

Oberflächlich und im Groben betrachtet kann man bei Klopstock von einem höchst positiven Verhältnis zur Musik sprechen. Als er 1796 ein Loblied auf die Musik anstimmte,

Sterbliche nur genossen der Freuden froheste, reinste,
Sie allein die Musik?
[...]
Irrt doch nicht so! Es freuet nicht allein in den Sternen; es freuet
Auch in dem Himmel Musik.¹

konnte er auf langjährige, vielfältige Berührungen mit der Tonkunst und ihren verschiedenen Formen zurückblicken, so wie sie im 18. Jahrhundert in Erscheinung traten: als frommer Kirchgänger selbstverständlich mit dem Kirchenlied, daneben mit Kantate und Oratorium, ebenso aber auch mit dem profanen Lied und der konzertanten Musik. Die Frage wäre lediglich, ob er je einer Opernaufführung beigewohnt habe. Immerhin konnte er von der Oper berichten, auch wenn es nur vom Hörensagen war, dass sie „in unsern Zeiten“ einen hohen Grad an Vollkommenheit erreicht habe; dies im Jahre 1758.²

Dass in der bürgerlichen Gefühlskultur des 18. Jahrhunderts die Musik und insbesondere das Lied zunehmend an Bedeutung gewannen, ist allgemein bekannt. Schon 1750, als junger Mann, stand Klopstock mitten in einer lebendigen Liedkultur:

Hallers Doris sang uns[,] selber des Liedes [w]erth
Hirzels Daphne, den Kleist zärtlich, wie Gleimen, liebt;
Und wir Jünglinge sangen
Und empfanden wie Hagedorn.³

So die Stelle aus der berühmten Ode *Der Zürchersee*, in der die gemeinschaftsstiftende, ja erotisierende Funktion des gesungenen Liedes in der durchaus mit Absicht syntaktisch zunächst schwer durchschaubaren Verschränkung der Namen von Freunden, Freundin-

- 1 *Friedrich Gottlieb Klopstocks Oden* (Hrsg. Franz Muncker, Jaro Pawel), 2 Bde., Stuttgart 1889, Bd. 2, S. 116.
- 2 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Einleitung zu den Geistlichen Liedern* (1758), in: ders., *Ausgewählte Werke* (Hrsg. Karl August Schleiden), München 41981, S. 1009–1016, hier S. 1016.
- 3 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Zweyte Ode von der Fahrt auf der Zürcher See*, in: *Gedichte 1700–1770. Nach den Erstdrucken in zeitlicher Folge* (Hrsg. Jürgen Stenzel), München 1969, S. 243–245, hier S. 244 (*Epochen der deutschen Lyrik* 5).

nen und dichterischen Vorbildern selbst besungen und gefeiert wird.⁴ Jugend, Freundschaft, Liebe wurden erst im Medium des geselligen Musizierens so richtig erfahrbar gemacht, erlebten jedenfalls in diesem Medium ihre Steigerung und Vollendung.

Das sollte auch zeitlebens für Klopstock so bleiben. Ein Lebensbild aus dem Jahre 1767 zeigt anschaulich, wie nachhaltig die anakreontische Liedkultur nachwirkte. Der inzwischen 43-jährige Klopstock schreibt schäkernd an eine junge Freundin:

„Im vorbegehen, oder vielmehr nicht im Vorbegeh'n, ich bin ein sehr verliebter Liebhaber der Musik, u ob ich gleich selbst weder spiele noch singe, so habe ich doch einen Flügel u Clavier auf meiner Stube. Ich singe wohl bisweilen ein wenig mit, wenn es leicht ist, was gesungen wird[,] Gerstenberg u seine Frau singen gut u sehr nach meinem Geschmack [...]. Wir haben eine deliciose kleine Sammlung von Musiken. Wir lesen Melodien aus, die uns vorzügl. gefallen. Wir machen Texte dazu wenn sie noch keine haben, wir ändern andre Texte, oder wir nehmen auch irgend einer Melodie, die uns nicht gefällt, einen Text, der uns gefällt, u bringen ihn unter eine andre Melodie. Wenn Sie ein hübsch artig Kind seyn u singen lernen wollen, so sollen Sie schon Musiken haben, die Ihnen gefallen. Ich wette fast darauf, daß Sie stabat mater nicht kennen. Dieß ist ein lateinischer catholischer Text zu einer ausserordentlich schönen Composition. Ich habe einen deutschen Text dazu gemacht. Dieser Text ist sehr ernsthaft. Wir singen aber auch viele scherzhafte Sachen [...]. Recht im Ernste, meine liebe kleine, Sie werden mir eine grosse Freude machen, wenn Sie singen lernen. Ich meine eben nicht Arien. Und nun, u nun, Mädchen – ja freylich möchte ich lieber mündl. mit Ihnen plaudern, u nun, nun was meinen Sie dazu? – Nun, wozu denn? [...] – Wozu? Was das für ein klein dumm Ding ist, daß es nicht merkt, daß ich es küssen möchte. Wurden Sie etwa roth, daß ich Sie geküßt habe? – Paperlapä! Sie sollen mich nun doch wieder küssen, u singen sollen Sie auch lernen.“⁵

Hier herrscht wie gesagt ein anakreontischer Ton vor. Fließend sind aber die Übergänge zur Empfindsamkeit. Helferich Peter Sturz berichtet über Klopstock aus der gleichen, Kopenhagener Zeit und den daran anschließenden ersten Jahren in Altona ab 1770:

„[Die Musik] durchströmt ihn, wenn sie klagt, wie die leidende Liebe, Wonne seufzet, wie ihre Hoffnung, stolz daher tönt, wie das Jauchzen der Freiheit, feierlich durch die Siegespalmen hallt. Immer muß sie der Dichtkunst nur dienen, Windemens Stimme folgsam begleiten, nie das Lied verhüllen, sondern leicht umschweben, wie der Schleier eine griechische Tänzerin. O wie oft lauschten wir an unsers Gerstenbergs Klavier, wenn er den holden Wechselgesang mit seiner zärtlichen Gattin anstimmte!“⁶

4 Siehe dazu Karl Ludwig Schneider, *Nachwort*, in: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Oden. Eine Auswahl* (Hrsg. Karl Ludwig Schneider), Stuttgart 1966, S. 171. *Doris* ist der Titel eines Lieds von Albrecht von Haller. Johann Kaspar Hirzel und seine „Daphne“ (seine Frau) waren mit von der Partie auf der Bootsfahrt. Ewald von Kleist und Johann Wilhelm Ludwig Gleim waren dichterische Freunde in der deutschen Heimat. Friedrich von Hagedorns *Oden und Lieder* (1747) waren das allseits bewunderte Vorbild für das gesellige Lied der Zeit. „[Klopstock] sang [...] uns Lieder von Hagedorn“, schrieb Hirzel an Kleist am 4. August 1750 in seinem Bericht von der Bootsfahrt (ebd. S. 141).

5 HKA, *Briefe V/1: Briefe 1767–1772*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Klaus Hurlebusch), Berlin und New York 1989, S. 36 f. (an Cäcilie Ambrosius, 30. oder 31. Oktober 1767).

6 Helferich Peter Sturz, *Klopstock*, in: ders., *Schriften*, 2 Bde., Leipzig 1779–1782, Bd. 1, S. 180–89, hier S. 183–184.

„Windeme“ war Klopstocks dichterischer Name für Johanna von Winthem, deren Stimme und musikalisches Können er in mehreren Oden besang (*Klage, Der Denkstein, Die Grazien, Die Sängerin, und der Zuhörer*). Dass er ein „verliebter Liebhaber“ der Musik war, zeigte sich nicht zuletzt auch darin, dass er sie 1791, 67-jährig, schließlich ehelichte.

So war Musik für Klopstock, wie für viele andere Menschen der damaligen Zeit, ein bevorzugtes Medium, in dem sich ihr geselliges und intimes Leben entfalten konnte.⁷ Das geschah nicht zuletzt deshalb, weil man sich beim Musikgenuss nicht bloß rezeptiv verhielt. Typisch für die Zeit ist vielmehr die unbekümmerte Art, wie auch der musikalische Laie in die Aufführungs- und Kompositionspraxis eingriff, alte Texte neuen Melodien anpasste, alten Melodien neue Texte beigab. Einige von Klopstocks auf diese Weise entstandenen neuen Texten sind erhalten, so seine im oben zitierten Brief erwähnte Übersetzung des *Stabat Mater* nach der bekannten Melodie Pergolesis, aber auch ehrgeizigere Neudichtungen, die einem Quodlibet verschiedener Melodien verschiedener Komponisten unterlegt wurden.⁸ Ähnliche Nachdichtungen und Neuverbindungen von Text und Musik sind auf dem Gebiet des Kirchenlieds zu verzeichnen, wo Klopstock 1758 einen Band *Geistlicher Lieder* vorlegte, teils mit neuen Texten nach alten Melodien, teils auch mit redigierten Texten älterer Dichter.⁹ Ein zweiter Band folgte 1769.

Es konnte natürlich nicht ausbleiben, dass auch die eigenständigen Gedichte Klopstocks vertont wurden. 1974 hat Walther Siegmund-Schultze für die Zeit bis 1800 150 Vertonungen durch 45 Komponisten ausfindig gemacht, darunter Neefe, Reichardt, Gluck und Carl Philipp Emanuel Bach.¹⁰ Mit Gluck korrespondierte er, mit Bach verkehrte er in der Hamburger Zeit; ihm wird Bachs Grabspruch zugeschrieben.¹¹ Auch wandte sich Klopstock selbst an eine ganze Reihe von Komponisten, die er für Vertonungen seiner Gedichte zu interessieren suchte.¹² Hier aber tat sich die Schwierigkeit auf, dass sich seine Texte in mancher Hinsicht einer Vertonung querstellen. Der Zeitgeschmack ging in Richtung einer „Einfältigung“ sowohl im Text als auch in den musikalischen Stilmitteln.¹³ Auch Klopstock, der auf dem Zürcher See „sang und empfand wie Hagedorn“, und der „nicht eben Arien“ im Sinne hatte, wenn er seiner jungen Freundin

7 Zur musikalischen Geselligkeit s. auch Katrin Kohl, *Klopstock*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 34, 67 (*Sammlung Metzler* 325).

8 Klopstock, *Oden* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 212–215. Siehe auch *Warnung* (1772), „nach Stellen aus den Komponisten Bai, Allegri und Palestrina“ (ebd. Bd. 1, S. 231 f.) und *Die Erscheinung* (wahrscheinlich 1777), „nach Glucks, Pergolesens und Zoppis Kompositionen“ (ebd. Bd. 2, S. 7–9).

9 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Sämtliche Werke*, 10 Bde., Leipzig 1854–55, Bd. 5, S. 41–218.

10 Walther Siegmund-Schultze, *Klopstocks Musik-Beziehungen*, in: *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werk und Wirkung. Wissenschaftliche Konferenz der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg im Juli 1974* (Hrsg. Hans-Georg Werner), Berlin 1978, S. 143–146, hier S. 144.

11 *Bach, Carl Philipp Emanuel*, in: *Riemann Musik Lexikon*, Personenteil Bd. 1, Mainz u. a. 1959, S. 69.

12 Eine erste Zusammenstellung findet sich bei Alfred Bock, *Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik*, Gießen 1900, S. 4–18. Besonders intensiv umwirbt Klopstock Komponisten seiner näheren oder entfernteren Bekanntschaft in den 1760er und 1770er Jahren, wie aus der einschlägigen Korrespondenz hervorgeht: s. HKA, *Briefe* V/1 (wie Anm. 5) passim.

13 Siehe Gottfried Benedict Funk über Musik im *Nordischen Aufseher* (Hrsg. Johann Andreas Cramer), 3 Bde., Kopenhagen und Leipzig 1758–61, Bd. 3, S. 213–220, hier S. 214 f. (N. 153, 21. Mai 1760). Funk gehörte zum Kopenhagener Freundeskreis Klopstocks. Zu „einfältigen“, s. Johann Gottfried Herder, *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (1773), in: ders., *Werke in zehn Bänden* (Hrsg. Günter Arnold u. a.), Frankfurt (Main) 1985–2000, Bd. 2 (1993): *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781* (Hrsg. Gunter E. Grimm), S. 447–497, hier S. 493 (*Bibliothek deutscher Klassiker* 95).

empfahl, das Singen zu erlernen (s. oben), scheint sich diesem Zeitgeschmack anschließen zu wollen.¹⁴ Nun schmiegen sich aber seine eigenen reimlosen, teils freirhythmischen, teils nach klassischen Mustern gebildeten Versmaße (der Hexameter, die alkäische Odenstrophe, auch eigene Strophenformen) nur schlecht einer sich wiederholenden, im Gleichtakt leicht dahinfließenden Musik an.¹⁵ Klopstock selbst unterschied, auf dem Gebiet der geistlichen Dichtung, zwischen dem „Lied“ und dem „Gesang“.¹⁶ Im Gesang standen ihm offenbar seine eigenen geistlichen Oden, die freirhythmischen Hymnen (die *Frühlingsfeier* usw.), wohl auch manche lyrische Einlagen im *Messias* vor Augen. Das Lied ist schlicht in Gedanken und Versfübung und für die „meisten“ geschrieben,¹⁷ der Gesang dagegen „kurz, feurig, stark, voll himmlischer Leidenschaften; oft kühn, heftig, bilderreich in Gedanken und im Ausdruck“ und für eine auserlesene Schar von Hörern gedacht.¹⁸ Für das Lied gab es schon die hergebrachten Melodien; die Musik zum Gesang war noch nicht erfunden. Es ist kein Zufall, dass die Gedichte Klopstocks, die am häufigsten vertont wurden, nämlich das *Rosenband* und das bewusst populär gefasste, ausnahmsweise in alternierendem Versmaß gedichtete, angestrengt patriotische *Vaterlandslied*,¹⁹ in ihrer „einfältigenden“ Art Ausnahmen in seiner Lyrik darstellen. Das u. a. von C. Ph. E. Bach und Gluck vertonte *Vaterlandslied* trägt übrigens die Widmung „Zum Singen für Johanna Elisabeth von Winthem“.²⁰

So drängte es Klopstock zwangsläufig aus einem milieuspezifischen, bürgerlich konformen in ein schöpferisches, bisweilen auch kritisches Verhältnis zur Musik hinaus. Nun war aber auch die Musik im Zuge der Gluckschen Opernreform in Bewegung geraten. Klopstock suchte Ende der 1760er Jahre gerade auch zu Gluck den Kontakt, um ihn für die Vertonung von Gesängen aus seinem „Bardiet“ *Hermanns Schlacht* zu gewinnen.²¹ Indem dieses Projekt Wirklichkeit zu werden versprach, wurde Gluck zu „sein[em] Lieblingsmann“ in der Musik.²² Für die Zeitgenossen waren Gluck und Klopstock füreinander wie erschaffen.²³ *Hermanns Schlacht* schien ihnen als Textgrundlage für die Reformoper prädestiniert.²⁴ Auch hat sich Gluck zeitgenössischen Berichten zufolge mit

14 Vgl. die Kritik der „Bravura“ in dem Epigramm *Die Antwort der Sängerin*, in: HKA, *Werke II: Epigramme* (Hrsg. Klaus Hurlbusch), Berlin und New York 1982, S. 44.

15 So meint Sulzer, wohl auch im Hinblick auf Klopstock, dass sich kein „Tonsezer“ an eine „Ode, nach lyrischen Versarten der Alten“ wagen dürfe, „es sey denn, daß er sie abwechselnd, bald als ein Recitativ bald als Arioso, bald als Arie behandeln könne“. Johann Georg Sulzer, *Recitativ*, in: ders., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 2 Bde., Leipzig 1771–1774, Bd. 2, S. 942–953, hier S. 944.

16 Klopstock, *Einleitung zu den Geistlichen Liedern* (wie Anm. 2), S. 1010–1015.

17 Ebd. S. 1010.

18 Ebd. S. 1010 f. (Zitat S. 1011).

19 Kohl, *Klopstock* (wie Anm. 7), S. 165.

20 *Klopstocks Oden* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 222 f. (dort auch zur Text- und Druckgeschichte).

21 Siehe die Zusammenfassung in HKA, *Briefe V/2: Briefe 1767–1772*, Bd. 2: *Apparat/Kommentar/Anhang* (Hrsg. Klaus Hurlbusch), Berlin und New York 1992, S. 514 f. Klopstock versuchte auch C. Ph. E. Bach dafür zu interessieren: s. HKA, *Briefe V/1* (wie Anm. 5), S. 182 (an Julius Gustav Alberti, 25. 8. 1769).

22 HKA, *Briefe V/2* (wie Anm. 21), S. 514. Nach: Carl Friedrich Cramer, *Klopstock* (In Fragmenten aus Briefen von Tellow an Elisa), 2 Bde., Hamburg 1777–78, S. 94, 136.

23 Gluck sei „ungefähr der Klopstock für die Musik, so wie Klopstock der Gluck für die Poesie“. HKA, *Briefe V/2* (wie Anm. 21), S. 514, nach: Friedrich Just Riedel, *Über die Musik des Ritters Christoph von Gluck*, Wien 1775, S. VIII.

24 Johann Georg Sulzer, *Oper*, in: ders., *Allgemeine Theorie* (wie Anm. 15), Bd. 2, S. 846. Siehe auch Johann Gottfried Herder, *Briefe zu Beförderung der Humanität*, Achte Sammlung [1796], 102. Brief, in: ders., *Werke in zehn Bänden* (wie Anm. 13), Bd. 7 (1991): *Briefe zu Beförderung der Humanität* (Hrsg. Hans Dietrich Irmscher), S. 556 f. (*Bibliothek deutsche Klassiker* 63).

Improvisationen nach der Vorlage des Bardiets ans Werk gemacht.²⁵ Er hat sie aus dem Gedächtnis sogar Klopstock vorgespielt, als sie im November 1774 und März 1775 in Karlsruhe und Rastatt einander persönlich kennenlernten.²⁶ Davon ist zwar nichts erhalten; dafür hat man aber von Gluck die sieben *Oden und Lieder beym Clavier zu Singen* aus dem Jahre 1785, die in ihrer verhaltenen Melodik eine Ahnung davon vermitteln, wie eine Klopstocks Worte begleitende Schauspielmusik in Glucks Manier sich angehört haben könnte.²⁷ In ähnlichem Sinne hat sich Klopstock kritisch über die zeitgenössische Kirchenmusik geäußert²⁸ und von einer zukünftigen geträumt, in der neue Psalmen „mit des Herzens / Einfalt [...] die Einfalt des Gesanges“ vereinigen und in „Musik, als ob kunstlos aus der Seele / Schnell sie ströme“, die Andacht der Gemeinde zu neuer Heilsgewissheit erheben würden.²⁹

Berührungspunkte dieser Art haben es von jeher nahegelegt, Klopstocks musikalische und musiktheoretische Bemühungen in den Zusammenhang der um die Mitte des Jahrhunderts sich ankündigenden und in den 1760er Jahren sich beschleunigenden Reformbewegung in der Musik zu stellen. Das ist gewiss richtig. Nur muss man zumindest bei Klopstock ein wenig weiter ausholen, wenn man verstehen will, welche Erwartungen er in diesen Reformprozess einbrachte und von welchen Voraussetzungen er dabei ausging.

Diese lassen sich gerade da erkennen, wo er sich in seinen Wunschträumen am weitesten von der Wirklichkeit zu entfernen schien. So gab er im Zuge seines sogenannten „Wiener Plans“³⁰ 1768 seinen Entwurf einer neuen Art von sogenannten „Singhäusern“ an den Wiener Hof weiter, in denen nach einer ausgeklügelten Methode, die er in Wort und technischen Skizzen ausführlich darlegte,³¹ der „Schall“ der Instrumente und Sänger „recht aus der Ferne, Tiefe, und Höhe“ auf die Zuhörer einwirken sollte.³² Auch um eine Verfeinerung klanglicher Wirkungen war es Klopstock dabei zu tun. Durch eingebaute Röhren verschiedener Art (ob „eng“ oder „weit“, ob „inwendig [...] glatt“, „rauh“ oder „mit wollenem Zeuge gefüttert“, ob in „gerader“ oder „krummer Linie“ auf den Zuhörer hinführend usw.)³³ und Mittel zur Dämpfung oder Verstärkung des Tons (Trennwände, Resonanzdecken, „Tonspiegel“, Blasebälge)³⁴ sollte „der Schall neue Modificationen“ bekommen.³⁵ Insgesamt also kann man durchaus von einer Vorwegnahme moderner Tonsysteme (Dolby Surround u. dgl.) sprechen, die in unseren Kinos den in allen dynamischen und farblichen Schattierungen spielenden Klang von allen vier Seiten in den

25 HKA, *Briefe* V/2 (wie Anm. 21), S. 515.

26 Ebd.

27 Nämlich „sehr declamatorisch“, nach dem Urteil von Adolf Bernhard Marx, *Gluck und die Oper*, 2 Bde., Berlin 1863, Bd. 2, S. 11. Zur „Deklamation“ s. unten. Einige der Vertonungen waren bereits in den 1770er Jahren im *Göttinger Musenalmanach* erschienen.

28 *Einleitung* zu den *Geistlichen Liedern* (wie Anm. 2), S. 1015 f.

29 *Die Chöre*, in: *Oden* (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 191–193, hier S. 192.

30 Siehe dazu Rose-Marie Hurlebusch und Karl Ludwig Schneider, *Die Gelehrten und die Großen. Klopstocks „Wiener Plan“*, in: *Der Akademiegedanke im 17. und 18. Jahrhundert* (Hrsg. Fritz Hartmann und Rudolf Vierhaus), Bremen 1977, S. 63–96 (*Wolfenbütteler Forschungen* 3).

31 HKA, *Werke* VII/2: *Die deutsche Gelehrtenrepublik*, Bd. 2: *Text/Apparat* (Hrsg. Klaus Hurlebusch), Berlin und New York 2003, S. 139 f., 875–878.

32 Ebd. S. 139.

33 Ebd. S. 877.

34 Ebd. S. 876 f.

35 Ebd. S. 876.

Zuschauerraum einströmen lassen und das akustische Erlebnis damit über die Stereophonie hinaus verräumlichen.³⁶ Nur verband Klopstock damit keine visuelle Vorführung. Sondern seine Erfindung sollte der „Absingung“ epischer Gedichte dienen, oder, wie es synonym dazu heißt, der „musikalischen Declamation“ derselben.³⁷

Hierbei schwebte ihm das Beispiel der Rhapsoden vor, die bekanntlich in der griechischen Antike bei geselligen Anlässen epische Gedichte vortrugen oder eben auch vorsangen.³⁸ Von dem Magdeburger Komponisten Johann Heinrich Rolle ist der Bericht eines Gesprächs aus dem Jahre 1763 überliefert, in dem Klopstock und Johann Georg Sulzer gemeinsam auf ihn einstürmten, der „Musik der Alten“ und deren Grundsatz, die „Singemusik für nichts anderes als für eine erhöhte Declamation“ zu halten, gegenüber der „jetzigen Mode der Singemusik“ mit ihren „lang ausgeführten Arien und ihr[em] Da capo“ wieder zu ihrem Recht zu verhelfen.³⁹ Auf das Beispiel der griechischen *mousike* war Klopstock im Laufe seiner metrischen Studien in den 1760er Jahren aufmerksam geworden, die die Arbeit an dem in seiner Metrik besonders anspruchsvollen letzten Gesang des *Messias* begleiteten.⁴⁰ Seine für Wien geplanten „Singhäuser“ sollten offenbar den Rahmen abgeben für den rhapsodischen Vortrag seines eigenen Epos, damit auch für diese Gattung „das Vergnügen der gesellschaftlichen Theilnehmung des Ohrs und der lebhaftern Empfindung des Gedichts“ wiederhergestellt würde.⁴¹ In einem 1770 veröffentlichten Dialog über Metrik führt er aus, wie er sich dabei das Verhältnis von gesprochenem Wort und Gesang vorstellte. Zwar verwirft er die „Näherung zum Singen“, doch nur deshalb, „weil ihrer zu wenige sind, die, ohne ins Gesuchte zu verfallen, diese [...] feine Modulation treffen würden.“ Unter anderen Voraussetzungen, wenn einmal die Deklamation nicht mehr „etwas sehr Verunstaltetes⁴² unter uns wäre“, könnte man sehr wohl den Versuch des „Gesangähnliche[n]“ wagen.⁴³

Erhebt sich damit die Poesie zum Gesang, so muss es sich umgekehrt die Musik gefallen lassen, sich ihrer Unabhängigkeit zu begeben und hinfort dem Wort dienend untergeordnet zu sein. Die Musik ist für Klopstock letztlich dazu da, die Wirkung des gesprochenen Wortes zu erhöhen. „Die Musik, welche Worte ausdrückt, oder die *eigentliche Musik* ist Declamation,“ so läßt er sich in der *Deutschen Gelehrtenrepublik* vernehmen.⁴⁴ Und wenn ihm damit die Musik als „singende Declamation“ im Verhältnis zur „redenden Declamation“⁴⁵ lediglich eine gesteigerte *pronuntiatio* ist, also von der

36 Angeregt wurden Klopstocks Vorstellungen womöglich durch die barocken Anlagen in Schloss Rosenborg in Kopenhagen, die er gekannt haben dürfte. (Diesen Hinweis verdanke ich Herrn Professor Dr. Heinrich Schwab, Kopenhagen.)

37 HKA, *Werke* VII/2 (wie Anm. 31), S. 139.

38 *Von dem Sylbenmaße* (1770), in: Klopstock, *Sämmtliche Werke* (wie Anm. 9), Bd. 10, S. 162–193, hier S. 188 f.

39 Rudolf Kaestner, *Johann Heinrich Rolle. Untersuchungen zu Leben und Werk*, Kassel 1932, S. 25 f. (*Königsberger Studien zur Musikwissenschaft* 13). Siehe Johann Georg Sulzer, *Vortrag*, in: ders., *Allgemeine Theorie* (wie Anm. 15), Bd. 2, S. 1242 f.

40 Siehe HKA, *Werke* IV/3: *Der Messias* (Hrsg. Elisabeth Höpker-Herberg), Bd. 3: *Text/Apparat*, Berlin und New York 1996, S. 67–87, 233 f.

41 *Von dem Sylbenmaße* (wie Anm. 38), S. 189.

42 Im zitierten Text steht hier „Verunstaltetes“. Das dürfte jedoch ein Druckfehler sein.

43 *Von dem Sylbenmaße* (wie Anm. 38), S. 188.

44 HKA, *Werke* VII/1: *Die deutsche Gelehrtenrepublik*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Rose-Maria Hurlebusch), Berlin und New York 1975, S. 172, Hervorhebung original.

45 Aus dem zweiten, zu Lebzeiten unveröffentlichten Teil der *Deutschen Gelehrtenrepublik*. HKA, *Werke* VII/2 (wie Anm. 31), S. 48.

klassischen Rhetorik her erfasst wird, so ist auch deren Wirkung rhetorisch bestimmt. Wenn bei Klopstock von der „Macht“ der Musik, „die Herzen zu bewegen“ die Rede ist,⁴⁶ so spricht aus diesen Worten nicht primär die Empfindsamkeit, sondern die Rhetorik, die ja das *movere*, die Erregung der Affekte, zu einem Hauptzweck der Rede macht – oder wenn es Empfindsamkeit ist, dann zumindest bei Klopstock eine, die mit der Rhetorik eine Synthese eingegangen ist, indem sie rhetorische Theoreme und Werturteile aktualisiert und ihnen ein zeitgemäßes Kostüm angepasst hat.

In seiner rhetorischen Orientierung gibt sich Klopstock als Humanist zu erkennen, der in der kunstvollen Ausformung der Rede das bevorzugte Medium menschlicher Vervollkommnung sieht.⁴⁷ Humanistisch ist auch die bereits berührte Orientierung an der „Musik der Alten“ sowie der auch von Klopstock mit unvermindertem Interesse fortgeführte Rangstreit zwischen den Künsten.⁴⁸ Und wenn er sich in der *Gelehrtenrepublik* zuletzt zufrieden gab und der Zunft der Musiker die Aufnahme in die *respublica eruditiorum* gewährte, so doch mit dem mit deutlichen Worten ausgesprochenen Vorbehalt, dass der „Singcomponist“ über den „Instrumentalcomponisten“ zu erheben sei.⁴⁹ Da mag ein hier eingeführter Musiker, der sich dieser Bedingung widersetzt, nicht so unrecht haben, wenn er den Dichtern vorwirft, sie degradierten den Komponisten zu ihrem „Declamator“, und dass es bei der Bestimmung der Musik als „singende[r] Declamation“ zuletzt auf „Unterwürfigkeit, Knechtschaft, Slaverie“ hinauslaufe.⁵⁰ Immerhin gesteht Klopstock der begleitenden Musik zu, dass sie „dasjenige Leidenschaftliche hören“ lässt, „wozu die Sprache keine Worte hat“; doch auch diese „Mitbezeichnung“ kann nur da stattfinden, wo die Sprache als Bezeichnung das ihre schon geleistet hat, und ist somit als ein letztes Ausschwingen der Bedeutung am Rande des sprachlich Vorgezeichneten, nicht als unabhängige semantische Leistung zu verstehen.⁵¹

Die musiktheoretische Entsprechung von Klopstocks „singender Declamation“ dürfte am ehesten wohl im Rezitativ und dem darin eingebetteten Arioso⁵² zu suchen sein, auch wenn Klopstock selbst diese musikalische Begrifflichkeit geflissentlich vermeidet. In diesem Sinne kann man behaupten, dass er auf die Musik überhaupt ausweitet, was in der Theorie der Zeit für das Rezitativ allgemein anerkannt war,⁵³ so etwa, wenn er es dem Komponisten ausdrücklich untersagt, „die Melodie durch die Harmonie [...] weg[zukünstel[n]“; vielmehr müsse die Melodie „merklich vorwalten“.⁵⁴ Wie sich versteht, wird nicht jeder Komponist mit Klopstocks Vorstellung von Musik einverstanden

46 HKA, *Addenda I: Klopstocks Arbeitstagebuch* (Hrsg. Klaus Hurlebusch), Berlin und New York 1977, S. 72 f.

47 Zu dieser geistesgeschichtlichen Einordnung passt auch, dass Klopstock einem Komponisten, den er für die Vertonung seiner Werke zu interessieren suchte, die vorherige Lektüre von Isaac Vossius, *De poematum cantu et viribus rythmi* (1673) empfahl. Siehe HKA, *Briefe IV/1: Briefe 1759–1766* (Hrsg. Helmut Riege), Berlin und New York 2003, S. 217 (an Johann Arnold Ebert, 18. April 1764).

48 Siehe besonders den Aufsatz *Vom Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften* (1758), in: Klopstock, *Ausgewählte Werke* (wie Anm. 2), S. 981–991.

49 HKA, *Werke VII/2* (wie Anm. 31), S. 47–51.

50 Ebd. S. 49.

51 Ebd. S. 48 f.

52 Von Sulzer definiert als „sehr einfacher Gesang, der noch als ein sich auszeichnender Theil der Recitatives kann angesehen werden“. Johann Georg Sulzer, *Arioso*, in: ders., *Allgemeine Theorie* (wie Anm. 15), Bd. 1, S. 80.

53 Siehe Johann Georg Sulzer, *Recitativ*, in: ebd., Bd. 2, S. 942–953; Dene Barnett, *La Rhétorique de l'opéra*, in: *XVIII^e Siècle* 33 (1981), S. 335–348, hier S. 336 f.

54 HKA, *Werke VII/2* (wie Anm. 31), S. 48.

gewesen sein. Und dennoch gibt es ganz ähnliche Zielsetzungen in der zeitgenössischen Reformbewegung in der Musik. Heißt es nicht in der berühmten Vorrede zu *Alceste* (1767) von Gluck, dass er bestrebt gewesen sei, die Musik auf ihr wahres Amt zurückzuführen, der Dichtung zu dienen, den in der Handlung angelegten Situationen und Empfindungen zu folgen, ohne sie durch überflüssigen Zierrat zu unterbrechen und zu ersticken?⁵⁵ Behauptete er nicht ebenfalls in der Widmung zu *Paride ed Elena* (1770), der Gesang in seiner Oper sei nur ein Ersatz für die Deklamation?⁵⁶ Und auch für die Musiktheorie der Zeit dürfte gelten, dass sie ihre Begründung z. T. aus der klassischen und humanistischen Rhetorik bezog. Insofern kann man wohl sagen, dass die Türen, die Klopstock mit seinen recht aggressiv vorgetragenen Ansichten über Musik einrennen wollte, zumindest bei Gluck und seinen Anhängern schon halb offen waren.

Klopstock gilt, nach dem bekannten Wort Schillers, als „musikalischer Dichter“ *par excellence*.⁵⁷ Diese Bezeichnung hat insofern ihre Richtigkeit, als Klopstock wie kein zweiter Dichter seiner Zeit um feinste klangliche und rhythmische Wirkungen in seiner Dichtung bemüht war. Herder lässt in seinem Nachruf auf Klopstock 1803 dessen Muse die Deutschen belehren, dass sie „auf eine vorher ungeahnte Weise [...] Euch Eure ganze Sprache *melodisch* [machte]“.⁵⁸ Man könnte meinen, dass er deswegen dem Komponisten wenig zu bieten habe, hat er ihm doch gleichsam einen großen Teil seiner Arbeit schon abgenommen, bevor die Musik überhaupt ansetzen kann. „Componieren soll ich das? Das ist schon Musik“, soll ein Tonsetzer ausgerufen haben, als ihm eine Vertonung Klopstocks nahegelegt wurde.⁵⁹ Die Wahrheit ist aber ebenso auf der anderen Seite. Für manche Komponisten war Klopstocks Dichtung eben wegen ihrer „Musikalität“ und poetischen Radikalität eine Herausforderung und ein Ansporn für Experimente, die so ohne ihn nicht entstanden wären. Das bezeugen u. a. die weiteren in diesem Band versammelten Beiträge.

55 Im Wortlaut: „Pensai restringere la musica al suo vero ufficio di servire la poesia, per l'espressione e per le situazioni della favola, senza interromper l'azione o raffreddarla con degli inutili superflui ornamenti“. Zitiert nach Andrea Della Corte, *Gluck*, in: *La Musica* (Hrsg. Guido M. Gatti und Alberto Basso), Erster Teil: *Enciclopedia Storica*, 4 Bde., Turin 1966, Bd. 2, S. 567–581, hier S. 572.

56 Ernest Newman, *Gluck and the Opera. A Study in Musical History*, London 1895, S. 103; vgl. Marx (wie Anm. 27), Bd. 1, S. 445 f.

57 Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in: ders., *Sämtliche Werke* (Hrsg. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert), 5 Bde., München 1962, Bd. 5, S. 694–780, hier S. 734.

58 Johann Gottfried Herder, *Adrastea*, 5. Band (1803), 9. Stück, in: ders., *Werke in zehn Bänden* (wie Anm. 13), Bd. 10 (2000): *Adrastea. Auswahl* (Hrsg. Günter Arnold), S. 763 (*Bibliothek deutscher Klassiker* 170).

59 Nach Oswald Koller, *Klopstocks Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern*, in: *Programm der Landes-Ober-Realschule in Kremsier, veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1888/89*, Kremsier 1889, S. 28. Zugeschrieben wird das Wort dem Liederkomponisten Johann Abraham Peter Schulz (1747–1800). (Den Hinweis verdanke ich Herrn Professor Dr. Klaus-Peter Koch, Bonn.)