörter, andererseits um deren räumliche Anordnung im Gedicht. „Wer erfindet“, heißt es deshalb im Abschnitt *Von der Entdeckung und der Erfindung* in der *Deutschen Gelehrtenrepublik* unter völligem Verzicht auf die zu vermutenden Originalitätsbeteuerungen, „setzt Vorhandnes auf neue Art und Weise zusammen“ (GR 67); und in der neuen Zusammensetzung, hinter der sich im übrigen nicht zuletzt auch eine Semantik der Syntax versteckt, geht nicht nur mit der historischen Übersetzung von Wörtern, sondern auch mit deren jeweiliger Stellung innerhalb des neuen Kontexts eine Bedeutungsveränderung einher.

Diese neue, ja revolutionäre Semantik, die das topisch-etymologische Modell des Gedichts nahezu beiläufig heraufbeschwört, trifft den Kern des rationalistischen Repräsentationsparadigmas – das Verhältnis von Ausdruck und Vorstellung. Beim „Idiotismos“ (SP 1024),²³ dessen Eigenheiten er in *Von der Sprache der Poesie* (1758) bedenkt, erkennt Klopstock zum ersten Mal, daß eine Vorstellung beziehungsweise ein Gegenstand nicht in jeder Sprache denk- und ausdrückbar ist. Daran schließt er auf das Verhältnis von Ausdruck und Vorstellung: „Es ist nichts gewöhnlicher, als daß man den Ausdruck mit dem Gedanken verwechselt. Man sagt: Es ist eben der Gedanke; es ist nur ein anderer Ausdruck. Und der Gedanke

21 Friedrich Gottlieb Klopstock, „Declamatio, qua poetas epopoeiae auctores“, in: C.F. Cramer, *Klopstock. Er und über ihn*, Hamburg 1780, Bd. 1, S. 54-98; lat.: S. 99-132; zitiert mit der Sigle [DA Seitenzahl].

22 Friedrich Gottlieb Klopstock, „Von der Heiligen Poesie“, in: *AW* (Anm. 2), Bd. 2, S. 997-1009; zitiert mit der Sigle [HP Seitenzahl].

23 Friedrich Gottlieb Klopstock, „Von der Sprache der Poesie“, in: *AW* (Anm. 2), Bd. 2, S. 1016-1026; zitiert mit der Sigle [SP Seitenzahl].

wird doch geändert, sobald der Ausdruck geändert wird“ (GNP 995). Während die rationalistische Semiotik die Bedeutung eines Wortes für die Vorstellung hält, die es repräsentiert, wird die Bedeutung nun zum Effekt des sprachlichen Ausdrucks, der sowohl historisch als auch kontextuell determiniert ist. Aus dem Besonderen der idiomatischen Ausdrücke folgert Klopstock für das Allgemeine, daß der Dichter die „Bedeutungen der Wörter in ihrem ganzen Umfange“ wissen, also ihre Etymologie kennen muß. Und diese Etymologie schreibt eine Geschichte der Wörter, nicht der Dinge und ihrer Vorstellungen.

Zu diesem historischen tritt ein pragmatisches Argument. Es erweitert die diachrone um eine synchrone Analyse, die dem poetischen Produktionsprozeß vorausgeht. Denn der Dichter „begrift unter andern den Sinn in sich, den ein Wort, in der oder jener Verbindung der Gedanken, auch haben kann“, ja er weiß auch, „was ein Wort nicht bedeuten“ darf. In diesem Prozeß topisch-etymologischer Praxis gerät der Dichter immer wieder an die Grenzen seines etymologischen Wissens. Aufgrund der historischen Anreicherung des Wortmaterials wird er mitunter sogar gezwungen, die Kontrolle über die Bedeutung ganz aufzugeben: „Manche Wörter wimmeln, (ich rede besonders von unsrer Sprache) von vielfachen Bestimmungen der Hauptbedeutung oder Hauptbedeutungen“, also den konventionalisierten Bedeutungen des Lexikons, das im Laufe der Geschichte gewissermaßen überdeterminiert wird; „manche haben überdieß eine gewisse Bięgsamkeit noch neue Bestimmungen anzunehmen, vorausgesetzt, daß die Stelle, wo sie stehen, es erfodre, oder wenigstens zulasse“ (GR 71).

II.

In das topisch-etymologische Modell des Gedichts integriert Klopstock nun „Klang“ und „Bewegung“ (GR 71), die er zur Deklamation zählt und im disziplinären Spannungsfeld von allgemeiner Charakteristik (Zeichenlehre) und Prosodie verhandelt. Zusammen mit der Wortgeschichte und der Wortstellung sind sowohl Klang als auch Bewegung für die Bedeutung von Wörtern im Kontext des Gedichts zuständig. Indem Klopstock sie als bedeutend anerkennt, überwindet er noch einmal das rationalistische Repräsentationsparadigma, das zwar die Stimme als Medium der Gedanken, und das heißt der Bedeutungsübermittlung vorsieht, das aber ebenso weit davon entfernt ist, die Stimme als bedeutungsrelevant anzuerkennen, wie davon, deren Materialität und Medialität als das andere des Zeichens, als das ihm Vorgängige und weder Repräsentierbare noch Wiederholbare zu problematisieren.²⁴

Weil Klopstock den ‚Wohlklang‘ – dazu gehören sowohl ‚Ausprache‘ als auch ‚Verkunst‘ – ebenso selbstverständlich zur Bedeutungslehre rechnet wie die ‚Wortänderung‘ (vgl. DD 1049), gelten für beide im Lehrgespräch dieselben Bedingungen, wie sie die topisch-etymologisch grundierte Poetik für jedes andere Bedeu-

tungskonzept vorsieht: „Zu den vielfachen Bestimmungen der Hauptbedeutungen gehört auch sanfter und starker Klang, langsame und schnelle Bewegung der Wörter, ja sogar die verschiedene Stellung dieser Bewegungen“ (GR 71); später spricht Klopstock immer wieder von der Mitbedeutung beziehungsweise vom „Mitausdruck“ (DH pass.). Begriff, Klang und Bewegung bilden also für Klopstock eine untrennbare Einheit. Die dadurch implizierte Koppelung von *rhythmos* an *melos* im Gedicht läuft der Vorstellung von einer rein immateriellen „Poesie der Grammatik und der Metrik“ zuwider,²⁵ wie sie im Anschluß an Menninghaus für Klopstock heute angenommen wird. Tatsächlich isoliert die (theoretisch avancierte) Forschung, die sich vor allem auf Klopstocks metrik- und darstellungstheoretische Fragmente *Ueber Sprache und Dichtkunst* und seine dort belegte Auseinandersetzung mit der griechischen sowie lateinischen Metrik stützt, die Bewegung aber aus dem Zusammenhang von Begriff und Klang.²⁶

Legitimiert durch Klopstocks berühmte Allegorie des „Wortlose[n]“, das „in einem guten Gedicht umher[wandelt], wie in Homers Schlachten die nur von wenigen geschnehten Götter“ (D 1036 f.),²⁷ spielt Menninghaus die „metrische[] Struktur gegen deren materielles klangliches Substrat“ aus,²⁸ nur um der nun entkörpernten Bewegung im gleichen Atemzug einen symbolischen Körper zu verleihen: „Sie ist eine körperliche Realität, weil und sofern sie gerade ein genuin struktureller und vom phonetischen wie semantischen So-Sein der einzelnen Wortkörper abstrahierter Effekt des Verses ist“.²⁹ Diese symbolische Verkörperung setzt Menninghaus an die Stelle des verachteten Klangkörpers: „Gerade diese Differenz in sich selbst macht auch das Besondere, weil positiv Paradoxe der ‚Deklamation‘ aus, die Klopstock immer wieder für seine den Klang doch depotenzierenden Wort-Tänze eingefordert hat“.³⁰ So bestechend die Argumentation an und für sich, so reizvoll Klopstocks begeisterte Arithmetik: „schnell, groß und wahr“ (HP 1004), welche „[d]ie (pseudo-)klassische Dreieinigkeit von schön, gut und wahr“ ablöst,³¹ für eine genuin moderne Verlagerung der Aufmerksamkeit von der Repräsentation auf die Performativität poetischer Texte auch sein mag, so sehr reibt sich der Befund eines „anti-phänomenalen, nicht-tönenden Zug[s]“ des Gedichts an den leitenden Kategorien von Klopstocks Poetik.³² Denn seit den 1750er Jahren ist die Einheit von Begriff, Klang und Bewegung eine untrennbare. In den drei Jahrzehnten, die von den *Messias*-Vorreden und Beiträgen im *Nordischen Aufseher* über *Die deutsche*

25 Menninghaus (Anm. 3), S. 278. Dagegen argumentiert auch: Hildegard Benning, „*Ut Pictura Poesis – Ut Musica Poesis*. Paradigmenwechsel im poetologischen Denken Klopstocks“, in: Hilliard u. Kohl (Anm. 12), S. 80-96, insbes. S. 88-95.

26 Zu weiteren Aspekten dieser Bewegungs-Poetik vgl. u.a. Ulrich Schödlbauer, *Entwurf der Lyrik*, Berlin 1994, S. 169-231; Müller-Bach (Anm. 13), S. 155-164.

27 Friedrich Gottlieb Klopstock, „Von der Darstellung“, in: *AW* (Anm. 2), Bd. 2, S. 1031-1038; zitiert mit der Sigle [D Seitenzahl].

28 Menninghaus (Anm. 3), S. 326.

29 Menninghaus (Anm. 3), S. 315.

30 Menninghaus (Anm. 3), S. 326.

31 Menninghaus (Anm. 3), S. 342.

32 Menninghaus (Anm. 3), S. 325.

Gelehrtenrepublik bis zu den Fragmenten vergehen, arbeitet Klopstock an dem Profil einer regelrechten, und das heißt nicht zuletzt einer regelgesteuerten Tonkunst – einer Tonkunst, die aber gerade keinen Medienwechsel von der Schrift zur Stimme voraussetzt und insofern tatsächlich das Attribut ‚wortlos‘ – stumm – verdient.

Während Klopstocks „zerstreute Gedanken“ ihr „wenige[s]“ zu einer solchen Tonkunst „auf keine Art systematisch sagen wollen“ (GNP 992), leitet die neu zu begründende Disziplin der Ästhetik die semiotischen Grundlagen dieser Kunst um 1750 systematisch her. Im System der rationalistischen Semiotik entwirft Baumgarten in seiner *Aesthetica* (1750/1758) die Ökonomie poetischer Texte und ergänzt die begriffliche Funktion des Zeichens – im Rückgriff auf die rhetorischen Stilqualitäten *enárgeia* und *enérgeia* – um eine bildliche und eine performative Funktion. Diese Triplizität findet sich noch bei Kant, der in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) drei Zeichenfunktionen unterscheidet, indem er sie von den drei Medien der Dichtung, der bildenden Kunst und der Musik ableitet. Dabei gilt Kants Interesse an dieser Unterscheidung

der Art des Ausdrucks, dessen sich Menschen im Sprechen bedienen, um sich, so vollkommen als möglich ist, einander, d.i. nicht bloß ihren Begriffen, sondern auch Empfindungen nach, mitzuteilen. – Dieser besteht in dem Worte, der Gebärde, und dem Tone (Artikulation, Gestikulation, und Modulation). Nur die Verbindung dieser drei Arten des Ausdrucks macht die vollständige Mitteilung des Sprechenden aus. Denn Gedanke, Anschauung und Empfindung werden dadurch zugleich und vereinigt auf den andern *übertragen*.³³

Zunächst noch nicht um das metaphysische Prädikat der Vollkommenheit (und Schönheit), dafür jedoch um das rhetorische der Vollständigkeit geht es in Klopstocks Tonkunst, die nämlich zum vollständigen Ausdruck dreierlei braucht: Ausdruck, Anschauung und Empfindung, oder mit anderen Worten: den Begriff, sein Bild und seinen Ton. Dabei zollt Klopstock allerdings der Anschauungsfunktion seit jeher weniger Aufmerksamkeit als der Empfindungsfunktion, damit – wie es in der *Deklamations-Notiz* heißt – die Sprache nicht zur „Bildsäule“ erstarre, sondern „lebendig“ werden könne (DD 1049). Wie vor ihm Baumgarten und nach ihm Kant denkt auch Klopstock diese Empfindungsfunktion vom akustischen Medium der Stimme her, wenn er im Lehrgespräch *Für junge Dichter* in der *Deutschen Gelehrtenrepublik* das Konzept seiner „doppelte[n] Tonbildung“ entwickelt. Sie koppelt die beiden Aspekte, die Klopstock in das topisch-etymologische Modell des Gedichts integriert: Die erste „Tonbildung“ lehrt die „Bildung der Töne“ – der Laute –, die „zweite Tonbildung“ viererlei: „1 Die Wirkungen des Wohlklangs“, „2 Die Wirkungen des Silbenmaasses“, „3 Wie viel die Wörter ausdrücken können“, „4 Was die Wörter nicht ausdrücken können“ (GR 72) – vor allem der dritte und der vierte Punkt argumentieren in enger

33 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1974, Bd. 10, S. 258.

Anlehnung an Klopstocks Bedeutungslehre, das heißt sie problematisieren die nachträgliche Ausdrückbarkeit einer zuvor gegebenen Vorstellung.

Am Anfang der Lehre von der ‚doppelten Tonbildung‘ steht eine systembedingte Notwendigkeit, die aus der Aufgabe des Tons folgt, einen Gedanken zu bezeichnen. Wenn auch die „Töne“ nun „Zeichen der Gedanken sind, durch die Stimme [...] gebildet“ (GR 72), dann muß Klopstock das Lautereignis auf ein konzeptualisierbares Datum beziehen. Erst ein solches Datum fixiert den Laut und identifiziert ihn so, daß er einen ‚Interpretanden‘ generieren und zum ‚genuinen Zeichen‘ werden kann.³⁴ Diese Aufgabe überträgt Klopstock der Buchstabenschrift. Der Buchstabe ist es, der die Wiederholbarkeit des Lautes garantiert, indem er an dessen Konzept erinnert. „Wir müssen“, führt Klopstock später *Über Etymologie und Aussprache* aus, „die Aussprache noch etwas näher bestimmen, insofern sie nämlich geschrieben werden kann“ (ETA 971). Das mag einer der Gründe dafür sein, daß sich für Klopstock das Projekt einer einheitlichen Rechtschreibung des Deutschen nicht nur zu einer ersten Sache für die Dichtung auswächst, sondern auch zu einer national- und bildungspolitischen Mission:³⁵ „Unter dieser Einschränkung also haben wir eine nicht landschaftliche, sondern deutsche und von der Nation durch die allgemeine Orthographie dafür erkannte Aussprache“, die sowohl der „Rechtschreibung zum Grunde“ liegt als auch der „Aussprache“ (ETA 971). Von den frühen bis zu den späten metriktheoretischen Schriften besteht Klopstock auf der Hochsprache, der „Sprache der Skribenten, und der guten Gesellschaften“ (NSD 1040), obwohl sich in Deutschland – anders als in Frankreich das kulturelle Zentrum Paris – keine „große Stadt [...] als Richterin der rechten Aussprache“ durchsetzen kann (NSD 1041). Ohne Norm keine Kunst, zu diesem Fazit gelangt Klopstock bereits in der *Messias-Vorrede*, ohne „das Hochdeutsche“ weder Dichtung noch Dichter:

Und wie einer von diesen seine Sprache spricht, so rein, so volltönig, so jeden Ton und Buchstaben, den die richtige Rechtschreibung setzt, zwar ganz, aber doch nicht selten, bei der Häufung der Buchstaben, mit unübertriebener Leisigkeit: dies ist die Regel der längern und kürzern Silben, der Art ihrer Länge und Kürze, und also auch der Harmonie des Verses überhaupt. (NSD 1040)

Die Skripturalität des Lautes, die Klopstocks implizite Zeichenlehre bestimmt, erbt er ebenso wie Etymologie und Prosodie von den humanistischen Grammatikern. Sie konzipieren nämlich das Distinktionsprinzip der Sprache auf der Grundlage

34 Vgl. u.a. Charles S. Peirce, „The Icon, Index and Symbol“, in: *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, hg. v. Charles Hartshorne, Paul Weiss u. Arthur W. Burks, Cambridge Mass. 1965, Bd. 2, S. 156-173.

35 Zu Klopstocks sprachwissenschaftlichen Schriften vgl. Renate Baudusch-Walker, *Klopstock als Sprachwissenschaftler und Orthographiereformer. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Grammatik im 18. Jahrhundert*, Berlin 1958; Burkhardt Garbe, „Klopstocks Vorschläge zur Rechtschreibreform“, in: *Friedrich Gottlieb Klopstock*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 1981, S. 45-58.

einer wechselseitigen Abhängigkeit von Laut und Buchstaben,³⁶ so daß für Klopstock *Die Aussprache* und ihre orthographische Regulierung im zweiten *Grammatischen Gespräch* zum wichtigen Bestandteil des über die Sprache Wissenswerten zählen. Das Ergebnis dieser Form der Schrift-Lautlichkeit wird durch kein Lautereignis realisiert. Den skripturalen Lauten der *vox* liegt vielmehr eine ideale Lautung zugrunde, mit der die Beschreibungsmodelle der Linguistik bis heute arbeiten. In Abgrenzung von einem rein strukturellen Phonem wie beispielsweise dem /a/ und dessen sprachlichen Realisierungen in stets verschiedenen, nicht wiederholbaren Lautereignissen, kennt die Phonologie nämlich eine Art Zwischenstadium. Sie unterstellt dem Lautereignis eine materiale Matrix [a], die den Laut so prägt, wie er idealiter, und das heißt ‚langsam und deutlich‘ ausgesprochen werden würde,³⁷ ohne daß er doch je so ausgesprochen werden könnte. In psychologisch-historischen Kategorien handelt es sich dabei genau um jenes Konzept des materialen Lautes, das aufgrund seiner Medialität zwar nicht transzendental ist, das aber stets erinnert werden muß, damit es überhaupt phonisch realisiert werden kann. Jeder Laut ist an diesem Konzept ausgerichtet, jeder verfehlt das Konzept notwendig – doch jeder Buchstabe frischt trotz dieser notwendigen Verfehlungen das Ideal immer wieder im Gedächtnis auf.

III.

Prosodische Kompetenzen und Konzepte regeln indes nicht nur den Laut, sondern auch dessen Klang und Bewegung, die für Klopstock eine gelungene Deklamation ausmachen: „Die unlehrbare Bildung der Töne“, heißt es im Lehrgespräch, „begrift besonders das in sich, was das Sanfte oder Starke, das Weiche oder Rauhe, das Langsame und Langsamere, oder das Schnelle und Schnellere dazu beytragen, daß die Töne völlig zu solchen Gedankenzeichen werden, als sie seyn sollen“. Deshalb stellt das Lehrgespräch sowohl die ‚erste Tonbildung‘ als auch die ‚zweite‘, „die, in sehr vielen und sehr fein verschiednen Graden, Leidenschaft ausdrückt“, auf das historisch-psychologische Fundament der Tonkunst. Von den vier genannten Aspekten dieser ‚zweiten Tonbildung‘ sind ‚Silbenmaß‘ oder „Tonmaß“ den beiden Aspekten, die das Maß an Ausdrückbarkeit eines Gedankens durch ein Wort betreffen ‚Wohlklang‘ oder „Tonhalt[.]“, in systematischer Hinsicht übergeordnet (GR 72).³⁸ Es handelt sich bei ‚Tonmaß‘ und ‚Tonhalt‘ um ein Kategorienpaar, das in leichter begrifflicher Variation im theoretischen Werk immer wieder auftaucht.³⁹ Nicht nur in den *Grammatischen Gesprächen* widmet Klopstock den Phänomenen

36 Vgl. Gregor Vogt-Spira, „Vox und littera. Der Buchstabe zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit“, in: *Poetica* 23 (1991), S. 295-327, insbes. S. 311-315.

37 Vgl. *Der Duden in zehn Bänden*, Bd. 4 *Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*, Abschn. „Der Laut“, Kap. 2 „Standardlautung – Nichtstandardlautung“.

38 Vgl. GR (Anm. 5), S. 125 u. S. 185.

39 Zur Profilierung der Begriffe in der *Abhandlung vom Silbenmaße* vgl. Hellmuth (Anm. 6), S. 223.

der zweiten Tonbildung das dritte Gespräch (*Der Wohlklang*) und das zehnte (*Die Verskunst*), sondern auch in der *Hexameter*-Abhandlung stehen sie im Zentrum des Interesses. In einläßlichen Abschnitten reagiert Klopstock in dieser Streitschrift vor allem auf die „Einwendungen und Angriffe“ (DH 61) des Sendschreibens *An einen Freund über die Deutsche Ilias in Jamben* in Wielands *Deutschem Merkur* (1776),⁴⁰ in dem sich Bürger zur Rechtfertigung seiner eigenen Homer-Übersetzung gegen die Nachbildung des Hexameters im Deutschen wendet.

Die tentativ-kryptischen Definitionen, die das Lehrgespräch im Hinblick auf die Phänomene der ‚zweiten Tonbildung‘ bereithält, erweisen sich vor dem Hintergrund dieser Schrift des Spätwerks in dreierlei Hinsicht als metrik-theoretische Keimzelle, deren Argumente im wesentlichen bekannt sind: Der ‚Zunftälteste‘ koppelt erstens *rhythmos* an *melos*, er bindet zweitens das Metrum an die semantische Einheit des Wortes oder einer semantisch eng zusammengehörigen Wortgruppe,⁴¹ und er verhandelt diese Einheiten drittens stets im Verbund, das heißt im Falle der ‚ähnlichen Verse‘ (Hexameter) in der Relation der Perioden, in demjenigen der ‚gleichen Verse‘ (Ode) sogar der Strophen eines Gedichts. Die untrennbare Einheit von ‚erster‘ und ‚zweiter Tonbildung‘ wurzelt ursächlich darin, daß Klopstock die starke Abstraktion des Metrums vom Ton, die der mechanischen Zeitmessung von griechischer (und lateinischer) Metrik geschuldet ist, aufhebt und das Metrum beziehungsweise die Wortbewegung in einer eigentümlichen Art und Weise verlautlicht. Den Weg in diese Richtung hat bereits Opitz geebnet, der dem quantifizierenden Prinzip der griechischen Metrik das akzentuierende der deutschen entgegenhält. Klopstock folgt Opitz hierin unmittelbar, indem er die Stimme für die metrische Länge zuständig erklärt: „Gleichwohl ist selbst hier der Unterschied zwischen Länge und Kürze sehr hörbar. Man kann also, denk‘ ich, nicht daran zweifeln, daß bei uns die Länge, zwar auch durch die Zeit, in der man sie ausspricht, aber noch mehr dadurch entstehe, daß man diese Zeit über die Stimme erhebt“ (DH 82). Und die deutsche mit der griechischen Prosodie vergleichend, fährt Klopstock fort: „Die griechische und die deutsche Länge sind also darin nicht wenig unterschieden, daß bei jener *gewöhnlich* nur das Anhalten oder die Zeit der Aussprache, bei dieser aber die Anstrengung oder Erhebung der Stimme, und zwar eine stärkere, *beständig* und mehr als die Zeit, in Betrachtung kömmt“ (DH 83).

Die Differenz zu Opitz markiert Klopstock mit der Unterscheidung zwischen Akzent und Ton, mit der er – grob gesagt – die Griechen wieder gegen Opitz, die

40 Diese Schrift umfaßt Teile der *Abhandlung vom Silbenmaße* – zu deren Entstehungs- und Publikationsgeschichte vgl. Hellmuth (Anm. 6), S. 36-46. In der „ersten Hälfte der Schrift“ kritisiert Klopstock in dreizehn durchnummerierten Abschnitten zehn zitierte Argumente Bürgers und je eines von J. A. Schlegel (Nr. 4), Ramler (Nr. 7) und Haller (Nr. 10). In der „zweiten Hälfte der Schrift“ löst sich Klopstock von der Kritik. Vgl. ebd., S. 46-55.

41 Zur wichtigen Unterscheidung zwischen künstlichen Versfüßen und ‚sinnvollen‘ Wortfüßen sowie deren Kritik vgl. Hellmuth (Anm. 6), S. 75-83. Vgl. außerdem „Grundzüge der Metriktheorie Klopstocks“, ebd., S. 211-267, außerdem die Abschnitte zur „Verslehre“ bei: Karl August Schleiden, *Klopstocks Dichtungstheorie als Beitrag zur Geschichte der deutschen Poetik*, Saarbrücken 1954, S. 53-73.

Zeit gegen die Betonung zu retten versucht: „Unsre Längen haben den Sprachton allezeit“ (DH 86). Ebensovienig wie es Klopstock reicht, das Metrum mechanisch zu errechnen, reicht ihm nämlich auch die mechanische Akzentuierung der (Stamm-)Silben aus, um den Ton zu definieren. Der Akzent „macht weder lang noch kurz“, solange er nicht als „leidenschaftliche[r] Ton“ verstanden wird (DH 70). Mit dieser Wendung wertet Klopstock die quantitative Messung der Längen und Kürzen in eine qualitative um. Indem Quantität und Qualität in ein spannungsvolles Verhältnis zueinander treten, fragt der Analytiker nicht mehr, „wie viel Zeit der Redende, sondern wie er seine Zeit zubringe“ [Hervorh. F.B.]. Unter dieser Voraussetzung kann Klopstock im Hinblick auf das Verhältnis von Länge und Ton festhalten: „Aber der Ton macht ja die Länge nicht, sondern sie, die es aus andern Ursachen ist, hat den Ton“ (DH 82), ohne daß diese Aussage zum Widerspruch gerät.⁴² Denn auch im 18. Jahrhundert ist die Zeit bereits relativ; der Eindruck von Länge kann, solange die Silbe den Ton hat, auch bei einer kurzen Silbe entstehen, der Eindruck von Kürze bei einer langen: „Wenn man in der Leidenschaft so schnell spricht, daß die Buchstaben nur eben gehört werden, und darüber die Länge beinahe weniger Zeit als sonst die Kürze hat, so ist es der Ton, was als unterscheidend hervorschallt“ (DH 82).⁴³

Diese Umwertung der Zeit zu einer Affekt-Zeit geht mit einem ebenso versteckten wie notwendigen Paradigmenwechsel der Argumentation einher, die sich plötzlich nicht mehr an der Stimme und deren zeitlicher Anschauungsform, sondern an der Schrift und deren räumlicher Anschauungsform orientiert. Denn das, was Klopstock als Leidenschaft bezeichnet und nach verschiedenen Graden skaliert, hat innerhalb des topisch-etymologischen Modells des Gedichts gleich mehrere Orte. Der erste Ort ist morphologisch und grammatisch bestimmt, und er stellt den semantischen Zuschnitt der Metrik aus: Den Ton hat die „Stammsilbe“ (DH 90). Der zweite Ort ist phonologisch bestimmt. Sein Verständnis führt Klopstock zur Unterscheidung zwischen „Zeitausdruck“ und „Tonverhalt“ eines Wortes oder einer Wortfolge (DH 135),⁴⁴ beziehungsweise es führt ihn zur Unterscheidung zwischen ‚Tonmaß‘ und ‚Tonhalt‘. „Verschiedne Langsamkeit oder Schnelligkeit ist das Wesentliche des Zeitausdrucks“, erläutert Klopstock. „Sein Gebiet ist vornehmlich das Sinnliche; und er drückt nur so fern etwas von der Empfindung oder Leidenschaft aus, als Langsamkeit oder Schnelligkeit auch Beschaffenheiten derselben“, nämlich der Leidenschaft, „sind“ (DH 135 f.). Weil die Leidenschaft den Ton meint, dem Ton indes ein phonologisches Konzept zugrunde liegt, büßt freilich Menninghaus' Reduktion des Begriffs ‚Zeitausdruck‘ auf dessen „durativen

und dynamischen Wert“ an Überzeugungskraft ein.⁴⁵ Klopstock abstrahiert den ‚Zeitausdruck‘ zwar von der phonetischen Realisierung des Wortes oder der Wortfolge,⁴⁶ aber nicht vom phonologischen Konzept des Tones als Laut.

Die Affekt-Zeit bemißt sich indes nicht nur nach dem ‚Zeitausdruck‘ eines Wortes oder einer Wortfolge, sondern auch nach dem ‚Tonverhalt‘. Als reiner, und das heißt an ein materiales Konzept (wie der Begriff selbst ja im übrigen schon nahelegt) gebunden: „Was den Tonverhalt anlangt, so vergleicht das Ohr in den Füßen: Silben mit Silben; in den Abschnitten oder Versen: Füße mit Füßen; und in den Perioden: entweder Abschnitte mit Abschnitten, oder Verse mit Versen“ (DH 127 f.). Diese Vergleichsoperationen setzen einen logischen Operator voraus. Darum avanciert das Ohr schon in der *Messias*-Vorrede zur zentralen, zur sinnlichen Erkenntnisfunktion innerhalb der Metriktheorie (vgl. NSD 1039 pass.). Es unterscheidet ein Element von den anderen, und es erinnert beziehungsweise antizipiert dessen Kontexte. Dabei stellen die „Empfindungen des Ohrs“ (NSD 1042) für Klopstock – ganz im Vertrauen auf die logische Verfassung der sinnlichen Wahrnehmung, wie sie die rationalistische Psychologie in der Nachfolge Wolffs unterstellt – „Urteil[e] des Ohrs“ dar (NSD 1043).⁴⁷ Die permanenten ‚Urteile des Ohrs‘ über Längen, Kürzen und Relationen von Längen und Kürzen haben aber noch einen anderen Effekt: Sie heben das zeitliche Kontinuum des Wortes oder der Wortfolge auf.

So paradox diese Behauptung auch anmuten mag: Das Ohr installiert den Raum der Tonkunst. „Es sind nämlich am gewöhnlichsten nicht die Verse, sondern ihre Abschnitte die eigentlichen Teile des poetischen Perioden; und von diesem urteilt das Ohr, insofern auch Vergleichung der Teile bei dem Urteile zum Grunde liegt, nur nach den angeführten eigentlichen Teilen“ (DH 135). Dieser Text-Raum stellt ein schweres Gegengewicht zu Klopstocks phantasmatischen Visionen dar, in denen er den Dichter mit einem Tempomacher, das Gedicht in seinen mannigfaltigen „Aktion[en]“ (GNP 993) mit einem schnellen Lauf, einer Fahrt oder einem Flug vergleicht (vgl. GL 1012).⁴⁸ In der Gleichzeitigkeit der beiden Anschauungsformen, der räumlichen des graphischen Mediums und der zeitlichen des akustischen, besteht die Besonderheit der Klopstockschen Argumentation. Wenn Menninghaus im Hinblick auf Klopstocks Tonkunst und ihre vermeintlich ausschließliche Ausrichtung an der zeitlichen Anschauungsform des akustischen Mediums bemerkt: „Raumbegriffe, auch wenn sie wie bei Breitingen verzeitlicht sind, werden der Poesie nicht mehr gerecht“,⁴⁹ dann polarisiert er mit dieser Einschätzung zu

42 Vgl. zur Kritik von Klopstocks Argumentation: Hellmuth (Anm. 6), S. 252; zu deren Dekonstruktion: Menninghaus (Anm. 3), S. 297.

43 Zur humanistischen Tradition vgl. Rüdiger Campe, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990, S. 190-219.

44 Vgl. die einflächlichen metriktheoretischen Erläuterungen der beiden Kategorien: Mark Emanuel Amtstätter, *Beseelte Töne. Die Sprache des Körpers und der Dichtung in Klopstocks Eislautfäden*, Tübingen 2005, S. 49-66; Johann Nikolaus Schneider, *Ins Ohr geschrieben. Lyrik als akustische Kunst zwischen 1750 und 1800*, Göttingen 2004, S. 127-139.

45 Menninghaus (Anm. 3), S. 307.

46 Vgl. Menninghaus (Anm. 3), S. 314.

47 Im Kapitel „Das Urteil des Gehörs“ koppelt Schödlbauer diese Urteilsinstanz an die zeitliche Anschauungsform der Stimme. Vgl. Schödlbauer (Anm. 26), S. 175-190.

48 Friedrich Gottlieb Klopstock, „Einleitung zu den Geistlichen Liedern“, in: *AW* (Anm. 2), Bd. 2, S. 1009-1016; zitiert mit der Sigle [GL Seitenzahl].

49 Menninghaus (Anm. 3), S. 327.

sehr zwischen den beiden Medien und ihren Anschauungsformen.⁵⁰ Die von Klopstock eröffneten Möglichkeiten, Beziehungen von Elementen im Text-Raum – linear oder nicht-linear –, mit anderen Worten: inter- und intratextuelle Abbildungen der Elemente innerhalb des Gedichts herzustellen, machen nämlich die voraus- und zurückweisende Erinnerung, machen die räumliche Anschauungsform des graphischen Mediums unabdingbar. Nur unter der Annahme also, daß die räumliche Anschauungsform der Schrift durch einen Medienwechsel in die zeitliche der Stimme übersetzt wird, kann Menninghaus im Hinblick auf das akustische Medium an dessen vertrauten Kennzeichen festhalten: „Der Zuhörer einer solchen Deklamation hat nicht die Möglichkeit lesenden Vor- und Zurückschaltens, um sich zu vergewissern; er ist vielmehr einem unumkehrbaren Zeichenstrom ausgesetzt.“⁵¹ Aber selbst wenn dieser Medienwechsel tatsächlich vollzogen, wenn das Gedicht vorgetragen oder vorgelesen würde: Ohne die Verräumlichung, mit der ein Zuhörer-Leser die zeitliche Anschauungsform der Stimme stets auf die räumliche Anschauungsform der Schrift abbildet, und das heißt den Zeichenstrom permanent unterbricht, ihn umkehrt beziehungsweise im Raum abbildet, würde er lediglich – wie man so schön sagt – ein Rauschen im Kanal wahrnehmen, aber keinen Ton hören. Allein die urteilende Empfindung von ‚Zeitausdruck‘ und ‚Tonverhalt‘ in der Strophe kann ihm „das Vergnügen an ihrer Wiederkehr“ bereiten, „wenn sie ihm das erstemal gefiel“ (DH 135).

Die Relationen des Tones sind es also, die Klopstock bereits im Lehrgespräch unter dem Oberbegriff einer ‚zweiten Tonbildung‘ zusammenfaßt und in das topisch-etymologische Modell des Gedichts integriert. Dabei verdienen auch diese Relationen das Attribut topisch nicht nur im Hinblick auf die räumliche Anschauungsform der Schrift, auf die sie hin entworfen sind, sondern auch im Hinblick auf ihre historische Dimension. Denn tatsächlich muß ja das Ohr den Raum nicht jedesmal neu vermessen, sondern es kann auf Raummaße zurückgreifen, die im „Affektausdruck-Archiv“ abgelegt sind.⁵² Konsequenterweise münden daher alle Urteile in die Benennung der Leidenschaft, die das Ohr empfindet, auch wenn diese manchmal nicht auf den Begriff gebracht, „sondern vorgesagt werden muß“ (GR 72). Doch ob Begriff oder wiederholbares Exemplum, die Attribute, die man den Leidenschaften zuweisen und unter Umständen sogar mit echten Gefühlen verwechseln kann, stehen immer am Ende der Reflexion *über* und nicht etwa – tiefenpsychologisch begründet (vgl. DH 137) – am Anfang der Überwältigung *durch* das Gedicht:

Das Sanfte, das Starke, Muntre, Heftige, Ernstvolle, Feierliche und Unruhige, sind, oder können Beschaffenheiten der Empfindung und der Leidenschaft sein. Dies kommt mir, wenn ich vom Sinnlichen die gehinderte Bewegung noch mitnehme, als der Inbegriff von dem vor, was der Tonverhalt ausdrücken kann. (DH 136)⁵³

50 Zu Raum- und Zeitmodellen der Klopstockschen Poetik vgl. Benning (Anm. 14), S. 85-101.

51 Menninghaus (Anm. 3), S. 269.

52 Campe (Anm. 43), S. 39.

53 „Die Lehre der durchgängigen Zuordnung der Actio zu den Affekten ist hier“, stellt Campe auch im Hinblick auf Gottsched fest, „ganz auf die Stimme (die pronuntiatio und in ihr die vox) hin ausgebildet. Z.B.: der Haß muß mit ‚einer rauhen und verdrüßlichen Stimme‘ ausgesprochen

Diese Historizität gilt nicht nur für den einzelnen Ton, sondern Klopstock weiß auch, daß verschiedene Gattungen verschiedene ‚Haupttöne‘ haben und daß sich beispielsweise der „Hauptton[], den die Ode haben soll“, von dem „Tone des Lehrgedichts“ unterscheidet (GNP 995), ohne daß man dabei die Kategorie des ‚Tons‘ als bloße Metapher von dessen phonischem Substrat abstrahieren müßte.⁵⁴ Wie selbstverständlich mündet die Theorie daher schon in der zweiten *Messias*-Vorrede in ein didaktisches, die Gattungen und ihre Metren in ansteigender Linie anordnendes Programm, das die Stimme der Schrift trainiert, bis diese Stimme schließlich ihr Ziel – den Götterhimmel der klassischen Lyrik und dessen affektive Formatvorlagen – erreicht:

Zu unsern Zeiten, da man so sehr aufgehört hat, sich aus der guten Vorlesung ein Geschäft zu machen, ist es genug, dies Wenige davon zu sagen. Zuerst müßten wir die Biagsamkeit unsrer Stimme, und den Grad ihrer Fähigkeit, den Wendungen und dem Schwunge des Gedanken mit dem Tone zu folgen, durch leichte und scherzhafte Prosa, kennenlernen. Hierauf versuchten wir die poetische Erzählung, und das Lied. Ein Schritt, der schwerer ist, als er scheint. Dann gingen wir zu dem Lehrgedichte, oder dem Trauerspiele fort [...]. Von den Jamben erhuben wir uns weiter zu den volleren Perioden der Redner. Wenn wir diese lesen könnten; so fingen wir mit dem Hexameter an [...]. Zuletzt könnten wir uns mit den lyrischen Stücken beschäftigen, die dem Alkäus, der Sappho, oder dem Horaz gefolgt sind. (NSD 1047 f.)

IV.

Obwohl Klopstock mit Klang und Bewegung sowohl historisch umgeht als sie auch auf die räumliche Anschauungsform der Schrift bezieht, bleibt die zeitliche Anschauungsform der Stimme für die Deklamation äußerst relevant. Freilich ändert sich die Perspektive auf die zeitliche Anschauungsform, sobald die Stimme zu den Bedingungen der Schrift betrachtet wird. Diese Stimme der Schrift erschöpft sich nämlich keineswegs in erinnerbaren Konzepten und deren grammatischen, phonologischen, morphologischen, orthographischen, prosodischen und etymologischen Parametern, sondern Klopstock verwendet die Spielmarke ‚Deklamation‘ für Überlegungen, die darüber weit hinausweisen. Sie beginnen an dem Punkt, an dem Klopstock der tatsächlich hörbaren Deklamation mißtraut, und enden an dem Punkt, an dem er die Deklamation als formalen Algorithmus bestimmt. Erst dieser Algorithmus macht das Gedicht als Ganzes vollkommen, das heißt zu einer komplexen Angelegenheit.

Klopstocks Begriffspolitik setzt mit leisen Zweifeln ein – Zweifeln an den eigenen Beteuerungen, daß erst die *actio* den Zuhörer einer Rede mitreißen und überwältigen kann. Was für den Redner recht ist, ist für den Dichter billig: „Nur der

werden; mit ‚einem störrigen und heftigen Tone der Sprache‘ bewege ich den Hörer zum Haß“.
Campe (Anm. 43), S. 68.

54 Vgl. Schödlbauer (Anm. 26), S. 175 f.

declamirt gut“, so faßt der ‚Zunftälteste‘ seine Anweisungen *Für junge Dichter* im Lehrgespräch der *Deutschen Gelehrtenrepublik* zusammen, „dem diese doppelte Tonbildung gelingt“. Doch offenbar fallen diese Lehre der ‚doppelten Tonbildung‘ und diejenige der rhetorischen *actio* nicht so zusammen, daß die Gleichung ‚Deklamation gleich doppelte Tonbildung‘ reibungslos aufgeht. Da ist zunächst die schlichte Tatsache, die der ‚Zunftälteste‘ gegenüber dem ‚Jüngling‘ hervorhebt, „daß vieles von dieser Bildung nicht gelehrt werden kann, sondern vorgesagt werden muß, um gelernt zu werden“ (GR 72). Diesen anderen, diesen nicht konzeptualisierbaren Aspekten der Stimme beziehungsweise deren Ereignishaftigkeit gilt – bei aller Faszination – Klopstocks unverhohlenen Unbehagen: „Die Gegenstände sind hier in dem Geiste des Dichters so vollendet“, heißt es in dem Fragment *Vom edlen Ausdrücke* (1779), „daß sie, sobald sie durch die Sprache hörbar werden, in nicht kleiner und oft wiederkommender Gefahr sind, in Tönen, die sie nicht ganz und nicht rein ausdrücken, zu verhallen“ (EA 975)⁵⁵. Gegen die Gefahr einer solchen unreinen Sprache und die von ihr verantworteten (akustischen) Ununterscheidbarkeiten sowie (semantischen) Uneindeutigkeiten rufen die Abschnitte *Aus einer neuen deutschen Grammatik* in der *Gelehrtenrepublik* gleich ein ganzes Set an Regeln und Verhaltensmaßnahmen auf den Plan, von denen hier nur zwei angeführt seien: Die Wörter müssen „durch die Aussprache so gebildet werden, daß sie sich vor andern ausnehmen“, heißt es zum einen, und zum anderen erinnert Klopstock daran, daß die „Tonwandlung“, das heißt die Schwankung in der Modulation, „nicht sprungweise geschehn [...] muß“, obwohl er diese Gefahr für geringer als diejenige der ambigen Aussprache hält. „Denn wir sind zu männlich, um bey dem Sprechen, oder bey Haltung einer Rede, Geschrey zu machen“ (GR 125).

Diese Skepsis gegenüber dem Vortrag teilt Klopstock mit dem ‚Zunftältesten‘ im Lehrgespräch. Im gleichen Atemzug, in dem er die beiden Medien „Buchstaben“ und „Vortrag“ einführt, schränkt der Lehrer ein: „Man macht sich von dem, was die Sprache ausdrücken kann, keinen richtigen Begriff, wenn man sie sich, auf der einen Seite, durch Buchstaben bezeichnet; und auf der andern, von der Action des Redenden begleitet, vorstellt“. Sowohl ‚bezeichnende‘ Schrift als auch ‚begleitende‘ Stimme sind jedoch defizitäre Medien; die Schrift, weil, beziehungsweise besser: solange sie keine Töne hat, die Stimme – darin liegen Pointe und Paradoxon der Deklamation –, weil sie zu viele hat: „Der eigentliche Umfang der Sprache ist das“, erläutert der ‚Zunftälteste‘ daher einigermaßen verwegen, „was man, ohne den Redenden zu sehn, höret“ (GR 71 f.). Mit dieser Wendung abstrahiert Klopstock vom Modell des Vortrags das ‚Hörbare‘ – eine Stimme, die ohne alle medialen Störfaktoren reine Stimme ist. Sie allein kann zu einer vollkommenen ‚doppelten Tonbildung‘ gelangen. „Indem Klopstock die Stimme als das Element isoliert, das zur Schrift hinzukommen muß, weist er implizit auf ein anderes Element, das

55 Vgl. die Beiträge von Sybille Krämer und Dieter Mersch in diesem Band.

56 Friedrich Gottlieb Klopstock, „Vom edlen Ausdrücke“, in: *AW* (Anm. 2), Bd. 2, S. 975–980; zitiert mit der Sigle [EA Seitenzahl].

nicht mehr hinzukommen muß, weil es schon in sie eingeführt wurde“, erläutert Mülder-Bach. „Im Unterschied zum rhetorischen Vortrag, zu dem wesentlich auch die *actio* des Redners gehört, bestimmt Klopstock die Deklamation als einen Vorgang, bei dem allein die *vox* zu hören ist“.⁵⁷

Wenn die Deklamation die Ereignishaftigkeit der Stimme, wenn sie Räuspern, Stöhnen, Schmatzen, Schnaufen, Grunzen, Rülpsen, Stottern, Glucksen, Schnarren, Lispeln, Krächzen, Piepsen, Brummen und dergleichen ausschließt, was ist aber dann das ‚Unlehrbare‘ an ihr? Dafür finden sich im Lehrgespräch und dessen unmittelbarem Umfeld, den poetologischen Abschnitten der *Deutschen Gelehrtenrepublik*, eher zu viele als zu wenige Angebote. Das erste, aus der *Abhandlung zur Poetik*, vergleicht die Deklamation mit der Musik: „Die Musik, welche Worte ausdrückt, oder die eigentliche Musik ist Deklamation“. Diese Musikalität steht für mehr als nur für die Phänomene der ‚doppelten Tonbildung‘; Musikalität umfaßt einen ästhetischen Mehrwert des Gedichts, den Klopstock am rhetorischen Stileideal der Angemessenheit (*aptum*) ausrichtet: „Denn dieß Gedicht, und kein anderes, völlig angemessen auszudrücken, davon war ja hier die Rede; und ganz und gar nicht davon, überhaupt zu zeigen, wie gut man declamiren könne“ (GR 172). Obwohl der Begriff der Angemessenheit ein wichtiges Indiz für Klopstocks Ausrichtung der Deklamation am humanistisch-rhetorischen Ideal zu sein scheint, bleibt Klopstock seinen Lesern sowohl die Definition von Musikalität als auch diejenige von Angemessenheit schuldig. In der *Gelehrtenrepublik* zeichnet den Begriff der Deklamation statt dessen eine metonymische Drift aus, die Klopstock zu weiteren Vergleichen drängt. Zur gelungenen Arbeit des „Declamator[s]“ (GR 72), der dem Gedicht „Lebhaftigkeit“ (RKW 991) beziehungsweise Lebendigkeit verleiht,⁵⁸ bemerkt der Lehrer: „Geschicht dieses, so erfolgt alles übrige von selbst, und der Rhythmus fängt auf einmal an zu tanzen“ (GR 72).

Immer wieder kommt Klopstock bekanntermaßen auf den Metaphernkomplex ‚Tanz/Tänzer/tanzen‘ zurück, mit dem er rhetorisches Denken und humanistische Tradition überbietet. Diese Metaphern sind aber nicht nur deshalb so zentral, weil sie motivisch das poetologische Frühwerk mit dem Spätwerk verbinden, sondern auch deshalb, weil sie die zeitliche Anschauungsform des deklamierten Gedichts an der räumlichen Anschauungsform des geschriebenen ausrichten. Die Ausrichtung vollzieht Klopstock weder in begrifflicher Herleitung noch systematischer Ableitung, sie wirkt vielmehr im Reflexionsmodell des Tanzes selbst, wie es beispielsweise der Rat zur *Vorlesung* verwendet: „Wenn die Aussprache, die Stimme“ – also die ‚erste Tonbildung‘ –, „die Kenntnis, die Empfindung, und die Begeisterung“ – also die ‚zweite Tonbildung‘ – „einem Gedichte, das ein Gedicht ist,

57 Mülder-Bach (Anm. 13), S. 177. In Anlehnung an Menninghaus' These der symbolischen Verkörperung (vgl. Anm. 29) führt sie aus: „Klopstocks Gedichte dulden keine begleitende rhetorische Aktion, weil sie selbst eine *actio* sein wollen. In Gestalt der Mienen und Gesten der Wortbewegung bieten sie ein symbolisches Äquivalent zu jener ‚Sprache des Körpers‘ [...], als welche die antike Rhetorik den Vortrag bestimmte“.

58 Friedrich Gottlieb Klopstock, „Von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften“, in: *AW* (Anm. 2), Bd. 2, S. 981–991; zitiert mit der Sigle [RKW Seitenzahl].

Hand in Hand, einen Tanz halten: so stehst du in einem Zauberkreise, und kanst da nicht eher heraus, als bis die Tänzerinnen ausruhn“ (GR 69). Der Vergleich zeigt, wie ernst es Klopstock damit ist, die aus Reihe, Plan und Gebäude abgeleitete räumliche Anschauungsform der Schrift zu verzeitlichen, ohne dabei einfach nur in das akustische Medium der Stimme zu wechseln. Diese Raum-Zeit des Gedichts versinnbildlichen die Tänzerinnen, deren Bewegungen an Lebhaftigkeit und Lebendigkeit zunehmen, je komplexer die Ordnung des Tanzes ausfällt.

Fast zwangsläufig führt Klopstock daher in die Reihe seiner Vergleiche das Labyrinth als die komplexeste räumliche Anlage eines Gedichts ein – und es ist dieser Vergleich, der aufgrund seiner jahrtausendlangen Geschichte der Vorstellung von einer Verzeitlichung des Raumes oder Verräumlichung der Zeit Vorschub leistet. Den Alten gilt der Baumeister Daidalos nicht umsonst als Erfinder „des Labyrinth-Gebäudes wie auch des Labyrinth-Tanzes“, dessen „charakteristische Pendelbewegung“ durch den Grundriß des Labyrinths gebildet wird,⁵⁹ so daß räumliche und zeitliche Anschauungsform stets zusammenfallen. Tatsächlich tritt auch in Klopstocks *Messias*-Vorrede die zeitliche Anschauungsform neben die räumliche. Wie seit alters her wird die Raum-Zeit auch hier vom Ariadnefaden symbolisiert, den die Tochter des Minos dem Theseus zur Orientierung im Labyrinth an die Hand gibt: „Überdies sind diese feinen Entwicklungen, die den Faden durch das ganze Labyrinth ziehn, zu sehr der Gefahr ausgesetzt, unrichtig, durch ihre Feinheit, zu werden“ (HP 1002). Der Vergleich zeigt, daß Klopstock dem ‚Gedicht, das ein Gedicht ist‘, nicht das Modell einer klassischen, regelmäßigen Labyrinthanlage unterstellt, sondern offenbar das von Ovid beschriebene Bauwerk mit seinen vielfältig gewundenen Wegen, dessen Grundriß die späteren Vorstellungen vom Irrgarten bis zum Rhizom vorwegnimmt.⁶⁰ Dieses Labyrinth ist kulturgeschichtlich stets als Reflexionsmodell von Figurationen eingesetzt worden, die sich weniger durch kohärente als durch mäandernde, sprich: komplexe Strukturen auszeichnen.⁶¹ Noch das „Wortlose“, das „in einem guten Gedicht“ umherwandelt „wie in Homers Schlachten die nur von wenigen gesehnen Götter“ (D 1036 f.), weist mit dem Bild der Bewegung (auf dem räumlich begrenzten Schlachtfeld) darauf hin, daß diese Komplexität etwas und das heißt ganz konkret: eine Funktion des Gedichts – eine Textfunktion im besten Sinne – benötigt, die eine solche Komplexität organisiert.

Diese Textfunktion heißt bei Klopstock Deklamation und koinzidiert mit einigen Aspekten, die in der aktuellen Lyriktheorie unter die Kategorie des Rhythmus fallen. Das Verdienst der neuesten Ansätze dieser Theorie besteht darin, daß sie die alte Relation von Metrum und Rhythmus⁶² durch die neue Relation von Text

59 Hermann Kern, *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*, 4. Aufl., München 1999, S. 49. Vgl. Homer, *Ilias*, 18, v. 590-606.

60 Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, 8, v. 162.

61 Zur Typologie vgl. Umberto Eco, *Nachtschrift zum Namen der Rose*, München, Wien 1984, S. 64f. Zum poetologischen Reflexionsmodell vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, *Die Melancholie der Literatur. Diskursgeschichte und Textfiguration*, Stuttgart 1997, S. 196-214.

62 Vgl. die einschlägigen Artikel im *Reallexikon der Literaturgeschichte* und *Reallexikon der Literaturwissenschaft* sowie im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik* oder – stellvertretend für viele an-

(Raum) und Bewegung (Zeit) ersetzen. Rhythmus wird also nicht nur auf eine zeitliche, sondern auch auf eine räumliche Anschauungsform bezogen. In dieser Relation spielen zwar phonologische und metrische Strukturen eine Rolle, aber eben nicht mehr die einzig entscheidende. Daher spricht Frey von einer „rhythmische[n] Ordnung“, die er als Erfahrung von Gliederung versteht – einer Erfahrung, die eine Orientierung im Raum erfordert, die jedoch keinem „metrische[n] Gesetz“ folgt.⁶³ Im Rückgriff auf das Reflexionsmodell des Gehenden behauptet Frey über die Organisation von Komplexität, „daß Rhythmus sich nur als Erfahrung konstituieren kann, und daß es deshalb nicht nur darauf ankommt, wie gegangen wird, sondern auch darauf, daß es jemand ist, der geht, und darauf, wie er sein Gehen erfährt.“⁶⁴ Mit diesem ‚daß‘ und diesem ‚wie‘ bezieht Frey die zeitliche Anschauungsform der Erfahrung auf die räumliche des Textes: „Aber das Mitgerissenwerden hat als Voraussetzung eine künstliche Ordnung, welche durch die Erzeugung von Erwartung in die Zukunft des noch Ausstehenden zieht, und diese Ordnung, nicht der Rausch, ist das Auszeichnende des Rhythmischen.“⁶⁵ Auch Klopstock verfolgt mit dem Begriff der Deklamation eine Strategie, die man als ‚künstliche‘ oder eben: als komplexe Ordnung bezeichnen kann. Durch sie entstehen Segmente, die nicht mit den regelmäßigen Segmentierungen identisch sind, wie sie durch die Phänomene der ‚doppelten Tonbildung‘ entstehen können. Man könnte vielmehr von der zeitlichen Durchmessung des topischen Schrift-Raumes sprechen – einer Durchmessung, die Klopstock im Rückgriff auf das rhetorische Stilideal der Kürze (*brevitas*) entwirft:⁶⁶ „Unsre Sprache“, heißt es in der *Gelehrtenrepublik*, „ist einer Wortfolge fähig, welche die Erwartung sehr reizen, und einer Kürze, durch die der Dichter machen kann, daß die genug gereizte Erwartung nun auch früh genug zu ihrem Ziele komme“ (GR 172).

Obwohl die argumentativen Kontexte, in denen Klopstock mit dem Begriff der Deklamation experimentiert, nicht in eine Medienästhetik des Gedichts münden, werden die Interessen, die Klopstock mit diesem Begriff verfolgt, in jedem neuen Kontext deutlicher. Das gilt auch für den dritten Vergleich, den er im Umfeld der Vergleiche der Deklamation mit Musik und Tanz zieht – den ausgesprochen naheliegenden Vergleich des deklamierten Gedichts mit einer „Handlung“ (GR 170 pass.). Im Gegensatz zu den ‚hervorbringenden Künsten‘ wie Dichtung und Malerei werden nämlich sowohl Musik als auch Tanz zu den ‚handelnden Künsten‘ gerechnet (vgl. RKW 991). Darunter begreift die Antike seit Aristoteles jene Künste, die sich in keinem Produkt objektivieren, sondern im Vollzug erschöpfen. Menninghaus führt überzeugend aus, wie Klopstock mit diesem Vergleich die Qualitä-

dere – Christine Lubkoll, „Rhythmus und Metrum“, in: *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, hg. v. Heinrich Bosse u. Ursula Renner, Freiburg i.Br. 1999, S. 103-121.

63 Hans Jost Frey, *Vier Veränderungen über Rhythmus*, Basel u.a. 2000, S. 93f.

64 Frey (Anm. 63), S. 89.

65 Frey (Anm. 63), S. 107.

66 Zum „Stilprinzip der Kürze“ vgl. Karl Ludwig Schneider, *Klopstock und die Erneuerung der deutschen Dichtersprache im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 1965, S. 57-86.

ten verschiedener Medien zu poetischen Funktionen ummünzt. In diesem Sinne begreift Menninghaus den Rhythmus – für Klopstock gleichbedeutend mit dem Metrum – als Handlungsfunktion des Gedichts.⁶⁷ Unter Berücksichtigung der Freyschen Erwägungen künstlerischer beziehungsweise komplexer Segmentierung umfaßt die Handlung eines Gedichts indes mehr als nur seine metrischen Segmente. Ich schlage daher vor, die Handlung eines Gedichts – dessen Deklamation – als den Algorithmus zu definieren, der in Abhängigkeit phonologischer, morphologischer, orthographischer, prosodischer, aber auch syntaktischer, semantischer, etymologischer und schließlich sogar (typo-)graphischer Konzepte – man denke nur an die „Radikalen Enjambements“ der Oden⁶⁸ – das Gedicht segmentiert. Das Ergebnis der Segmentierung bezeichnet Klopstock als Vollkommenheit. Mit dieser Aufgabe betraut der ‚Zunftälteste‘ den ‚Declamator‘ (GR 72). Dessen psychologisches Profil erschöpft sich in der Textfunktion, die das Modell des Gedichts für die Deklamation vorsieht, so daß der ‚Declamator‘ schließlich nichts anderes sein kann als die Personifikation einer Textfunktion.⁶⁹

V.

An Radikalität übertreffen Klopstocks theoretische Experimente im literarischen Format des Lehrgesprächs die Rhythmustheorien des 20. Jahrhunderts – sie übertreffen sie, indem sie diese unterbieten. Denn Klopstock bleibt der Schrift treu und widersteht den Verheißungen der Stimme. Obwohl alle drei Vergleiche der Deklamation mit Musik, Tanz und Handlung das Gedicht zu einer Angelegenheit der Sinnlichkeit beziehungsweise der sinnlichen Erfahrung machen, wechselt Klopstocks Argumentation zu keiner Zeit vom Register ‚Gedicht‘ in das Register ‚Mensch‘. Was in Wolffs empirischer Psychologie und dann auch in Baumgartens Ästhetik auf der Seite des Subjekts verhandelt wird: die sinnliche Erfahrung von Komplexität, bleibt bei Klopstock ein Phänomen des Gedichts. Wenn die *Gelehrtenrepublik* eine „Poetik“ vorschlägt, „deren Regeln sich auf die Erfahrung gründen“ (GR 172), dann muß auch diese sinnliche Erfahrung konzeptualisierbar sein; wenn sie konzeptualisierbar ist, dann bedarf sie des schriftlichen Mediums, das diese Konzepte instituiert und aufbewahrt. Die Frage: „Was muß der Theorist thun, der wahre Regeln festsetzen will?“, führt Klopstock daher wohl oder übel zu der Antwort: „[E]r erfährt, und sammelt die Erfahrung Andrer“.

⁶⁷ Vgl. Menninghaus (Anm. 7), S. 206–212.

⁶⁸ Albertsen (Anm. 12), S. 76. Zu medienästhetischen Aspekten der Schrift im 20. Jahrhundert vgl. Ulrike Wehde, *Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung*, Tübingen, 2000; Klaus Schenk, *Medienpoesie. Moderne Lyrik zwischen Stimme und Schrift*, Stuttgart, Weimar 2000.

⁶⁹ Zu Klopstocks Autorfunktionen vgl. meinen Aufsatz: „Die Erfindung des Genies. F. G. Klopstocks rhetorische Konstruktion des ‚Au(c)tors‘ im Vorfeld der Autonomieästhetik“, in: *Autorschaft: Positionen und Revisionen. DFG-Symposium 2001*, hg. v. Heinrich Detering, Stuttgart, Weimar 2002, S. 24–43.

Beide Erfahrungen sind sowohl schriftlich codiert als auch historisch indiziert; nicht zuletzt in solchen „Werke[n] der Alten“, welche „die Erfahrungen von Jahrhunderten für sich“ haben (GR 173). Klopstock schreibt und liest also im buchstäblichen Sinne ‚Erfahrung‘, wie diese umgekehrt nur kommunizierbar ist, weil sie an jenen *sensus communis* gebunden bleibt, an den die Schrift erinnert.

Klopstocks tentativ-kryptische Definitionen der Deklamation entbehren deshalb aller Parameter, die man braucht, um die Deklamation als Lautereignis bezeichnen zu können. Weil die Schrift diese Stimme codiert, kann sich der „Lesende[]“ – wie die *Deklamations*-Notiz auf den Punkt bringt – den Algorithmus der Deklamation, und das heißt die Summe der Verknüpfungsmöglichkeiten sämtlicher medialen Konzepte „hinzudenk[en]“, damit das Gedicht „lebendig“, damit es vollkommen wird (DD 1049). Dadurch erzeugt der Algorithmus der Deklamation weder „ein Phantasma der ‚lebendigen‘ Stimme“ noch „ein Phantasma des ‚lebendigen‘ Körpers“.⁷⁰ Sie erzeugt gar kein Phantasma. Mit dem Algorithmus der Deklamation programmiert Klopstock in das Gedicht eine Funktion, die dessen Komplexität erzeugt und in dieser Funktion als Paradoxon einer reproduzierbaren Performativität verstanden werden kann. Die eigentliche Deklamation, wie sie beispielsweise der Vortrag realisiert, verhält sich zur konzeptualisierbaren Deklamation wie ein Übersetzungsmodell und muß im Vergleich zu der Stimme, an die das graphische Medium der Schrift erinnert, erhebliche Einbußen in Kauf nehmen. Dieser Logik folgt auch die Ablehnung des Vortrags im Lehrgespräch. In der Gegenüberstellung der beiden Stimmen erscheint das akustische Medium der Stimme lediglich als eine Form hin und wieder notwendiger, freilich allen möglichen Störfaktoren unterworfenen Komplexitätsreduktion, aber keineswegs als Ereignis auratischer Unmittelbarkeit, das sich in der ästhetischen Erfahrung offenbart.

„Du hast mich ein wenig erschreckt“ – erwidert lakonisch der ‚Jüngling, der eine Neigung zur Dichtkunst verspürt‘, am Ende des Lehrgesprächs dem ‚Zunftältesten‘ im Hinblick auf die gute Deklamation des Gedichts, „aber ich will lernen; und ich freue mich, daß ich eine solche Sprache zu lernen habe“ (GR 73).

⁷⁰ Mülder-Bach (Anm. 13), S. 177.