

Die Frage nach dem Zusammenhang zwischen dem Klang der Rede und ihrer Bedeutung war seit der Antike oftmals Gegenstand von Poetik und Rhetorik. Sowohl der Ausdruck der Seelenregungen als auch die Wirkung auf den Zuhörer sollten im richtig gewählten Wort ihre Erfüllung finden. Noch Beethovens Motto über der *Missa Solemnis* „Von Herzen – möge es zu Herzen gehen“ ist davon getragen. Auch in Klopstocks Werk findet sich die berühmte Formel an zwei Stellen wörtlich – ausformuliert im eigentlichen Sinne jedoch ist sie als Klopstocks Poetik und bildet so einen bislang viel zu wenig beachteten Grundstein des theoretischen Fundaments am literaturgeschichtlichen Wendepunkt im 18. Jahrhundert.

Der Körper und der Rhythmus, die rhetorische actio-Dualität aus Stimme und Bewegung sind dabei die neuen alten Medien, die Klopstock ins Spiel bringt. Dass Klopstocks Sprache das Innerste zu sagen imstande ist, zeigt auch eine Briefstelle in einem der berühmten „Bäse-Briefe“ Mozarts, in welchem Mozart Klopstocks „zärtliche Ode“¹ *Edone* zitiert. Aus der Zeile „Dein süßes Bild, Edone“ macht Mozart abweichend „Dein süßes Bild, o Bäschen“ und bettet den Text in ein ironisch-anspielungsreiches Konglomerat, das die erotischen Tändeleien mit der Cousine im frivolen Sprachspiel fortführt. Dass Mozart nun Klopstock zwar nicht vertont hat, jedoch gerade in einem derartigen sprachlichen Kontext zitiert, scheint bezeichnend zu sein; bezeichnend für die im Werk Klopstocks innewohnenden Möglichkeiten, Intimität rein sprachlich nicht nur auszudrücken, sondern herzustellen. Von Herzen zu Herzen – qua Rhythmus.

Doch bereits hier ist Einhalt geboten, denn vom Begriff des Rhythmus kehrt sich Klopstock in seiner wichtigsten dichtungstheoretischen Schrift, der 1779 erschienenen Abhandlung *Vom deutschen Hexameter*, bewusst ab, denn

„Das Wort Rhythmus [...] ist Eins von denen, die zeigen, zu was vor Verwirrungen der Begriffe zuweilen Worte verleiten, und wie lange sie es thun können.“²

- 1 Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. II: 1777–1779, Kassel u. a. 1962, S. 548 (Nr. 525 vom 10.5.1779: Mozart an Maria Anna Thekla Mozart).
- 2 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Vom deutschen Hexameter*, in: *Klopstocks sämtliche sprachwissenschaftliche und ästhetische Schriften* [...], hrsg. von August Leberecht Back und Albert Richard Constantin Spindler, Bd. III (*Sämtliche Werke*, Bd. 15), Leipzig 1830, S. 85–220, hier S. 182 f.

Stattdessen führt Klopstock eine Begriffs-Trias ein, mit deren Hilfe er das Wesen der poetischen Sprache als „Wortbewegung“³ zu erfassen versucht. Grundlegend für diese Begriffs-Trias ist dabei die Inanspruchnahme einer so genannten „begriffmäßigen Silbenzeit“⁴ für das Deutsche, d. h. dass ausgehend von der deutschen Prosodie einer Stammsilbenbetonung immer der die Bedeutung tragende Wortteil betont wird. Klopstock folgert daraus, dass diesem Umstand auch in der poetischen Sprache Rechnung getragen werden müsse, wenn sie natürlich wirken und den Zuhörer überzeugen soll. Dies geschieht durch die Einführung des Begriffes „Wortfuß“.

Vom Versfuß, dem sogenannten „künstlichen Fuß“ unterscheidet Klopstock den Wortfuß anhand eines Beispielen folgendermaßen:

„Dieser Hexameter:

Schrecklich erscholl der geflügelte Donnergesang in der Heerschaar.

hat sechs künstliche, und vier Wortfüße.

Die künstlichen:

- U U	Schrecklich er
- U U	scholl der ge
- U U	flügelte
- U U	Donnerge
- U U	sang in der
- -	Heerschaar.

Die Wortfüße:

- U U -	Schrecklich erscholl
U U - U U	der geflügelte
- U U -	Donnergesang
U U - -	in der Heerschaar.

Die in den Wortfüßen versteckten künstlichen gehn den Zuhörer gar nichts an. Er hört sie nicht; er hört nur die Wortfüße: und fällt, nach diesen allein, sein Urtheil über den Vers.“⁵

Der Wortfuß ist also kein rhythmisches Abstraktum wie der Versfuß, sondern gewissermaßen erfüllter Rhythmus, der an ein Wort oder eine zusammengehörige Wortverbindung gebunden ist. Diese gleichsam materielle Ausgefülltheit oder Erfüllung des Rhythmus als Wortfuß äußert sich in zweifacher Hinsicht: qualitativ und quantitativ.

Die Art und Weise der Erfüllung des Rhythmus versucht Klopstock ihrer jeweiligen Qualität nach im Begriff des sogenannten „Tonverhalts“ festzulegen. Gemeint ist hier vor allem ein Katalog von 44 Wortfüßen, die Klopstock ihrer „Beschaffenheit“ nach klassifiziert in: „Sanftes“, „Starkes“, „Muntres“, „Heftiges“, „Ernstvolles“, „Feyerliches“ und „Unruhiges“. – Das Klassifikationskriterium für den „Tonverhalt“ eines Wortfußes ist

3 Vgl. dazu ebd., S. 178 ff.

4 Vgl. dazu ebd., S. 104 und 115 ff.

5 Ebd., S. 184 f.

dabei die konkrete Abfolge betonter und unbetonter Silben innerhalb einer semantisch-rhythmischen Einheit. Demgegenüber nennt Klopstock das rein quantitative, anteilige Verhältnis betonter zu unbetonten Silben „Zeitausdruck“. Dies ist jedoch weniger offensichtlich auf der Ebene des Wortfußes als auf der Ebene der ganzen Strophe. Im „Zeitausdruck“, im quantitativen Übergewicht betonter oder unbetonter Silben unter dem Strich, liegt das Kriterium, ob eine Strophe als schnell oder langsam empfunden wird. Denn viele unbetonte Silben beschleunigen nach Klopstock das Versmaß, viele betonte verlangsamen es.

Klopstocks schrullige neue Terminologie darf nicht hinwegtäuschen über den eigentlichen, körpergebundenen Kernpunkt seiner Theorie des „bedeutenden Silbenmaßes“: nämlich der Semantisierung des Rhythmus im Akt des Dichtens und der Somatisierung der Wahrnehmung von Dichtung.

„Wir bekommen die Vorstellungen, welche die Worte, ihrem Sinne nach, in uns hervorbringen, nicht völlig so schnell, als die, welche durch die Worte, ihrer Bewegung nach, entstehn. Dort verwandeln wir das Zeichen erst in das Bezeichnete; hier dünkt uns die Bewegung gerade zu das durch sie Ausgedrückte zu seyn.“⁶

Mit anderen Worten wird Bedeutung in Rhythmus übersetzt und teilt sich auch als bedeutungstragender Rhythmus mit. Im dichterischen Sprechen aber, im Dichter-Wort teilt sich die Bedeutung nun qua Rhythmus dem Körper schneller mit als dem Verstand über den Wortsinn. Die körperliche Wahrnehmung und Produktion von Dichtung ist das Primäre.

Voraussetzung dafür ist die Deklamation der Dichtung oder ein Lesen, als ob man höre. Die von Klopstock jeweils intendierte Deklamation oder „Sprechung“ ist dabei meist als Strophenschema notiert, eventuell sogar mit eingezeichneten Wortfußgliederungen. Zeitweise experimentierte Klopstock mit einer noch elaborierteren Notation des Rhythmus, indem er sich des Taktes und der rhythmischen Notenwerte bediente, um die für ihn wirksame Differenzierung von Länge/Kürze und betont/unbetont gleichzeitig darstellbar zu machen. Dabei ist der Takt bei Klopstock jedoch kein Kontinuum, das widerspräche seiner polyrhythmischen Dichtung, die gerade gereimter taktierender Dichtung entgegensteht – der Takt bei Klopstock ist vielmehr immer ein einzelner, ein Abstraktum, das lediglich die Position der Silbe an betonter oder unbetonter Stelle im Einzeltakt demonstrieren soll. Diese Versuche, die gewünschte Deklamation möglichst musikalisch exakt zu notieren, sind jedoch aus dem Anfangsstadium nicht hinausgekommen⁷ – und Klopstock kehrte zur Notation mittels des Strophenschemas zurück, die wir uns nun anhand der berühmten Ode *Die Sommernacht* vor Augen führen wollen.

6 Ebd., S. 207.

7 Diese Notationsversuche Klopstocks finden sich in folgenden vier Briefen: 1. Brief an Gleim vom 24.7.1764 in: HKA, *Briefe IV/1: Briefe 1759–1766*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Helmut Riege), Berlin und New York 2003, S. 236–238, Nr. 188. – 2. undatiertes Brief an Gerstenberg, zwischen Ende März 1765 und Mitte 1766, in: ebd., S. 258 f., Nr. 202. – 3. Brief an Denis vom 22.11.1766 in: ebd., S. 270–273, Nr. 211. – 4. undatiertes Brief an Zachariä, vermutlich aus der Zeit um 1768/69, Universitätsbibliothek Tartu: Mrg. CCLXXXI, Nr. 1 (noch unveröffentlicht, erscheint in HKA, *Briefe XI*). – Die meisten Notationsversuche beziehen sich auf Messias-Strophen und sind auch wiedergegeben im Zusammenhang mit dem Parallelruck der *Strophenbeispiele des zwanzigsten Gesangs* in: HKA, *Werke IV/6: Der Messias*, Bd. 6: *Apparat* (Hrsg. Elisabeth Höpker-Herberg), Berlin und New York 1999, S. 1–49.

Das Strophenschema lautet:

○○ – ○, ○○ – ○, ○○ –,
○○ – ○, ○○ –, ○○ – ○,
○○ – ○, ○○ – ○,
○○ – ○○ –.

Wenn der Schimmer von dem Monde nun herab
In die Wälder sich ergießt, und Gerüche
Mit den Düften von der Linde
In den Kühlungen wehn;

So umschatten mich Gedanken an das Grab
Der Geliebten, und ich seh in dem Walde
Nur es dämmern, und es weht mir
Von der Blüthe nicht her.

Ich genoß einst, o ihr Todten, es mit euch!
Wie umwehten uns der Duft und die Kühlung,
Wie verschönt warst von dem Monde,
Du o schöne Natur!

Man kann dieses Gedicht auch anders lesen, alternierend:

Wenn der Schimmer von dem Monde nun herab
In die Wälder sich ergießt, und Gerüche
Mit den Düften von der Linde...

Aber das wollte Klopstock nicht, und betrachtet man das Schema genau, so liegt gerade im rhythmischen Schema der Schlüssel zu dieser Ode. Die Wortfußgliederung ist in diesem Falle streng vorgegeben und lässt als wichtigsten Baustein den dritten Päon (○○ – ○) erkennen, der in jeder Strophe sechsmal vorkommt. Dieser immer wiederkehrende Rhythmus, der die Worte aller drei Strophen in sich schließt, verleiht der Ode etwas Auratisches und legt sich über sie wie ein Schleier. Evoziert wird auf diese Weise eine einzige Stimmung, nämlich die sommernächtliche Stimmung von einst, die Klopstock gemeinsam mit den nun toten Freunden erleben durfte und die nun durch den Rhythmus wieder fühlbar wird. Deshalb ist der Tonverhalt dieses dritten Päon auch nur auf den ersten Blick unpassend, denn er entstammt der Kategorie „Muntres“. Sollte er nicht elegisch sein? Nein, denn die Stimmung von einst, d. h. die Stunden intimen Zusammenseins mit den Freunden, war dieser munteren Kategorie zuzuweisen und wird nun über den Rhythmus hervorgebracht. Klopstock drückt diese Intimität nicht nur aus, sondern stellt sie mittels der rhythmischen Anlage des Textes real in diesem Augenblick, wenn die Ode erklingt, geradezu körperlich erfahrbar wieder her.

Doch wie gehen die Komponisten nun damit um? Ist ein Text, der bereits so stark musikalisiert ist, überhaupt noch als musikalisches Kunstwerk vertonbar? Die Antwort ist: ja, unter zwei verschiedenen Ausgangspositionen: Erstens, wenn Klopstocks Nota-

tion genau gefolgt wird bzw. zweitens, wenn das Gegenteil geschieht und dagegen komponiert wird. Ich wähle zwei Beispiele, die beide auf ihre Weise der Aussage dieser Ode völlig gerecht werden und dennoch gegensätzlicher nicht sein könnten: die Vertonungen von Gluck und Schubert.

Die Komposition Schuberts stammt aus dem Jahr 1815 und ist eingebettet in eine Reihe weiterer Klopstock-Vertonungen.⁸ Von der Vertonung Glucks, mit der wir uns gleich beschäftigen werden, trennen sie 30 Jahre.

Schubert vertont den Text, als ob es Prosa wäre, vom dreistrophigen Bau und der von Klopstock vorgeschriebenen Abfolge der Rhythmen ist nichts zu merken. Dabei schlägt Schubert einen für ihn traditionellen Weg ein, nämlich den von Rezitativ und Arie. Die Vertonung ist fast ganz rezitativisch gehalten. Nur die letzten drei Zeilen stellen eine Art Arienfragment dar, gleichsam einen geborstenen Melodiebogen entschwundenen Glücks. Schubert orientiert sich in seiner Vertonung am Inhalt und an der Syntax von Klopstocks Text. Die Textaussage kulminiert inhaltlich wie auch syntaktisch in den letzten drei Zeilen, und mit diesen bricht bei Schubert auch die Arie aus dem Rezitativ. Schuberts Komposition ist gewissermaßen linear konzipiert.

Trotz dieser dem Sinn des Textes entsprechenden Lösung wahrt Schubert nicht die sprachliche Form des Gedichtes, wie sie Klopstock vorschwebt. Denn Schubert verwischt aufgrund von Rezitativ und Arie die strophische Anlage des Textes, – ja, er verändert an zwei Stellen sogar den Wortlaut, wodurch Klopstocks Klangsemantik empfindlich gestört wird, denn der konstituierende dritte Päon fällt durch diese Änderungen an zwei Stellen aus.⁹ Schließlich modifiziert Schubert im Rezitativ auch Betonungsstrukturen: Durch Tonbeugungen fallen betonte Silben auf unbetonte Takteile und umgekehrt.¹⁰ Obwohl Schubert Klopstocks Aussage linear aufs Wunderschönste erfasst, ignoriert er die Klanglichkeit der Ode, komponiert dagegen an und stülpt seine komponierte zweite Klanglichkeit genial darüber.

Anders *Die Sommernacht* von Gluck.¹¹ Das erste, was sofort ins Auge sticht, ist Klopstocks Strophenschema, das Gluck im Druck ungewöhnlicherweise neben den Titel über seine Komposition setzt.¹² Und unsere Erwartung einer Orientierung Glucks am Schema Klopstocks wird in dieser Richtung auch nicht enttäuscht, denn Gluck folgt Klopstocks

8 Zu den von Schubert vertonten Klopstock-Texten vgl. Maximilian und Lilly Schochow, *Franz Schubert. Die Texte seiner einstimmig komponierten Lieder und ihre Dichter*, Bd. 1, Hildesheim und New York 1974, S. 215–225. *Die Sommernacht* wurde am 14. September 1815 in zwei Fassungen komponiert, vgl. Franz Schubert, *Werke, Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, Leipzig 1884–1897. Serie XX (10 Bde., 1894/95), Bd. 3, Leipzig 1895, S. 80–83, Nr. 143a+b *Die Sommernacht*. (Erste und zweite Fassung; D 289.) Den folgenden Bemerkungen liegt die zweite Fassung, S. 82 f. zugrunde.

9 Aus „Der Geliebten“ macht Schubert „meiner Geliebten“ (Takt 11 f.), aus „in dem Walde“ wird „im Walde“ (T. 13).

10 Das bei Klopstock betonte „seh“ der zweiten Strophe geht in Schuberts Parlando-Strom T. 13 unter. Andererseits erfährt der zweimalige unbetonte Zeilenbeginn mit „Wie“ in Klopstocks dritter Strophe (Vers 2 und 3) bei Schuberts Arienfragment T. 21 und T. 23 eine deutliche Betonung durch den jeweils vergleichsweise langen Notenwert und die Stellung auf der Takt-Eins.

11 Zu Gluck und Klopstock vgl. Alfred Einstein, *Gluck. Sein Leben – seine Werke*, Revidierte Neuausgabe, Kassel u. a. 1987, S. 143–151; Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998, S. 349–371 (*Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* 24), zu *Die Sommernacht* vgl. besonders S. 363–369.

12 Vgl. dazu den Erstdruck *Klopstocks Oden und Lieder bey dem Clavier zu Singen in Musik gesetzt von Herrn Ritter Gluck*, Wien [1785], S. 10.

Schema minutiös, ja er überträgt sogar die betonten und unbetonten Silben in entsprechende Notenwerte: meist verlängerte halbe Noten für betonte und Achtel für unbetonte Silben.¹³ Und – Gluck vertont die Ode als Strophenlied.

Während Schubert nun die Aussage des Textes als Kulminationspunkt in seiner Linearität genau trifft, geht Glucks kongeniales Anempfinden der *Sommernacht* in eine andere Richtung, in die Richtung von Klopstocks Intention, über die verwendeten Rhythmen eine Sprache der Intimität und Freundschaft zu erfinden. Denn dem so häufigen dritten Päon (⊔ ⊔ – ⊔) bei Klopstock entspricht bei Gluck eine vielfach variierte Viertonfigur, die genau immer zu diesem Rhythmus gesetzt wird – und nur dann. Diese melodische Zelle verändert sich ständig und treibt das musikalische Geschehen weiter. Aufgrund dieser aus der rhythmischen Anlage des Textes entwickelten, beherrschenden Viertonfigur bekommt die Vertonung im Gegensatz zu Schuberts Linearität etwas Räumliches, denn der dritte Päon, dem die Viertonfigur entspricht, hatte dem Text ja auch – wie nun die melodische Viertonzelle dem Lied – eine einheitliche Aura verliehen, den göttlichen Schleier der Sommernachts-Stimmung, die auf den Schwingen des Rhythmus das Gedenken der Freundschaft trägt. Gluck spannt eine Art rhythmischen Raum auf, der keine klaren Grenzen hat, sondern reine Aura und Stimmung ist – wie Klopstocks rhythmische Konzeption des Textes auch. Der Zeitfaktor von Früher und Heute, der bei Schubert linear in der Arie als Erinnerung kulminiert, wird bei Gluck räumlich, denn die rhythmische Aura von Früher erklingt jetzt und evoziert im Heute, im jetzt lebenden Körper die Stimmung von Früher. Klopstocks Codierung des Intimen im Rahmen von Früher und Heute läuft über den Rhythmus – und Gluck tritt hier ganz hinter Klopstocks Schatten zurück im Versuch, dieser Konzeption musikalisch möglichst gerecht zu werden. Auf diese Weise werden sowohl Form und Inhalt als auch Stimmung und Ausdruck vom Sprachlichen ohne Umwege ins Musikalische übertragen. Während Gluck auch Klopstocks revolutionäre Sprache der Freundschaft in Töne verwandelt, komponiert Schubert ausschließlich Klopstocks rein gedankliche Intention. Dem Genie Schubert ist die Poetik des bedeutenden Silbenmaßes als Dichtersprache fremd, Schubert spricht seine eigene Sprache.

13 Auch Glucks zweite Vertonung von *Die Sommernacht*, die in dem von Voß und Goeking herausgegebenen *Musen-Almanach für 1785*, S. 78, erschienen ist und in a-Moll im $\frac{3}{4}$ -Takt notiert ist, weist prinzipiell fast dieselbe rhythmische Notationsweise auf, nur eben auf die Verhältnisse des $\frac{3}{4}$ -Taktes übertragen.