

Seine Wiederaufnahme von Strukturen und Motiven, die der Welt der religiösen Erfahrung angehören, erfolgt auch nicht, wie in der späteren, frühromantischen Literatur, im Zeichen einer ›Dichtungsreligion‹, nämlich des Ersetzens von ursprünglich religiösen Funktionen durch die entsprechenden säkularisierten der Kunst.⁹⁶ Klopstocks Modellierung entsteht vielmehr in produktivem Analogieverhältnis mit einigen zentralen Instanzen aus Mystik und Pietismus, wobei sich eine zeitgemäße, da analytische und empirische Einstellung zu den anthropologischen Grundlagen jener Instanzen neben dem Hang zu deren Aneignung geltend macht.

Die erwähnten Analogien und Differenzen mit dem mystischen und dem pietistischen Modell der Annäherung an Gott bezeugen dabei die Unvollkommenheit und die Kühnheit zugleich der von Klopstock postulierten ästhetischen Erfahrung, welche sorgfältig konstruiert wird und den Anspruch trotzdem erhebt, das Leben der Menschen tatkräftig zu verändern.

⁹⁶ Zum Thema vgl. u.a. Ernst Müller: *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion. In den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*. Berlin 2004.

Frauke Berndt

Sehen – Hören – Schreiben. F. G. Klopstocks *Messias* als Medium der Andacht

Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG
ergibt beinahe nichts über diese Institute.
Bertolt Brecht, *Der Dreigroschenprozeß*

»Symbolism is a mode of thought«, so bringt es Clive S. Lewis auf den Punkt¹ – ein intuitiver Modus des Denkens, dem ein entsprechender Modus der Darstellung entspricht. An den unbegrifflichen Stellen literarischer Texte tritt dieser intuitive Modus des Denkens in Erscheinung. Dass Poesie dergestalt eine symbolische Form ist, beschäftigt Friedrich Gottlieb Klopstock in den poetologischen Reflexionen der 1750er Jahre, die seine Arbeit am religiösen Versepos *Der Messias* begleiten² und die um die Unendlichkeit, Unfassbarkeit, Unvorstellbarkeit sowie damit verbunden um die Undarstellbarkeit des christlich-protestantischen Gottes kreisen. Deshalb geht es Klopstock auch »mit jedem Bild der Welt«, das er im Epos entwirft, um einen Modus des theologischen Bewusstseins, der um »die Bildhaftigkeit seiner Darstellung weiß, und zugleich in diesem Bild an das erinnert, worauf es verweist und hinter dem es notwendig zurückbleibt: die Fülle der Möglichkeiten im Horizont des Absoluten.«³ In der Vorrede zum ersten Band der Kopenhagener Ausgabe des *Messias – Von der heiligen Poesie* (1755) –, der Abhandlung *Von der besten Art über Gott zu denken* (1758) sowie in seinem *Arbeitstagebuch* (1755/56) fragt er nach einer solchen symbolischen Form der »höhere[n] Poesie« (HP 1000).⁴ Der logisch-begrifflichen Abstraktion, also der »kalte[n], metaphysische[n]« Art des Denkens, stellt er dort eine Anschauung gegenüber, bei der »die ganze Seele von dem, den sie denkt, [...] so erfüllt ist, daß alle ihre übrigen Kräfte von der Anstrengung ihres Denkens in eine solche

¹ Clive S. Lewis: *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*. New York, Oxford 1958, 48.

² Friedrich Gottlieb Klopstock: *Der Messias*. In: *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*. Begr. v. Adolf Beck [u.a.]. Hg. v. Horst Gronemeyer [u.a.]. Abt. Werke: IV/1–6 [Text: 1–2]. Hg. v. Elisabeth Höpker-Herberg. Berlin, New York 1974ff. Die Zitate aus dem *Messias* verweisen im laufenden Text mit der römischen Ziffer auf den Gesang, mit der arabischen auf den Vers. Die Werkausgabe wird im Folgenden mit der Sigle [HKA] ausgewiesen.

³ Petra Bahr: *Darstellung des Undarstellbaren. Religionstheoretische Studien zum Darstellungsbegriff bei A.G. Baumgarten und I. Kant*. Tübingen 2004, 301.

⁴ Friedrich Gottlieb Klopstock: *Von der heiligen Poesie*. In: *Ders.: Ausgewählte Werke*. 2 Bde. Hg. v. Karl August Schleiden. München, Wien 1981, 997–1009. Die Werkausgabe wird im Folgenden mit der Sigle [AW] ausgewiesen. Die Zitate sind im laufenden Text mit der Sigle [HP] und der Seitenzahl ausgewiesen.

Bewegung gebracht sind, daß sie zugleich und zu einem Endzwecke wirken« (AGD 210, 213).⁵

Ein solches ›anderes‹ Denken und Darstellen zeichnet sich freilich nicht nur durch seine Evidenz (*enárgeia*) aus, sondern auch durch seine Aktivität (*enérgeia*), weil ihm kein statisches Bild, sondern eine dynamische »Reihe« bzw. ein »Gedränge dieser schnell fortgesetzten Gedanken« entspricht (AGD 214). Klopstocks »ekstatisches Erkennen, sein denkendes Fühlen« an der Elle der rationalistischen Psychologie messend,⁶ trifft der Zeitgenosse Gotthold Ephraim Lessing den Nagel auf den Kopf: Der *Messias*-Dichter nenne das »Denken [...], was andere ehrliche Leute empfinden heissen«,⁷ weil »der Intellekt [...] von der Empfindung übergriffen und in Bewegung gesetzt« werde. »Erkenntnis ist ein Totalakt der Gesamtpersönlichkeit geworden«, erläutert Gerhard Kaiser diesen Modus des Denkens, »dem die eigentlich rationalen Vorgänge nur als Teilmoment beigemischt sind, das die intuitiv gewonnenen Positionen nachvollziehend erhellt«.⁸

Die Probe aufs Exempel einer ›totalen Erkenntnis‹ macht die Religion. Wie Gott zu denken und im symbolischen Modus der Darstellung sinnlich zu erfahren sei, ist daher das poetologische Gravitationszentrum der poetologischen Reflexionen, die mit der Arbeit am *Messias* einhergehen. Sie basieren zunächst auf dem Spannungsverhältnis, das zwischen der heteronomen und autonomen Bestimmung der Literatur entsteht (I). Im *Messias* dekonstruiert Klopstock auf dieser Grundlage nun sowohl die Verfahren visueller als auch diejenigen narrativ erzeugter Evidenz, so dass es so scheint, als ob Gott nur negativ in seiner Unerfahrbarkeit erfahrbar sei (II). Doch mit der Dekonstruktion des Gottesbildes vollzieht Klopstock gleichzeitig eine mediale Wendung des Problems, wie Gott zu denken und darzustellen sei. Während er weder im Bild noch in der Erzählung sinnlich erfahren werden kann, preist im *Messias* eine Kunst-Stimme die Größe, Güte und Gnade Gottes (III). Da freilich auch diese Erfahrung nicht unmittelbar ist, sondern sich der textuellen Vermittlung verdankt, weist sie zu guter Letzt auf die ›Schreib-Szene‹ des *Messias* zurück, die Klopstock für einen ganz eigenen Gottesdienst nutzt (IV).

⁵ Friedrich Gottlieb Klopstock: Von der besten Art über Gott zu denken. In: F.G. Klopstock: Sämtliche Werke. Leipzig 1823. Bd. XI, 207–216. Die Zitate sind im laufenden Text mit der Sigle [AGD] und der Seitenzahl ausgewiesen.

⁶ Gerhard Kaiser: ›Denken‹ und ›Empfinden‹. Ein Beitrag zur Sprache und Poetik Klopstocks. In: Text und Kritik. Sonderband: Friedrich Gottlieb Klopstock. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München 1981, 10–28, hier 25 (auch DVjs 35, 1961, 321–342).

⁷ Zit. n. Kaiser [s. Anm. 6], 14.

⁸ Kaiser [s. Anm. 6], 16.

I

Trotz der starken Formalisierungen der Poetik vor allem in Klopstocks Sprach- und Metriktheorie, die ihm mitunter sogar den Ruhm eines Avantgardisten, ja Postmodernen *avant la lettre* eingetragen haben,⁹ sind Klopstocks Reflexionen auf die *Natur der Poesie* (1759) stets an einem metaphysischen Fluchtpunkt orientiert. Während die Forschung betont, dass die »Autonomisierung des *movere*«,¹⁰ die sich vor allem in der Metriktheorie vollzieht, die heteronome Begründung der Literatur in außerhalb ihrer selbst liegenden Diskursen überwindet, stellt Klopstock das Schöne der Kunst nämlich immer wieder in den Dienst der Religion, so dass Autonomie und Heteronomie in den poetologischen Reflexionen der 1750er und 1760er Jahre aufeinander bezogene Konzepte bleiben. Dieser Dienst an der Religion steht darüber hinaus im Zentrum einer bildungspolitischen Mission, die Klopstocks Überzeugung folgt, dass eine Nation erst »[d]urch die Religion, und durch die moralischen Wahrheiten, welche die Religion dem menschlichen Verstande zu finden übriggelassen hat«, tugendhaft werden kann (RKW 986).¹¹ Wenn es also um die Erziehung zur »Menschlichkeit« geht, dann ist es nicht nur erlaubt, »den Inhalt zu Gedichten aus der Religion zu nehmen« (HP 998), sondern geradezu erste Poetenpflicht: »Derjenige müßte ein merkwürdiger Fremdling in der Kenntnis des Menschen sein, der behaupten wollte, es sei überflüssig, die philosophische, und die erhabnere Tugend der Religion dem Menschen liebenswürdig vorzustellen. Es ist dies so wenig überflüssig, daß es *notwendig* ist.« (RKW 986)

Solche ethischen Erwägungen machen jeden literarischen Text zum sinnlichen »Schauplatz« der Wahrheit, die in der Schönheit lediglich in Erscheinung tritt (HP 1000). Denn der »letzte Endzweck der höhern Poesie, und zugleich das wahre Kennzeichen ihres Werts, ist die moralische Schönheit« (HP 1001), weil Klopstock trotz aller Modernität ganz traditionell wie andere Poetologen in der Zeit der mittleren Aufklärung mit dem Zusammentreffen »des Schönen und des Nützlichen« rechnet (HP 999). Diese Heteronomie bestätigt die Literatur zunächst als ein Dienstleistungsunternehmen, dessen Aufgabe darin besteht – Immanuel Kant tut es Klopstock in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) nach –, die Kluft zwischen Verstand und Vernunft zu überbrücken. Weil den Vernunftideen »keine Anschauung (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann«,¹² springt

⁹ Vgl. Winfried Menninghaus: Klopstocks Poetik der schnellen ›Bewegung‹. In: Friedrich Gottlieb Klopstock. Gedanken über die Natur der Poesie. Hg. v. W. Menninghaus. Frankfurt/Main 1989, 259–361, hier 343. Teile des Aufsatzes (306–326, 341–351) sind mit einer neuen Einleitung unter dem Titel erschienen: Dichtung als Tanz – Zu Klopstocks Poetik der Wortbewegung. In: *Comparatio* 3, 1991, 129–150.

¹⁰ Menninghaus [s. Anm. 9], 312.

¹¹ Friedrich Gottlieb Klopstock: Von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften. In: AW [s. Anm. 4] 2, 981–991. Die Zitate sind im laufenden Text mit der Sigle [RKW] und der Seitenzahl ausgewiesen.

¹² Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Bd. 10. Frankfurt/Main 1974, §49, 250.

die ›höhere Poesie‹ aufgrund ihrer ›Denkform‹ in die Bresche: Indirekt – nämlich symbolisch – gelingt ihr das rational gesehen Unmögliche, die ›philosophische‹ und ›moralische Tugend der Religion‹ erfahrbar zu machen. Ausgerechnet an diesem Punkt, an dem von der Autonomie der Kunst eigentlich keine Rede sein kann, schlägt bei Klopstock freilich die Sternstunde der Literatur. Denn er erkennt, dass uns »die Religion« nur »durch Muster der Poesie und der Beredsamkeit offenbart worden« ist (RKW 987). Klopstock erkennt also die Unhintergebarkeit des symbolischen Modus der Darstellung, wie er den unbegrifflichen Stellen literarischer Texte zugrunde liegt, für die Erfahrung Gottes. Es ist wie bei Kant die Einbildungskraft, die diese ›Muster‹ prägt bzw. figuriert. Denn in der ›heiligen Poesie‹ der Bibel, in der sämtliche rhetorischen Register der Detaillierung und Vergegenwärtigung gezogen werden, findet Klopstock daher auch die gelungenste Darstellung religiöser Ideen:

Die höhern Wesen, welche, für unsre philosophische Erkenntnis, außer der Schöpfung waren, die wir kennen, sind durch die Offenbarung in dieselbe zurückgekommen. Aber sie mussten, nach unsrer Art zu denken, auch für die Einbildungskraft gebildet werden. [...] Der Verfasser des heiligen Gedichts ist hier auf eine ganz neue Szene der Einbildungskraft geführt. Hier kann er besonders seinem großen Zwecke am nächsten kommen, den Bildern solche Züge zu geben, daß er zugleich den Verstand beschäftigt, oder die Empfindungen des Herzens in Bewegung setzt. (HP 1008)

Die Fähigkeit zur symbolischen Darstellung von Vernunftideen ist das schlagende Argument, das Klopstock im Streitgespräch *Von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften* – dessen Kombattanten sind die Vertreter der freien und schönen Künste sowie Wissenschaften – der allegorischen Personifikation der Philosophie in den Mund legt, um sie über die Bildhauerkunst siegen zu lassen:

Philosophie: Wenn wir überdies behaupten, daß es euren größten Meistern unmöglich ist, dasjenige, was dem Verstande schön ist, in irgendeiner eurer Sprachen zu sagen; so werdet ihr uns zwar antworten, daß es euer Geschäft nicht sei, die Wahrheit auszudrücken: Aber hört der reizende Ausdruck der Wahrheit dadurch auf, ein Verdienst zu sein, weil es über eure Sphäre ist, sie vorzustellen? (RKW 985f.)

Weder Plastik noch Bild, nur die Sprache ist nämlich in der Lage, Vernunftideen symbolisch darzustellen, indem sie diese nicht bildlich veranschaulicht, sondern sprachlich ausdrückt. Mit diesem Gedanken geht eine Verlagerung der symbolischen Darstellung von der räumlichen Anschauungsform des Bildes zur zeitlichen Anschauungsform der Sprache einher, mit der Klopstock in der literarischen Medienästhetik der Zeit ganz eigene Akzente setzt (die sich vor allem von denen Lessings unterscheiden werden).¹³ Die literarischen Texte, die Klopstock mit dem Attribut ›heilig‹ versieht, meistern diese »Schwierigkeit« bei der Darstellung

¹³ Vgl. Inka Mülder-Bach: Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der ›Darstellung‹ im 18. Jahrhundert. München 1998, 179–183, hier 182: »Der Ausdruck bleibt nicht, was er war«, *elocutio*, »weil er als symbolisches Äquivalent der rhetorischen actio selbst theatralische Qualitäten gewinnt«. Zur Periodisierung des 18. Jahrhunderts nach Performanz – Repräsentation – Ausdruck vgl. David E. Wellbery: Lessing's ›Laocoon‹. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason. Cambridge/MA [et al.] 1984.

solcher erhabener Gegenstände wie denjenigen religiöser Ideen. Wie der Bibel muss es der ›heiligen‹ oder ›höheren Poesie‹ gelingen, mit »wenigen Worten« diese Gegenstände so darzustellen, »daß wir notwendig Umstände hinzudenken müssen, um sie uns vorzustellen« (HP 1005f.), weil diese Gegenstände nach Kant »viel zu denken veranlaß[en], ohne daß [ihnen] doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein kann«, und diese Gegenstände »folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann«. ¹⁴ Denn »[g]ewisse Wahrheiten«, merkt Klopstock schon in der ersten *Messias*-Vorrede an, »sind uns so offenbart, daß sie so viel Winke zu sein scheinen, weiter über diese Wahrheiten nachzudenken« (HP 1006). Was läge vor dem Hintergrund der humanistischen Tradition, der in der Forschung immer wieder stark gemacht wird, näher, als den Dichter auf das große Vorbild zu verpflichten, dem er nacheifern muss (*imitatio*) oder das er sogar überbieten (*aemulatio*) kann: »Und es ist keine geringe Ehre für uns, daß die Sprache, welche in der Offenbarung geredet wird, unsre Sprache ist« (RKW 987 pass.). Nichts liegt näher – nur scheint Klopstock das Naheliegende immer wieder aus dem Blick zu verlieren, weil er sich gar nicht erst auf die Suche danach begibt und stattdessen eigene Wege einschlägt.

Neben der Dienstverpflichtung der symbolischen Darstellung auf die Religion geht Klopstock nämlich unbekümmert von der autonomen Schönheit der Dichtung aus: »Auch das gehört zu dem Vollendeten einer Schrift, daß alles darinn Beziehungen und Verhältnisse unter sich habe«, heißt es in der *Deutschen Gelehrtenrepublik* (GR 82)¹⁵ – ein Argument, das Klopstock im Streitgespräch der schönen Künste und Wissenschaften vorbereitet. Dort behält nämlich keineswegs die Philosophie das letzte Wort, sondern die »Tanzkunst«, mit der Klopstock die praktischen Künste hierarchisch über die hervorbringenden Künste stellt. Das Argument ist schlagend, es richtet sich auf die Schönheit, die den »schönen Wissenschaften« von der Tanzkunst aberkannt wird, weil das Attribut der Schönheit nur wahrnehmbaren, besser: sichtbaren Objekten zukommt. Im Gegensatz dazu kann die Sprache allenfalls zur imaginären Vergegenwärtigung solcher Objekte beitragen – im Idealfall bis hin zur »Täuschung« (GR 172), welche die Malerei durch die simultane, die Dichtkunst durch die sukzessive Darstellung ihres Gegenstands erreicht.

Im Namen der Tanzkunst verfolgt Klopstock also die »Dekonstruktion der moralischen Legitimation« der symbolischen Darstellung, behauptet Winfried Menninghaus, weil sich Klopstocks Poetik »gegen diese Tendenz« des Dienstleistungsgedankens stemmt. »[S]ie versucht, die angeschlagene moralische Dimension durch Re-Substantialisierung und Überbietung zu retten«¹⁶ – eine

¹⁴ Kant [s. Anm. 12], 249f.

¹⁵ Friedrich Gottlieb Klopstock: Die deutsche Gelehrtenrepublik. Ihre Einrichtung. Ihre Geseze. Geschichte des letzten Landtags. Auf Befehl der Aldermänner durch Salogast und Wleomar. Hg. v. F.G. Klopstock. In: HKA [s. Anm. 2], Abt. Werke: VII/1. Hg. v. Rose-Maria Hurlebusch. Berlin, New York 1975. Die Zitate sind im laufenden Text mit der Sigle [RKW] und der Seitenzahl ausgewiesen.

¹⁶ Menninghaus [s. Anm. 9], 317.

Überbietung, die von der Repräsentation einer Idee *durch* die Sprache auf das Feld der Performanz *in* der sprachlichen Darstellung führt.¹⁷ Die Vorstellung einer Rettung verfehlt indes die Tatsache, dass Klopstocks Darbietung als Kehrseite des Denkens die ›Überbietung‹ in der Darstellung und, wenn man so will, deren Tendenz zur ›Substantialisierung‹ als den eigentlichen Weg zur Wahrheit (der Religion) versteht – zu einer (religiösen) Wahrheit, die weder philosophisch erkannt noch auf einen Begriff gebracht werden kann, sondern die nur symbolisch zu denken und darzustellen ist. Lapidar heißt es dazu in der Wettstreitsschrift: »Der *Tanzkunst* kam es sonderbar vor, daß man einer Schönheit, die sie kaum dafür erkennen wollte, nur hätte erwähnen können!« – Und die *Tanzkunst* drängt »so sehr auf eine neue Versammlung, in welche sie die gemeinschaftliche Sache führen wollte, daß sich der Richter« entschließt, »die Parteien ohne sein Endurteil von sich zu lassen« (RKW 991).

II

Bei der Art und Weise, auf die Klopstock Gott angemessen, d.h., symbolisch denken und darstellen will, sind die Vorstellungen, wie sie sich mit dem klassischen Kunst- und Anschauungssymbol verbinden, wenig hilfreich. Ebenso wenig erschöpft sich der symbolische Modus des Denkens und Darstellens in jenen christlichen Kollektivsymbolen, die *Der Messias* nahezu vollständig archiviert.¹⁸ Mit dem symbolischen Modus der Darstellung rückt vielmehr die gesamte Struktur des Textes ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Ihre Analyse soll zeigen, dass bei Klopstock die Repräsentation religiöser Ideen in den Hintergrund rückt, die Performanz der Darstellung in den Vordergrund, der er in seinen poetologischen Reflexionen so große Aufmerksamkeit zollt.¹⁹

Seinem Selbstverständnis nach zeichnet sich *Der Messias* als Epos wie das klassische und wie vor allem auch der wohl wichtigste Intertext – John Miltons religiöses Epos *Paradise Lost* (1667) – durch die »Vorstellung von einer Gesamtvision« aus. Sie kann gelingen, wenn der Einzelne »hinreichend gebildet und auch inspiriert ist, oder von einer dichterischen Schule oder Tradition, wenn sich die Kultur als homogen genug erweist«, erläutert Frye.²⁰ Als der junge Klopstock im Jahr 1742 im Alter von gerade einmal 18 Jahren im Internat in Schulpforta die Arbeit am *Messias* aufnimmt, ist er nach der humanistischen Ausbildung bestens ausgestattet, um das universale Prinzip der Welt – ihr Gesetz – in einer

¹⁷ Zum Darstellungsbegriff vgl. u.a. Mülder-Bach [s. Anm. 13]; Menninghaus [s. Anm. 9]; Berndt [s. Anm. 31].

¹⁸ Vgl. Jörn Dräger: Typologie und Emblematik in Klopstocks ›Messias‹. Göttingen 1971.

¹⁹ Abschnitte II und III fassen die Ergebnisse des Kapitels »Monströse Gedichte: ›Der Messias‹« in meinem Buch zusammen: Poema / Gedicht. Die epistemische Konfiguration der Literatur um 1750. Berlin, Boston 2011.

²⁰ Northrop Frye: Analyse der Literaturkritik. Übers. v. Edgar Lohner u. Henning Clewing. Stuttgart 1964, 60f.

›Gesamtvision‹ erfahrbar zu machen. Doch Klopstock setzt nicht auf visuelle Evidenz. Obwohl Passion und Triumph Christi den Rahmen der zwanzig Gesänge bilden und obwohl Klopstock auf das christliche Bildarchiv vertraut, fehlt dem Epos jede Anschaulichkeit. Im *Messias*, so könnte man diese Unanschaulichkeit pointieren, treten nämlich Gesetz und Anschauung auseinander.

Bereits Klopstocks Zeitgenossen, sei es der Freund und Biograph Carl Friedrich Cramer, seien es Kritiker wie Mendelssohn, Lessing, Herder, Schiller, August Wilhelm Schlegel oder Schelling vermissen am *Messias* nicht von ungefähr die drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung, die von Aristoteles bis Gottsched für das Epos vorgesehen sind. Vom »Pseudoepos« spricht deshalb Franz Muncker.²¹ Und über die »Sprengung des epischen Raumsystems«²² beschwert sich Erich Schmidt 1886 folgendermaßen:

Klopstocks Local schwimmt vor unseren Blicken, wie wenn man von einem hohen Berggipfel aus unter sich unendliche Nebelmassen erblickt. Keine abgegrenzte Örtlichkeit; Erde, Himmel und Hölle, in jener Programmrede als der weite Schauplatz des christlichen Idealgedichtes verkündet, verflüchtigen sich grenzenlos. Wir können Eloa nicht auf seinem Fluge begleiten wie den Poseidon Homers auf seiner Reise, den Orcus Klopstocks nicht sehen, und versuchen vergebens wenigstens in Palästina heimisch zu werden. Aber der Schatten eines Ölbaums oder einer Ceder ist uns zu kümmerlich.²³

Dementsprechend sind alle Versuche, Klopstocks Weltraum und sein Welt-Bild zu rekonstruieren kläglich zum Scheitern verurteilt²⁴ – ein Umstand, der als Klopstocks pietistisch geprägte Antwort auf den protestantischen Ikonoklasmus gewertet werden kann: Du sollst Dir eben *kein* Bildnis noch irgendein Gleichnis machen. Was theologisch plausibel erscheint, wird indes von Klopstocks ästhetisch-poetischer Praxis auf die Spitze getrieben. *Der Messias* verfährt gewissermaßen über-optimal. Klopstock macht sich nämlich dadurch *kein* Götterbild, dass er dasjenige Bild, das man gewohnt ist sich zu machen, buchstäblich in dessen Einzelteile zerlegt. Das Verfahren folgt einer Art von proto-kubistischem Körperschema, weil im Text Gottes Körperteile auf die über 20 000 Verse verteilt werden: Immer wieder das »Auge« (pass.), einmal das »Ohr[] des Vaters« (V, 579), irgendwann und irgendwo Kopf und Gliedmaßen, von denen es heißt: »Ich breite mein Haupt durch die Himmel,/ Meinen Arm aus durch die Unendlichkeit, sage: Ich bin/ Ewig!« (I, 142–144). »Ein Haupt, das durch die Himmel ausgebreitet werden kann, ist kein Haupt, und wozu wird es ausgebreitet«, fragt Lessing in den Paralipomena zum *Laokoon* und findet die Antwort darauf in Klopstocks zwar nicht anschaulichen, aber nichtsdestotrotz sinnlichen Verfahren: »Ein Haupt, das durch die Himmel; ein Arm, der durch die Unendlichkeit gehet. Sinnlicher konnte

²¹ Franz Muncker: Friedrich Gottlieb Klopstock. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. Stuttgart 1888, 95; vgl. Max Freivogel: Klopstock, der heilige Dichter. Bern 1954.

²² Gerhard Kaiser: Klopstock. Religion und Dichtung. Kronberg/Taunus 1975, 222.

²³ Erich Schmidt: Klopstock. In: Charakteristiken. Hg. v. E. Schmidt Berlin 1886, 119–159, hier 133.

²⁴ Vgl. die akribische Arbeit von Hans Wöhlert: Das Weltbild in Klopstocks Messias. Halle/Saale 1915.

der Dichter das ungeräumte Ding, eine unendliche Figur, nicht beschreiben, als wenn er die Merkmale selbst sich einander widersprechen läßt.«²⁵

Diese Sinnlichkeit hintertreibt einerseits in der Sprengung von Raum und Zeit, andererseits in der Auflösung des Körpers die Verfahren visueller Evidenz, so dass Schiller 1800 völlig zu Recht resümiert, dass *Der Messias* »in plastisch poetischer« Hinsicht »noch zu wünschen übrig« lässt.²⁶ Gott – darüber macht sich nicht zuletzt Arno Schmidt lustig²⁷ – ist visuell nicht integral erfahrbar: Gott ist visuell nur negativ, nämlich als unerfahrbar zu erfahren. Deshalb ist Kaiser sogar der Meinung, dass das Christentum die »antike Eposform« grundsätzlich in Frage stellt,²⁸ weil das christliche Epos eben nicht in der Lage ist, das universale Prinzip der Welt – ihr Gesetz – in einer »Gesamtvision« erfahrbar zu machen. Die dergestalt beklagten Mängel legen also die Schlussfolgerung nahe, dass Klopstock das theologische Problem, Gott zu denken bzw. eben nicht zu denken, sondern sinnlich zu denken, d.h. einerseits zu erfahren, andererseits im symbolischen Modus darzustellen, überhaupt an das ästhetisch-poetische Problem visueller Evidenz bindet.

Mit den Verfahren visueller setzt Klopstock auch diejenigen narrativer Evidenz außer Kraft – und zwar deshalb, weil sie sich angesichts der »grenzenlosen Unendlichkeit« Gottes ebenfalls besser bewähren.²⁹ *Der Messias* folgt weder den evidenten *story-* noch *plot-*Strukturen von Evangelium und Apokalypse. Vielmehr hintertreibt Klopstock sowohl die zeitliche als auch die kausale Ordnung der Erzählung. Er zerlegt nämlich nicht nur die Bilder Gottes, sondern auch die Messias in ihre Einzelteile, indem er die syntagmatische Achse der (Passions-) Geschichte um eine paradigmatische der Episoden ergänzt. In der Abhandlung *Über den »Messias«* notiert Klopstock: »Gute Episoden eines Gedichts sind die, ohne welche zwar das Ganze ein Ganzes bleibt, die aber doch in dieß mit so vielen u so festen Faden verwebt sind, daß der Zuhörer, wenn er sich nicht gerade mit der kritischen Untersuchung beschäftigt<, > an das nicht denket, was man episodisch nent.«³⁰ Diese Episoden erzeugen eine zeitliche Ordnung des Textes – die Zeit, die man braucht, um von Stelle zu Stelle zu gelangen. Sie tritt freilich zu der narratologischen Zeit des *Messias* in Konkurrenz. Während in der doppelten Zeit des Epos die Zeit des Erzählten auf der Ebene der Geschichte

²⁵ Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: G.E. Lessing: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 5/2: Werke. 1766–1769. Hg. v. Wilfried Barner. Frankfurt/Main 1990, 9–321, hier 245.

²⁶ Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung. In: F. Schiller: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bd. 8: Theoretische Schriften. Hg. v. Rolf-Peter Janz. Frankfurt/Main 1992, 706–810, hier 757.

²⁷ Vgl. Arno Schmidt: Friedrich Gottlieb Klopstock. Klopstock oder Verkenne Dich selbst! In: A. Schmidt: Das essayistische Werk zur deutschen Literatur in vier Bänden. Sämtliche Nachtprogramme und Aufsätze. Bd. 1. Zürich 1988, 89–117.

²⁸ Kaiser [s. Anm. 22], 257.

²⁹ Kaiser [s. Anm. 22], 258.

³⁰ Friedrich Gottlieb Klopstock: Über den »Messias«. In: HKA [s. Anm. 2], Abt. Werke: IV/3, 171–174, hier 173.

(*histoire*) und die Zeit des Erzählens auf der Ebene des Diskurses (*discours*) das spezifische Erzähltempo bilden, entsteht mit dem Blättern etwas, das man versuchs halber als die *figurale Zeit* des *Messias* bezeichnen könnte. Denn mit ihr setzt das »primitive Epische« aus, wie es später im modernen Epos *Mann ohne Eigenschaften* heißen wird, weil Klopstock die Möglichkeit eröffnet, den Text nicht nur von Anfang bis Ende zu lesen und dabei dem »Faden« der Geschichte zu folgen, sondern gleichzeitig auch mit Hilfe der Register, die er bereits 1780/81 für die Altonaer Ausgabe anlegen lässt, von Stelle zu Stelle zu springen. Eine solche Lektüre läuft freilich Gefahr, die Passionsgeschichte unter Umständen ganz aus den Augen zu verlieren. In dieser Fragmentierung des Ganzen, die sich aus der Konkurrenz von Passionsgeschichte und über Namen und Sachen gesteuerten Episoden ergibt, hintertreibt *Der Messias* also mit der visuellen auch seine narrative Evidenz: Die Geschichte des Epos zerfällt in die Geschichten im Epos. Gott ist also weder visuell – im Bild – noch narrativ – in der Geschichte – positiv erfahrbar.

III

Aber wie kann Gott erfahrbar sein, wenn er symbolisch nicht darstellbar ist? Die Beantwortung dieser Frage setzt einen grundsätzlichen Bruch mit der Verbindung von Erfahrbarkeit und Evidenz im symbolischen Modus des Denkens und Darstellens voraus. Erfahrung – Klopstock spricht nicht von ungefähr immer wieder von »Empfindung« – betont am symbolischen Modus eine andere Form der Anschauung als diejenige, die das Medium des Bildes zu leisten im Stande ist. Eine solche Weichenstellung setzt freilich die Unterscheidung zwischen Anschauungsform – Intuition – und Anschaulichkeit voraus. Weder Visio(n) noch Narration führen zur Anschaulichkeit des *Messias*, weil Klopstock genau darauf offenbar auch gar nicht gesetzt hat. Mit der Apostrophe des ersten Verses: »Sing, unsterbliche Seele« verlagert er nämlich den symbolischen Modus der Darstellung im *Messias* offenkundig von den Evidenz erzeugenden, repräsentativen Verfahren auf die performativen, d.h. von den Bildern des Textes auf die Stimme des Sängers – bzw. um genau zu sein auf die Stimme der Seele des Sängers. Damit ist jene Stimme gemeint, die bei der Lektüre des Textes vom inneren Ohr des Lesers ebenso »gehört« werden kann wie die Bilder von seinem inneren Auge »gesehen«. ³¹

»Feyer« und »feyern« (pass.) sind dementsprechend die der hymnischen Tradition entliehenen Markierungen der Stimme, die im *Messias* verwendet werden: Sie sind der Modus, in dem Gott erfahren werden kann – nicht, indem man sich ein Bild von ihm macht oder vom Leben und Leiden des Gottessohnes

³¹ Vgl. Frauke Berndt: »Mit der Stimme lesen« – F.G. Klopstocks Tonkunst. In: Stimme und Schrift. Zur Geschichte und Systematik sekundärer Oralität. Hg. v. Alfred Messerli [u.a.]. München 2008, 149–171.

erzählt, sondern indem man Vater, Sohn und Heiligen Geist lobt, preist und eben feiert. Dieses Feiern, das eine Handlung vollzieht und nicht den Inhalt einer Aussage abbildet, betont an der symbolischen Darstellung den »Augenblick von ›Ex-sistenz‹«,³² wie es Dieter Mersch formuliert. Die *Natur der Poesie*, so überlegt Klopstock, besteht dementsprechend darin, dass die sprachlichen Bilder tendenziell immer hinter die »Aktion« der Sprache zurücktreten,³³ wie sie vor allem den Zwanzigsten Gesang des *Messias* auszeichnet. »Die Formen, die dabei entstehen, sind bekannt«, resümiert Reinhold Grimm, »Lieder, Chöre, Wechselgesänge, Zwiegespräche, Gedanken, Gebete – und wieder Chöre und Lieder, bis sich endlich in den fünfundfünfzig Jubelgesängen der Himmelfahrt die Handlung völlig verliert.«³⁴

Allerdings hat es mit dieser Erfahrbarkeit Gottes bei Klopstock seine eigene Bewandnis. Sie setzt nämlich kein Individuum, sondern ein Kollektiv voraus. Klopstock konstruiert weder die Stimme eines epischen Sängers, wie sie die Epen der Frühen Neuzeit denjenigen Homers nachempfunden, noch die Stimme einer einzigen Figur. Dem *Messias* liegt vielmehr eine sämtliche epische Aussageinstanzen überlagernde Kunst-Stimme zugrunde. Entweder singt das Kollektiv: Engel, Erzengel, Cherubim, Todesengel, (Auf-)Erstandene, Sterbliche, Seelen, Sterbende, Menschen, Propheten, Seher und Märtyrer; oder ein quantitativ oder qualitativ begrenztes Kollektiv: »[s]ieben Cherubim« (XX 253), »[z]ween Erzengel« (XX 913, 918), »sieben Begleiter« (XX 305), »zwölf Jünglinge[« (XX 315) »[s]ieben Erstandne« (XX 1110), oder »hundert Cherubim« (XX 1132). Die Verbindung gewährleistet Klopstock durch narrative Brückensätze wie etwa »ein (anderes) Chor sang« (pass.), »sie sangen« (pass.) oder »da sang der eine [...], da sang der andre« (XX 913, 918). Gerade weil diese Gesänge nicht mehr dazu dienen, Inhalte zu repräsentieren, sondern sich selbst als Gesänge zu präsentieren, hat Herder die singenden Engelsscharen in ebenso bissiger wie treffender Weise als »Maschinen« bezeichnet, »die ihr poetischer Schöpfer nicht zu brauchen weiß.«³⁵ Tatsächlich scheint Klopstock an der ›realistischen‹ Menge von Sängern nicht viel gelegen zu sein. Dementsprechend geht mit der Kollektivierung die rasante Beschleunigung des Stimmenwechsels einher. Sie sorgt dafür, dass auch die letzte Imaginationshilfe wie diejenige verschieden besetzter Chöre versagt. Indem solche Bilder freilich unscharf werden, tritt die ›Aktion‹ der Stimme dergestalt in Erscheinung, dass man nur noch von einer virtuellen

³² Dieter Mersch: Paradoxien der Verkörperung. Zu einer negativen Semiotik des Symbolischen. In: Aktualität des Symbols. Hg. v. Frauke Berndt u. Christoph Brecht. Freiburg/Breisgau 2005, 33–52, hier 35.

³³ Friedrich Gottlieb Klopstock: Gedanken über die Natur der Poesie. In: AW [s. Anm. 4] 2, 992–997, hier 993.

³⁴ Reinhold Grimm: Christliches Epos – ? In: Strukturen. Essays zur deutschen Literatur. Hg. v. R. Grimm. Göttingen 1963, 95–122, hier 98 (auch Marginalien zu Klopstocks ›Messias‹. In: GRM N.F. 11, 1961, 274–295).

³⁵ Johann Gottfried Herder: Über die neuere deutsche Literatur. In: J.G. Herder: Werke in zehn Bänden. Bd. 1: Frühe Schriften. 1764–1772. Hg. v. Ulrich Gaier. Frankfurt/Main 1985, 261–302, hier 299.

Stimme des Textes sprechen kann – von einer Kunst-Stimme also im wahrsten Sinn des Wortes. Anhand der Entstehung dieses Gesangs lässt sich zeigen, dass Klopstock diese Kunst-Stimme des Epos, die Gott in der ›Feier‹ erfahrbar macht, gewissermaßen im Tonstudio seines Arbeitszimmers synthetisiert hat und dabei strenge, vor allem metrische Regeln hat walten lassen. Bis zum Erscheinen des letzten Bandes der Halleschen Ausgabe 1773 ändern sich Anzahl und Reihenfolge der Fragmente freilich ständig, so dass schon die Beliebigkeit sie von jedem Dienst an (Heils-)Geschichte oder Handlung befreit. So tönt, schallt, klingt und spektakelt die Kunst-Stimme das Lob Gottes durch den *Messias*. Genau darin und nur darin – im Lob – ist Gott im *Messias* also positiv erfahrbar.

Diese Kunst-Stimme repräsentiert – wie es Schelling ausdrücken würde – »das Unendliche im Endlichen«³⁶ – und zwar weder visuell noch narrativ; ja das Unendliche wird im eigentlichen Sinn überhaupt nicht repräsentiert, sondern in der akustischen ›Feier‹ präsentiert. Mit diesem medialen Paradigmenwechsel der Gotteserfahrung trennt Klopstock freilich die moderne Welt- und Wissensordnung von der vormodernen, indem er die Stelle von Götterbild und Gleichnis im *Messias* mit der Kunst-Stimme besetzt. Im Grunde genommen bietet er damit eine Konfiguration an, die Friedrich Nietzsche knapp einhundert Jahre später mit dem medial grundierten Gegensatz von bildlich-geistigem Apollinischem und körperlich-sinnlichem Dionysischem nachstellen wird.³⁷ Die Stimme ist für ihn das Medium, das »auf dem Spiel mit dem Rausche, mit der Verzückerung« basiert,³⁸ sobald sie – wie bei Klopstock die Kunst-Stimme – von ihrem Bilder-Dienst entbunden wird. Ob dieser Befund den *Messias* zu einem »Reklametext der Industrialisierung«³⁹ macht, sei dahin gestellt. Im proto-dionysischen Spiel mit dem Rausch(en) entbindet Klopstock aber sicherlich den symbolischen Modus der Darstellung vom Mythos der Anschauung. Heinz Schlaffers Beobachtung, dass das Prinzip der Welt – ihr Gesetz – zu den Bedingungen der Moderne »nur gegen alle Anschauung richtig sein« kann (gegen alle Anschaulichkeit, so müsste man es vielleicht präzisierend korrigieren),⁴⁰ hat in Klopstock daher sicherlich einen guten Anwalt.

³⁶ Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke. Abt. 1, Bd. 5. Stuttgart 1859, 469.

³⁷ Vgl. David E. Wellbery: ›Wort‹ und ›Ton‹ – Zur Sprachkonzeption in Nietzsches ›Geburt der Tragödie‹. In: Stimme und Schrift [s. Anm. 31], 133–146.

³⁸ Friedrich Nietzsche: Die dionysische Weltanschauung. In: F. Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1988. Bd. 1, 551–577, hier 554.

³⁹ Menninghaus [s. Anm. 9], 343.

⁴⁰ Heinz Schlaffer: Faust – Zweiter Teil. Die Allegorie des 19. Jahrhunderts. Stuttgart 1981, 18f.

IV

Doch einen Haken hat die Sache, wenn die Erfahrung Gottes von den Bildern auf die Stimme (der Seele) des Sängers umschaltet: Im religiösen Versepos bleibt diese Stimme ebenso wie die Bilder Sache der Imagination bzw. ›Phonotation‹ – und damit eine Leistung textueller Vermittlung. Es ist daher kein Zufall, dass Schmidt 1886 eine unfreiwillige Medienkritik betreibt, wenn er das Auge gegen die Hand ausspielt: »Diese unsichere Hand wühlt nur Begeisterung auf das Papier, und dem thränenden Auge ist die Sehkraft getrübt«,⁴¹ polemisiert er gegen den *Messias*. Mit dieser Charakterisierung der Klopstock'schen Schreibszene trifft er die Prämissen der symbolischen Darstellung, die dort beginnen, wo noch lange kein Text ist. Auf dem ›Papier‹ hinterlässt die schreibende ›Hand‹ ihre materialen Spuren und wird dabei vom ›tränenblinden Auge‹ beobachtet, so dass man von einer ›Schreib-Szene‹ sprechen kann: Denn die »Singularität jeder einzelnen ›Schreibszene‹ entspringt der Prozessualität des Schreibens«, erläutert Stingelin den Bindestrich im Kompositum; »die Singularität jeder einzelnen ›Schreib-Szene‹ der Problematisierung des Schreibens, die (es) zur (Auto-)Reflexion anhält.«⁴² Doch trägt Schmidt mit ›Hand‹ und ›Auge‹ nicht nur das seinige zur Legendenbildung über Klopstock bei, sondern er führt uns tatsächlich auch in das Arbeitszimmer des Dichters. Und dort geht es dem Dichter des *Messias* von Anfang an um das große Ganze. Bevor er mit der Arbeit beginnt, verfügt Klopstock nämlich wie jeder andere Leser des Epos bereits über alles nötige Wissen. Tatsächlich berichtet Bodmer bereits 1750, das Konzept zum ganzen, bloß noch auszuarbeitenden *Messias* sei bereits fix und fertig:

Er [Klopstock, d. Vf.n.] hat den Plan bis auf die kleinsten Theile ausgedacht. <...> Er weiß von der kleinsten Dichtung, von der geringsten Ausbildung die richtigste Antwort zu geben. Alles ist in der besten proportion angeordnet, das Bessere ist allemal dem Guten vorgezogen.⁴³

Nachdem dergestalt »der Plan auf die bequemste Weise ins Auge fällt«, ist es »dem Leser <...> leicht gemacht worden, das Ganze und den Zusammenhang der Haupt-Theile zu übersehen.«⁴⁴ In diesem Sinn stellt Klopstock den Gesängen Summarien voran,⁴⁵ damit der Leser sich zumindest um eines keine Sorgen mehr machen muss. Zu zwei Teilen nach der (Heils-)Geschichte – Passion und Triumph

⁴¹ Schmidt [s. Anm. 23], 133.

⁴² Martin Stingelin: ›Schreiben‹. Einleitung. In: »Mir ekelt vor diesem tintenklecksenden Säkulum«. Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte. Hg. v. Martin Stingelin. München 2004, 7–21, hier 15. Vgl. Rüdiger Campe: Die Schreibszene. Schreiben. In: Materialität der Kommunikation. Hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt/Main 1988, 759–772.

⁴³ Johann Jakob Bodmer: Brief an Zellweger, 05.09.1750. In: HKA [s. Anm. 2], Abt. Werke: IV/3, 181.

⁴⁴ Crito. Bd. I. 1751, St. 6, S. 18–19. In: HKA [s. Anm. 2], Abt. Werke: IV/3, 178.

⁴⁵ Summarien zu Gesang I–XX. 1751 und 1755–1773. In: HKA [s. Anm. 2], Abt. Werke: IV/3, 143–161.

Christi – in je zehn Gesängen ist der *Messias* angelegt. Dieser Plan setzt eine räumliche Struktur des Epos voraus, deren mediale Voraussetzung interessanterweise nicht zu den Handschriften, sondern zu den Drucken führt, wobei die drei Gesamtausgaben zu Klopstocks Lebzeiten lediglich die wichtigsten Stationen markieren.⁴⁶ Ganz offenbar kann er nämlich noch bis kurz vor seinen Tod weder ›Hand‹ (Altonaer Ausgabe letzter Hand) noch ›Finger‹ (Göschenausgabe des letzten Fingers) vom *Messias* lassen. Mit Fug und Recht kann man daher sagen, dass dieser seinen Verfasser ein Leben lang zum Dichter gemacht hat. Während Klopstock im Dienst der Selbstinszenierung die Arbeit am Manuskript betont, bei der er die eigene »Hand« bisweilen selbst nicht lesen kann, weil sie »gar nur Züge statt der Buchstaben« aufs Papier werfe,⁴⁷ arbeitet der Dichter des *Messias* aber tatsächlich eher wie ein Lektor und/oder Redaktor mit den Handexemplaren, indem er in den *Messias* liest und ihn korrigiert. In der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg befinden sich sowohl zwei Handexemplare der Altonaer Ausgabe von 1780 als auch vor allem zwei der Kopenhagener Ausgabe (das eine mit zehn Gesängen der Bände von 1755 [Hb], das andere mit fünfzehn Gesängen der Bände von 1755 und 1768 [Ha])⁴⁸ – beide sind auf März 1778 datiert. Teile der Korrekturen aus Ha – sie umfassen nur die ersten zehn Gesänge – finden sich auch in Hb (Klopstock arbeitet offenbar parallel in beiden Exemplaren), sind dort aber wiederum korrigiert. Nebeneinander gelegt bezeugen sie die ›Schreib- und Lese-Szene‹ eindrücklich.

Diese Handexemplare ermöglichen Klopstock ein stellenbezogenes Arbeiten: Jeder Gesang, nein, jeder Vers markiert einen Ort des Schreibens, so dass man im besten Sinn von einer poetischen Topographie sprechen kann. Sie ist die Form, in der der *Messias* nun sinnlich erfahrbar wird – zumindest für den Dichter an seinem Schreibtisch. Was sich zeigt, das sind Varietür-Markierungen wie Unterstreichungen, senkrechte Striche, metrische Notationen und darüber hinaus auch Korrekturzeichen, »um Änderungen zu markieren, über die er zweifelhaft geworden war«⁴⁹ bzw. die er rückgängig machen will. Unschlüssig ist er sich beispielsweise gleich in den ersten Versen u. a. darüber, ob er nun vom »Meßias« oder vom »Mittler« singen möchte – während Ha »der Mittler« notiert, streicht Hb die Notation »der Mittler« und unterlegt den offenbar zuvor durchgestrichenen »der Meßias« mit Punkten (s. Abb. 1).

⁴⁶ Vgl. die Druck- und Editions-geschichte des *Messias* in: Die zeitgenössischen Drucke von Klopstocks Werken. Eine deskriptive Bibliographie von Christiane Boghardt [u. a.]. In: HKA [s. Anm. 2], Abt. Werke: III/2. Berlin, New York 1981, 669–770.

⁴⁷ Friedrich Gottlieb Klopstock: Brief an Johann Arnold Ebert. 29.05.1758. In: HKA [s. Anm. 2], Abt. Briefe: III Briefe 1753–1758. Hg. v. Helmut Riege u. Rainer Schmidt. Berlin, New York 1988, 82–83, hier 82.

⁴⁸ Die Sigle übernehme ich von der HKA. Meine Beispiele beschränken sich hier auf diese beiden Exemplare; der Problemkomplex wartet noch auf seine Würdigung, die ich hier auch nicht ansatzweise leisten kann.

⁴⁹ HKA [s. Anm. 2], Abt. Werke: IV/3, 186.

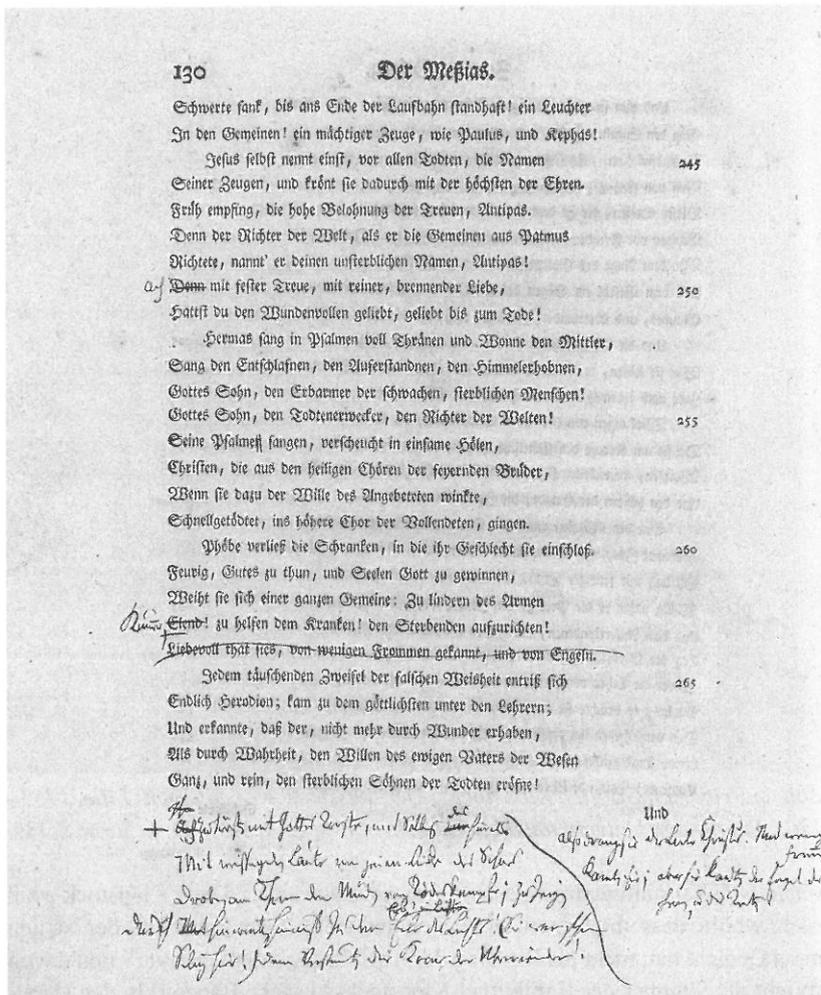


Abb. 3: Friedrich Gottlieb Klopstock, »Der Messias«, Kopenhagen: Lilie, 1755–1768. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg: Cod. 295: 1/3: in Scrin. S. 130.

hn des
 Ach zu trösten mit Gottes Troste, mit Salbung vom Himmels
 Mit weissagendem Laute von jenen [sic] Liede des Sohnes
 Droben am Throne den Müden vom Todeskampfe; zu seiten
 Erb im Lichte
 Durch Mit Hinwinken hinaus zu dem Erbe des Lichts! (Sie war schon
 Selig hier!) Dem Verstummen die Krone der Überwinder!
 Also drang sie die Liebe Christus. Nur wenige Fromme
 Kannten sie; aber sie kannten die Engel des Herrn, die Todten

»Unter diesem Aspekt ist auch der textgenetische Befund einzuordnen, daß Klopstock häufig aus einer kleinen sprachlichen Einheit, aus einem Darstellungsmotiv

oder einer Perspektive der Darstellung den weiteren Text bzw. die umfassendere Darstellung entfaltet hat.«⁵³

Die wenigen Beispiele machen etwas deutlich: Der *Messias* ist eigentlich kein geschlossenes Werk im hermeneutischen Sinn, in dem Teile und Ganzes in perfekter Harmonie aufeinander bezogen sind, und in dem das Ganze mehr als nur die Summe der Teile ist, sondern das religiöse Epos ist *work in progress*. Dabei entpuppen sich die Handexemplare nicht nur als ein höchst persönliches, sondern als das eigentlich privilegierte Andachtsmedium. Die beste Art über Gott zu denken, besteht für den Dichter nicht darin, über den Messias zu schreiben, sondern ihn zu schreiben: zwischen 1742 und 1800 nahezu 60 Jahre, in denen er sich dank der lebenslänglichen Ehrenpension des dänischen Königs Friedrich V. seit 1751 um nichts anderes als um den *Messias* zu kümmern braucht. In diesem Gottesdienst, während die einsame »Hand« das »Papier« beschriftet, besteht in letzter Konsequenz der symbolische Modus des Denkens und Darstellens. Ob es sich hierbei freilich um eine Position oder eine Negation handelt, darüber lässt sich trefflich streiten. Fest steht in jedem Fall so viel: Sinnlich erfahrbar ist Gott autopoetisch oder besser noch autor-poetisch – präsent im kratzenden Geräusch der Feder und nur in diesem.

⁵³ HKA [s. Anm. 2], Abt. Werke: IV/3, 182.

»Aus Gottes Wort
und eigener Erfahrung gezeigt«

Erfahrung – Glauben, Erkennen
und Gestalten im Pietismus.
Beiträge zum III. Internationalen Kongress
für Pietismusforschung 2009

Herausgegeben von
Christian Soboth und Udo Sträter
in Verbindung mit Hartmut Lehmann,
Thomas Müller-Bahlke und Johannes Wallmann

Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle
Harrassowitz Verlag in Kommission