

„Ich dichte für die Zeit, | Und lasse für die Ewigkeit | *Klopstocke* dichten.“¹ Mit diesem Motto überschrieb Johann Wilhelm Ludwig Gleim eine neue Sammlung von Zeitgedichten, die er am 4. Januar 1802 seinem verehrten Dichterfreund schickte – ein wahrlich ambitionierter Anspruch für die Rezeption des Klopstock'schen Œuvres!

Dass bereits um 1800, also noch zu Lebzeiten Klopstocks und noch mehr „in den ersten fünfzig Jahren nach seinem Tode“ „Klopstocks lebendige Wirkung [...] fast ganz zu verlöschen [schien], in umgekehrtem Verhältnis zum erhofften Ruhm und zum weihervollen Pathos, mit dem sein Name gelegentlich noch zitiert wurde“,² gilt längst als Gemeinplatz der Klopstock-Forschung. Spätestens seit Johann Wolfgang von Goethes auf den ersten Blick schmeichelhafter Würdigung im zehnten Buch von *Dichtung und Wahrheit* (1812), Klopstock sei der Begründer einer neuen Epoche, in der „das Dichtergenie sich selbst gewahr würde, sich seine eignen Verhältnisse selbst schüfe und den Grund zu einer unabhängigen Würde zu legen verstünde“,³ war Klopstock nicht mehr unumstritten – Goethes vermeintlich positive Wertung schlug rasch in vorsichtig erhobene Kritik um: Nach den ersten zehn Gesängen des *Messias* habe Klopstock die an ihn gestellte Forderung nach einer „fortruckenden Bildung“⁴ nicht mehr einlösen können, und obwohl auf sein Œuvre unbestreitbar grundlegende Neuerungen in der deutschen Dichtung zurückgingen, sei es ihm doch nicht bestimmt gewesen, diese auch selbst zur Vollendung zu führen – eine Aufgabe, die (wie Goethe zwischen den Zeilen andeutet) erst ihm als „wahrem“ Dichtergenie vorbehalten blieb.⁵ In einer teleologisch ausgerichteten Literaturgeschichtsschreibung nimmt Klopstock seither die undankbare Rolle eines Vorläufers Goethes ein.

1 Brief Gleims an Klopstock vom 4.1.1802, zitiert nach: HKA, *Briefe X/1: Briefe 1799–1803*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Rainer Schmidt), Berlin und New York 1999, S. 248.

2 *Klopstock an der Grenze der Epochen* (Hrsg. Kevin Hilliard, Katrin Kohl), Berlin und New York 1995, Einleitung der Herausgeber, S. [1].

3 Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, 10. Buch (Hrsg. Klaus-Detlef Müller), Frankfurt (Main) 1986, S. 433–434 (ders., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden*, Hrsg. Dieter Borchmeyer u. a., 1. Abteilung: *Sämtliche Werke* 14).

4 Ebd., S. 434: „Der himmlische Friede, welchen Klopstock bei Konzeption und Ausführung dieses Gedichtes empfunden, teilt sich noch jetzt einem Jeden mit, der die ersten zehn Gesänge liest, ohne die Forderungen bei sich laut werden zu lassen, auf die eine fortruckende Bildung nicht gerne Verzicht tut.“ – Nichtsdestotrotz billigt Goethe Klopstock gerade aufgrund des *Messias* „das völlige Recht“ zu, sich als „geheiligte Person anzusehn [...]“ (ebd., S. 435).

5 *Klopstock an der Grenze der Epochen* (wie Anm. 2), Einleitung der Herausgeber, S. 5 und 32.

Klopstocks erster Biograph Franz Muncker distanzierte sich gar in der 1888 erschienenen Studie *Friedrich Gottlieb Klopstock. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften* deutlich vom Gegenstand seiner Untersuchung: „Von seinen Zeitgenossen einst vergöttert, ist er und was er geschaffen hat, uns längst fremd, zum Teil sogar ungenießbar und unverständlich geworden; wir sprechen heutzutage im allgemeinen nur noch das Lob nach, das frühere Bewunderer ihm gezollt haben, aber wir freuen uns seiner Werke nicht mehr unmittelbar.“⁶ Aus der Rückschau von fast einem Jahrhundert nach dem Tod des Dichters zählt Muncker Klopstock zu einer „Frühlingsepoche des frischen Keimens und Werdens“, jedoch „nicht mehr, wie die Zeitgenossen, denen er gleichsam als ein Wunder erschien, zu den größten Dichtern aller Zeiten, deren Werke, in ihrer Art unübertrefflich, ein Höchstes in der Geschichte des menschlichen Geistes bedeuten – er bereitete solchen Genien in unserer Poesie erst den Weg“.⁷ Doch schon wesentlich früher hatte sich der Gedanke einer so gut wie nicht mehr vorhandenen Klopstock-Rezeption zum Topos verfestigt – der romantische Schriftsteller Franz Horn hielt etwa in seinen 1819 erschienenen *Umrissen zur Geschichte und Kritik der schönen Literatur Deutschlands während der Jahre 1790 bis 1818* fest: „Klopstock hatte seit beinahe zwei Jahrzehnten keinen großen Einfluss mehr hervorgebracht, seine großartige Dichternatur hatte sich in den frühen Oden und den ersten Gesängen des Messias so rein, gewaltig und würdig ausgesprochen, daß er in dieser Hinsicht fast erschöpft scheinen konnte; wenigstens war ihm nicht möglich, durch neuere poetische Erzeugnisse jenen Eindruck zu steigern; und es ist nicht zu verhehlen, daß die spätern Gesänge des Messias nicht ohne die Mühe des einzeln waltenden kühlen Verstandes langsam und schwer hervorgetreten sind.“⁸ Im selben Jahr konstatierte auch Friedrich Bouterwek in seiner *Geschichte der Künste und Wissenschaft*, dass „Klopstock’s Nahme gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts nicht mehr so viel in Deutschland galt, als einige Decennien vorher.“⁹ Noch heute gilt – so der Tenor der einschlägigen Forschungsliteratur – besonders der *Messias* als „Stiefkind“ der Klopstock-Rezeption, das seit 1800 zwar noch als „antiquiertes“ Relikt einer vergangenen Zeit „bestaunt“, jedoch nicht mehr „mit innerer Anteilnahme“ aufgenommen worden sei.¹⁰

Doch bei näherer Betrachtung stellt sich der Sachverhalt vielschichtiger dar: Fasst man den herkömmlichen Rezeptionsbegriff weiter, so blieben Friedrich Gottlieb Klopstock und seine Werke – entgegen der gängigen These einer vermeintlichen Nicht-Rezeption – auch im frühen 19. Jahrhundert durchaus präsent: Vor allem im Bereich der Musik können unterschiedliche Rezeptionsvorgänge im Sinne von „Wegen

6 Franz Muncker, *Friedrich Gottlieb Klopstock. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften*, Stuttgart 1888, S. [III].

7 Ebd., S. [3].

8 Franz Horn, *Umriss zur Geschichte und Kritik der schönen Literatur Deutschlands während der Jahre 1790 bis 1818*, Berlin 1819. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1819 (Hrsg. Ernst Keller), Bern u. a., S. 9 f. (*Seltene Texte aus der deutschen Romantik* 8).

9 Friedrich Bouterwek, *Geschichte der Künste und Wissenschaften seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts*, 3. Abteilung: *Geschichte der schönen Wissenschaften*, Göttingen 1819, S. 77 (*Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts* 11).

10 *Klopstock an der Grenze der Epochen* (wie Anm. 2), Einleitung der Herausgeber, S. 2.

der Annäherung“ unterschieden werden.¹¹ Dazu einige theoretische Erörterungen im Voraus: Besteht in der Literaturwissenschaft das übliche Rezeptionsmodell aus den drei konstitutiven Subjekten Autor, Text und Rezipient/Leser, so sind bei der Definition der musikalischen Rezeption noch weitere Zwischenschritte denkbar oder gar notwendig, die sich zwingend aus Paul Valérys bekanntem Diktum „C'est l'exécution du poème qui est le poème“¹² ergeben: Ein Text kann nicht nur vor seiner eigentlichen Vertonung durch einen Bearbeiter oder Librettisten für spezifisch musikalische Bedürfnisse eingerichtet werden, vielmehr beschäftigt sich auch der Rezipient üblicherweise nicht mit dem geschriebenen oder gedruckten Notentext, sondern hört ein durch einen oder mehrere Interpreten vermitteltes klangliches *Ergebnis* des auf dem Papier fixierten Notats. Es ergibt sich also folgendes Rezeptionsschema:

Autor – Text – [Bearbeiter] – Komponist – [Kopist/Verlag] – Interpret – Rezipient.¹³

Dass hier grundlegend andere und im Vergleich zur literarischen Rezeption von Texten oft wesentlich komplexere Rezeptionsabläufe entstehen können, liegt auf der Hand. So konnte im frühen 19. Jahrhundert eine Rezeption von musikalischen Werken durchaus in der Form geschehen, dass einem musikinteressierten Publikum Aufführungen bestimmter Werke durch Rezensionen in der musikalischen Fachpresse nahe gebracht wurden oder dass eine neue Sinfonie über einen Klavierauszug kennen gelernt wurde, da keine Möglichkeit bestand, eine tatsächlich klingende Aufführung zu besuchen.¹⁴ Einzelne Zwischenschritte des obigen Schemas können also fast beliebig übersprungen werden. Analog dazu ergeben sich die nachfolgend in vier Abschnitten dargestellten Rezeptionsvorgänge der Werke Klopstocks im frühen 19. Jahrhundert: Zunächst geht es um die direkte Umsetzung eines Textes in Musik, um dessen Ver-Tonung im engeren Sinne des Wortes. Zum zweiten wird Klopstocks Einfluss auf die Librettodichtung des frühen 19. Jahrhunderts und die theoretische Auseinandersetzung mit seiner Dichtung in der Musiktheorie (durchaus mit dem Ziel, einen musterhaften Kanon für neue Werke festzulegen) erörtert; der dritte Abschnitt befasst sich mit der zur Zeit der Napoleoni-

11 Vgl. etwa zur Begriffsbestimmung der „musikalischen Rezeption“ die Aufsatzsammlung *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* (Hrsg. Hermann Danuser, Friedhelm Krummacker), Laaber 1991 (*Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover* 3); sowie den Sammelband *Musikalische Hermeneutik im Entwurf* (Hrsg. Gernot Gruber, Siegfried Mauser), Laaber 1994 (*Schriften zur musikalischen Hermeneutik* 1).

12 „Un poème sur le papier n'est rien qu'une écriture soumise à tout ce qu'on peut faire d'une écriture. [...] Le poème se change en une suite de signes qui ne sont liés que pour être matériellement tracés les uns après les autres. [...] C'est l'exécution du poème qui est le poème.“ Zitiert nach Paul Valéry, *Variété, Première leçon du cours de poétique*, in: ders., *Œuvres* (Hrsg. Jean Hytier), Bd. 1, Paris 1957, S. 1349 f. (*Edition de la Pléiade* 127). Vgl. dazu auch grundlegend Hans Robert Jauf, *Rückschau auf die Rezeptionstheorie. Ad usum Musicae Scientiae*, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte* (wie Anm. 11), S. [13]–36.

13 Diese (vereinfachte) Darstellung beruht auf der Abbildung (S. 52) in Siegfried Mausers *Entwurf einer Grundlegung musikalischer Hermeneutik*, in: *Musikalische Hermeneutik im Entwurf* (wie Anm. 11), S. [47]–54.

14 Vgl. dazu auch: Stefanie Steiner, *Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal. Von Haydns „Schöpfung“ bis zu Beethovens „Neunter“*, Kassel u. a. 2001, S. 95 f. sowie Hermann Danuser, *Zur Interdependenz von Interpretation und Rezeption in der Musik*, in: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte* (wie Anm. 11), S. [165]–177, hier S. 169.

schen Befreiungskriege vorherrschenden Rezeption Klopstocks als explizit „vaterländischem“ Dichter, dessen Œuvre in den Dienst der nationalen Bewegung genommen werden konnte, und viertens wird der schon fast an Heiligenverehrung grenzende Kult um die Person Klopstock thematisiert, der im Verlauf des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts dazu führte, dass allein schon sein Name mit einem bestimmten Symbolgehalt aufgeladen wurde und der *Messias* zum Paradigma deutscher Dichtung überhaupt geriet – auch hierbei handelt es sich um ein Phänomen der Rezeption, das nicht außer Acht gelassen werden sollte (und das in neuerer Zeit etwa für Georg Friedrich Händels *Messias* beschrieben worden ist¹⁵).

I.

Da die Zahl der Sololieder auf Dichtungen Klopstocks sowohl im 18. als auch im 19. Jahrhundert fast unüberschaubar groß ist (Max Friedlaender listet in seiner Publikation *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert* allein bis zum Jahr 1800 ca. 40 Komponisten auf, die Gedichte von Klopstock in Liedform vertonten¹⁶), stehen im Folgenden größer besetzte Klopstock-Vertonungen im Mittelpunkt der Untersuchung – ganz im Sinne von Johann Friedrich Reichardts Diktum, als einzig mögliche Art einer überzeugenden Klopstock-Vertonung sei ausschließlich der feierliche mehrstimmige „Choralgesang“ geeignet: „Wer fähig ist, die göttliche Majestät und hohe Wahrheit in Klopstocks heiligen Oden zu fühlen und zu erkennen, dem wirds bald einleuchten, dass diese nur in dem feierlichen geheiligten Tone unsers Choralgesangs gesungen werden können.“¹⁷ In der Tabelle sind groß besetzte Klopstock-Vertonungen aus der Zeit zwischen 1786 und 1913 aufgelistet:

Tabelle: siehe Seite 245 f.

Klopstocks geistliches *Auferstehungslied* von 1757, der *Psalm (Vater unser)*¹⁸ sowie die 1759 erstmals publizierte Ode *Die Frühlingsfeier* führen die Liste quantitativ an – zehn der insgesamt 51 genannten Vertonungen haben das *Auferstehungslied* zur Vorlage, das 1894 auch noch Gustav Mahler in seiner Zweiten Sinfonie mit Chor als Teil des Textes

15 Vgl. etwa Ludwig Finscher, „gleichsam ein kanonisierter Tonmeister“. Zur deutschen Händel-Rezeption im 18. Jahrhundert, in: *Kanon und Zensur. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation* (Hrsg. Aleida und Jan Assmann), München 1987, S. 271–283; Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998, S. 169 ff. (*Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung* 24); sowie Annette Monheim, *Die Rezeption der Oratorien Georg Friedrich Händels in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Nord- und Mitteldeutschland*, Eisenach 1999.

16 Max Friedlaender, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien*, Bd. 2: *Dichtung*, Stuttgart 1902, Repr. Hildesheim 1962, S. 123–130.

17 Johann Friedrich Reichardt, *Musikalisches Kunstmagazin*, Berlin 1782, Bd. 1, S. 22 f.

18 Vgl. dazu u. a. Meredith Lee, *Klopstock as Hamburg's Representative Poet*, in: *Patriotism, Cosmopolitanism, and National Culture. Public Culture in Hamburg 1700–1933* (Hrsg. Peter Uwe Hohendahl), Amsterdam und New York 2003, S. [91]–104, sowie Stefanie Steiner, *Zwischen Kirche und Konzertsaal. Anmerkungen zur groß besetzten nicht-szenischen Vokalmusik um 1800 am Beispiel von Johann Gottlieb Naumanns Vaterunser*, in: *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft. Bericht über den Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Halle (Saale) 1998* (Hrsg. Kathrin Eberl, Wolfgang Ruf), Kassel u. a. 2000, Bd. 2, S. 436–445.

heranzog. Das *Vater unser*, Klopstocks gedichtete Paraphrase des liturgischen Gebets, ist mit insgesamt sieben Vertonungen ein fast genauso beliebtes Sujet – von den weltlichen Oden wurde sechsmal die *Frühlingsfeier* vertont, viermal *Das große Halleluja*. Selbst Teile aus dem Versepos *Der Messias* wurden gleich mehrfach Kompositionen zugrunde gelegt, etwa von Andreas Romberg, Johann Friedrich Hugo Freiherr von Dalberg und Sigismund von Neukomm. Klopstocks deutsche *Te Deum*-Paraphrase wurde im fraglichen Zeitraum zweimal in Musik gesetzt, einmal seine *Stabat mater*-Übersetzung, und selbst die häufig als zu „undramatisch“ charakterisierten Dramen wie zum Beispiel *Der Tod Adams* fanden Resonanz. Unter den Tonsetzern, die sich im frühen 19. Jahrhundert in Form von Liedern mit Klopstocks Œuvre auseinandersetzten, sind Franz Schubert und Giacomo Meyerbeer (*Sieben geistliche Gesänge*) zu nennen. Von einer nachlassenden Rezeption der Werke Klopstocks im 19. Jahrhundert kann also zumindest hinsichtlich der direkten kompositorischen Umsetzung der dichterischen Vorlagen kaum die Rede sein.

II.

Weitaus interessanter ist jedoch Klopstocks Rezeption in Musiktheorie und Musikkritik. An erster Stelle ist hier – noch aus dem späten 18. Jahrhundert – die Würdigung durch den Musikpublizisten Johann Friedrich Reichardt anzuführen, der 1782 in einer kurzen Erörterung *Über Klopstocks komponierte Oden* festhielt, „die edelste höchste Symplizität, der ausdrucksvollste mahlerischste Versbau – in dem Klopstock so unübertrefbar, so einzig ist – [mache] diese Gesänge zum Ideal musikalischer Poesie für wahre Musik“.¹⁹ In seinen Ausführungen *Über das deutsche Singeschauspiel* bezeichnete Reichardt Klopstock als „das vollkommenste Muster und vorzüglich hiedurch de[n] größte[n] musikalische[n] Dichter für wahre Musik“ – der ideale Dichter müsse, wie Klopstock, durch die genaueste Ausarbeitung von „Bedeutung, Ausdruck und Harmonie des Versbaues [...] dem Tonkünstler Anlass für bedeutenden, mannigfaltigen Rhythmus und Bewegung geben“.²⁰ Hier ist erstmals der später folgenreiche Konnex zwischen Klopstocks Versen und musikalischen Strukturen hergestellt – die Werke des Dichters werden zu gleichsam idealen Libretti für Vokalmusik stilisiert.

Das von Reichardt mehrfach explizit formulierte Lob von Klopstocks Dichtungen als idealen Textvorlagen für (groß besetzte) Vokalwerke verfestigte sich in der Folgezeit zum immer wiederkehrenden Topos, und spätestens um 1800 war in den Libretti zu oratorischen Formen allgemein die klare Hinwendung zum großen, jedoch meist unerreichbaren Vorbild Klopstock vollzogen. Seine Werke erschienen nun in der musikalischen Kritik sowohl sprachlich, als auch thematisch als ideale Muster, an denen sich weitere Oratorientexte messen lassen mussten, oder – wie Arnold Schering in seiner *Geschichte des Oratoriums* schon 1911 feststellte: „Von der Mitte des 18. Jahrhunderts

19 Johann Friedrich Reichardt, *Über Klopstocks komponierte Oden*, in: ders., *Briefe, die Musik betreffend. Berichte, Rezensionen, Essays* (Hrsg. Grita Herre und Walther Siegmund-Schultze), Leipzig 1976, S. 112. Zu Klopstocks Vergestaltung vgl. grundlegend: Katrin Kohl, *Rhetoric, the Bible, and the Origins of Free Verse. The Early „Hymns“ of Friedrich Gottlieb Klopstock*, Berlin und New York 1990 (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker* 92 | 216).

20 Johann Friedrich Reichardt, *Über das deutsche Singeschauspiel*, in: ders., *Briefe, die Musik betreffend* (wie Anm. 19), S. 155.

an bildet Klopstock entweder den sichtbaren oder unsichtbaren Hintergrund, auf dem sich die Oratoriendichtung – und mittelbar auch die Oratorienmusik – der nächsten Zeit abheben [...]. Geburt, letzte Stunden, Grablegung, Auferstehung bilden von jetzt an die beliebtesten und begehrtesten Vorwürfe und werden bis weit ins 19. Jahrhundert hinein mit nahezu ungeschwächter Teilnahme entgegengenommen.“²¹ Die Beschreibung des Übernatürlichen, „Unwahrscheinlichen“ brachte Klopstock seit den ersten drei Gesängen seines *Messias* zudem mit der ästhetischen Kategorie des Erhabenen in Verbindung, das noch bis weit ins 19. Jahrhundert als prägendes Stilideal von geistlicher Musik angesehen wurde. Und ebenso unumstritten ist in der Forschung Klopstocks Bedeutung für die Herausbildung einer hymnisch gesteigerten deutschen Dichtersprache und die Einführung von neuen Stilmitteln wie freien Metren und ungewöhnlichen Wortbildungen in die deutsche Sprache, die bis weit ins 19. Jahrhundert präsent blieben.

Als eines von vielen möglichen Beispielen für eine direkte Nachahmung des Klopstock'schen Sprachgestus sei im Folgenden aus Karl Alexander Herklots' Libretto zu Bernhard Anselm Webers lyrischer Rhapsodie *Gott der Allgütige* zitiert (aufgeführt 1817 in Berlin²²); hier wird eine Erscheinung Gottes vor dem Propheten Elia beschrieben:

„Elia stand auf Horebs heil'gen Höhen. –
 Begeisterung füllt ihn. Gottes Stimme spricht:
 ‚Du sollst mich schauen im Vorübergehen!‘ –
 Orkane brausen! – Heller Blitze Licht
 Durchzuckt die Wolken! – Felsenwände splintern!
 Des Erdball's Vesten krachen, wanken, zittern! –
 Der Herr war in den Wirbelstürmen nicht;
 War nicht in den Gewittern.
 [...]
 Doch nun durchrauscht die Lüfte, sanft und linde,
 Ein Säuseln. – Nieder auf sein Angesicht
 Stürzt der Prophet, durchbebt von frömmster Pflicht!
 Der Herr war im leisen Geflüster der Winde!“²³

Allein schon aufgrund der hier verwendeten Sujets und Metaphern drängt sich der Vergleich mit Klopstocks Oden, vor allem seiner *Frühlingsfeier*, auf: Auch hier wird bekanntlich mit dynamisierendem, von akustischen Metaphern geprägtem Vokabular zunächst ausführlich ein Gewitter geschildert (die Winde „rauschen“ und „wirbeln“, ein „Wolkensturz“ stürzt sich „wie vom Felsen | Der Wolk' herab“, die Erden „quellen“ und die „Siebengestirne“ strömen aus Strahlen zusammen), bis schließlich eine Beruhigung eintritt: „Siehe, nun kommt Jehova nicht mehr im Wetter, | In stillem, sanften Säuseln | Komt Jehova, | Und unter ihm neigt sich der Bogen des Friedens!“²⁴ Der Rekurs von

21 Arnold Schering, *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911, Repr. Hildesheim und Wiesbaden 1988, S. 362.

22 Anonyme Rezension der Berliner Aufführung am 28. April 1817 unter der Leitung von B. A. Weber in: *AmZ* 19 (1817), Sp. 349. Zu Bernhard Anselm Weber allgemein vgl. Karim Hassan, *Bernhard Anselm Weber (1764–1821). Ein Musiker für das Theater*, Frankfurt (Main) u. a. 1997, hier S. 397 (*Europäische Hochschulschriften*, Reihe XXXVI / Musikwissenschaften 172).

23 Zitiert nach dem Textbuch in D-B: Mus. Tw 193/10, S. [3]f.

24 Zitiert nach: Friedrich Gottlieb Klopstock, *Werke*, dritter Teil: *Oden, Epigramme und geistliche Lieder* (Hrsg. Richard Hamel), Berlin und Stuttgart, 1884, S. 104–107, hier S. 107 (*Deutsche National-Litteratur* 47).

Gottes Erscheinen gerade *nicht* in den gewaltigen Naturschauspielen, sondern im „leisen Geflüster der Winde“ (Herklots) auf die Gotteserscheinung in „stillem, sanften Säuseln“ bei Klopstock ist überdeutlich.²⁵ Ebenso häufig verwendet schon Klopstock den später (nicht nur) von Herklots genutzten Topos des Niederstürzens und Anbetens²⁶ („Nieder auf sein Angesicht | Stürzt der Prophet“), etwa in der Ode *Dem Allgegenwärtigen*: „Anbetend, Vater, sink’ ich in den Staub, und fleh, | Vernimm mein Flehn, die Stimme des Endlichen.“ – „Ich liege vor dir auf meinem Angesicht; | O läg’ ich, Vater, noch tiefer vor dir, | Gebückt in dem Staube | Der untersten der Welten!“²⁷ Doch geriet die Gratwanderung der Librettisten zwischen Klopstock-Nachahmung und am Vorbild orientierter, jedoch eigenständiger Neuschöpfung im frühen 19. Jahrhundert oft zu einem heiklen Unterfangen: So warf etwa ein anonymes Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* dem Libretto zur Kantate *Anbetung, eine Cantate zur Feyer des Kirchganges Ihrer kaiserl. Hoheit, der Frau Erbgrössherzogin von Sachsen-Weimar* op. 11 (1820) des Weimarer Komponisten Carl Eberwein vor, es enthalte zwar „Phrasen aus Klopstock“, jedoch „ohne Klopstocks Geist und Sinn; allgemeine Dinge, von allen Orten und Enden herbeygezogen und wie durch Würfel aneinander gerathen“.²⁸ Ludwig Theobul Kosegartens Text zu Andreas Rombergs Oratorium *Die Harmonie der Sphären* op. 45 (1818) wurde dagegen einer *allzu* deutlichen Nachahmung Klopstocks bezichtigt,²⁹ was mit Blick auf Kosegartens Dichtung auch durchaus nachvollziehbar erscheint:

„Heilige Nacht, du beschwörst des roheren Tages Tumulte.
Stille waltet, und schon regt sich das höhere Lied,
ringsum hör’ ich ihn klingen, des Alls vielstimmigen Hymnus.
Leis’ itzt lauter sodann woget das tönende Meer,
[...]
Donnernder strudelt daher der Orellana des Himmels.
Zürnend erhebt sich, ergrimmt fasset Orion den Schild.
Schüttelt den Funkelnden, klopft in die tausendbucklichte Wölbung,
sendet melodischen Sturm durch die ambrosische Nacht. [...]“³⁰

Der erhabene Sprachgestus, die freien Metren, Wortneuschöpfungen wie „tausendbucklichte Wölbung“ (für Sternenhimmel), das Einbeziehen von personifizierten Sternbildern (wie auch in Klopstocks „Sternenoden“, z. B. „Orion“ und „Waage“ in *Dem Unendlichen*) und absolute Komparative („Heilige Nacht, du beschwörst des *roheren* Tages

25 In Klopstocks Ode *Dem Allgegenwärtigen* (1758) erscheint Gott den wenigen Auserwählten im „mächtigen Rauschen des Sturmwindes, | [...] Im Donner, der rollt, oder im lispelndem Bache“. Zitiert nach: Klopstock, *Werke* (wie Anm. 24), S. 98–104, hier S. 99 f.

26 So heißt es etwa auch, um weitere Beispiele anzuführen, im Libretto von Friedrich Ludwig Aemilius Kunzens *Halleluja der Schöpfung* (1797): „Heilig! Heilig! Heilig! | Sink Schöpfung in den Staub! | Neig dich, o Himmel! | Erde knie! Bet’ an.“, oder in der von Friedrich Wilhelm Berner vertonten *Cantate zur Feyer des allgemeinen Friedens* nach einem Libretto von Samuel Gottlieb Bürde (1816): „Sinkt in den Staub und betet an | Den Allmächtigen, | Den Allbarmherzigen, | Der große Ding’ an uns gethan! | Laßt Jubel, Dank und Preis erschallen [...]“. Vgl. dazu die ausführliche Rezension in: AmZ 18 (1816), Sp. 377–380.

27 Klopstock, *Werke* (wie Anm. 24), S. 98–104, hier S. 99 und 102.

28 AmZ 22 (1820), Sp. 833 ff.

29 AmZ 20 (1818), Sp. 390.

30 Der Text wird zitiert nach der gedruckten Partitur: *Die Harmonie der Sphaeren. Hymne von Ludw. Teob. Kosegarten in Musik gesetzt von Andreas Romberg*, Bonn und Köln, [ca. 1818], S. 16–36.

Tumulte“ – „*Donnernder* strudelt daher der Orellana des Himmels“) verweisen deutlich auf das Vorbild. Besonders im Kreuzfeuer der Kritik stand Franz Xaver Hubers vermeintlich misslungenes Libretto zu Ludwig van Beethovens Oratorium *Christus am Oelberge* op. 85 (1803, veröffentlicht 1811), und auch hier wird als Vergleichsmaßstab Klopstocks Dichtung herangezogen: Hubers Verse zu *Christus am Oelberge* hätten „in Hinsicht der Anordnung des Ganzen und der Ausführung des Einzelnen, besonders gegen den Schluss, sehr leicht um vieles [...] besser gemacht werden können“ – der Dichter hätte nämlich sowohl „in der Ansicht und Auffassung des Ganzen, als eines Werks der Poesie, als auch in Ansehung der Sprache“, besser daran getan, „wenn er geradezu dem adelichen *Klopstock* in denselben Szenen nachgegangen wäre.“³¹

Ebenso stark wie die Nachahmung des erhabenen Sprachduktus Klopstocks in den Libretti von groß besetzter Vokalmusik wirkten im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert gattungsspezifische Rezeptionsvorgänge: Wie Heinrich W. Schwab festgestellt hat,³² zogen Klopstocks emphatisch gesteigerte Oden – nicht in erster Linie zur Vertonung konzipiert – häufig eine musikalische Umsetzung in Form von *Hymnen* nach sich. Als Gattung repräsentiere die Hymne „eine großbesetzte, öffentlich darzubietende Musik“, die dem „Lobpreis des Schöpfers und seiner Werke und [der] Darstellung des Erhabenen anstelle des Schönen“ gewidmet ist.³³ Als Beispiele für solche Hymnen nach Dichtungen Klopstocks lassen sich etwa *Klopstocks Morgengesang am Schöpfungsfeste* von Carl Philipp Emanuel Bach oder Johann Gottlieb Naumanns *Vaterunser* anführen. Dass die Hymne als Gattung auch als „Andachtsmusik für Kirche, Konzertsaal und Freiluftbühne“, also eine Art „säkularisierte Kirchenmusik“ charakterisiert werden kann, verweist auf ein weiteres Kennzeichen, nämlich ihren hybriden *Aufführungsort*: Als Musik, die sich hauptsächlich durch immens gesteigerte Besetzungen, einen erhabenen Sprachgestus und feierliche, jedoch konfessionsübergreifende Religiosität im Sinne von „Kunstreligion“ auszeichnet, stand sie für jede Art von größeren Feiern zur Verfügung – ob geistlich oder weltlich, machte keinen Unterschied mehr.

31 AmZ 14 (1812), Sp. 3 ff., hier Sp. 5. Selbst für August Apels Libretto zu Friedrich Schneiders Oratorium *Das Weltgericht* (1820) wurde Klopstocks *Messias* als Vergleichsmaßstab herangezogen: Die Verse hätten, so der Rezensent der Uraufführung (vgl. AmZ 22 [1820], Sp. 173 ff.), eine „ganz eigene, für die musikalische Composition sehr schwierige Form“, da die Handlung nicht klar genug aus den einzelnen Szenen hervorgehe. Es sei „insofern damit, ohngefähr, wie in mehreren Szenen des Klopstockschen *Messias*“.

32 Vgl. Heinrich W. Schwab, *Die Gattung Hymne um 1800. Eine Andachtsmusik für Kirche, Konzertsaal und Freiluftbühne*, in: *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik. Bericht der Konferenz Chemnitz 28.–30. Oktober 1999* (Hrsg. Helmut Loos und Klaus-Peter Koch), Sinzig 2002, S. 509–527 (*Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa* 7).

33 Ebd., S. 518 sowie S. 516: „Eine Hymne ist gleichfalls *Klopstocks Morgengesang*, 1784 von Carl Philipp Emanuel Bach, dem Hamburger Bach, in Musik gesetzt, im Eigenverlag in Leipzig erschienen und danach in Speyer und Wien ohne Erlaubnis des Komponisten nachgedruckt. Überhaupt hat die Vertonung Klopstockscher Versdichtungen häufig Hymnenkompositionen entstehen lassen. Zu denken ist etwa an Johann Rudolf Zumsteegs *Frühlingsfeier* (komponiert 1777), in Musik gesetzt in Form einer feierlichen Deklamation. Der gleichen Gattung zuzurechnen ist gewiß auch Johann Gottlieb Naumanns *Vaterunser*, 1798 komponiert nach der Klopstockschen Psalmdichtung *Um Erden wandeln Monde* (1789), im Jahre 1824 gedruckt.“

III.

Nicht von ungefähr bevorzugte man bei den riesigen öffentlichen Massenfeierlichkeiten der französischen Revolution unter freiem Himmel die Gattung Hymne,³⁴ doch ist der Gedanke an eine Freiluftaufführung als angemessenen Aufführungsort nicht neu. Dies zeigen zum einen etwa die ebenfalls im Freien stattfindenden Passionsspiele mit Musik sowie die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts veranstalteten öffentlichen Freiluftkonzerte in den Londoner „public pleasure gardens“ Marylebone, Vauxhall und Ranelagh,³⁵ zum anderen aber auch Klopstocks in einem Brief vom 14. Juli 1770 an Johann Arnold Ebert geäußerte Forderung nach einem nationalen, vaterländisch-kultischen Theater unter freiem Himmel.³⁶ Klopstock bezog sich dabei explizit auf sein Bardiet *Hermanns Schlacht* (1769), das den Protagonisten Hermann den Cherusker als Idealbild des Deutschen präsentierte und besonders im 19. Jahrhundert außerordentliche Breitenwirkung entfalten sollte.³⁷ Das spezifisch Neue an Klopstocks Drama war dabei nicht der Hermann-Stoff selbst (die Erzählung von Hermanns Sieg über die Römer im Teutoburger Wald im Jahre 9 nach Christus geht bekanntlich auf die *Annales* von Tacitus zurück, der den Helden Arminius als überlegenen Politiker und Feldherrn, als „liberator Germaniae“ zeichnet³⁸); neu ist vielmehr die Kombination der Figur Hermann mit dem von Ossian entlehnten Bardenkult: Eben durch die Ausgestaltung des prophetischen Barden, der dem politischen Führer gleichgestellt ist und die Krieger mit seinen Gesängen so sehr anfeuert, dass sie schließlich die Schlacht gewinnen, hebt sich Klopstocks Ausformung des Stoffes von allen früheren Dramatisierungen im 18. Jahrhundert ab, etwa von Johann Elias Schlegel (*Hermann*, 1737), Justinus Möser (*Hermann*, 1749), Christoph von Schönauich (*Hermann oder das befreite Deutschland*, 1751) oder Christoph Martin Wieland (*Hermann*, 1751).

- 34 Vgl. hierzu grundlegend Günter Oesterle, *Suchbilder kollektiver Identitätsfindung. Die öffentlichen Feste während der Französischen Revolution und ihre Wirkung unter den Deutschen*, in: „Vergangene Zukunft“. *Revolution und Künste 1789–1989* (Hrsg. Erhard Schütz, Klaus Siebenhaar), Bonn u. a. 1992, S. 129–152.
- 35 Vgl. dazu Heinrich W. Schwab, *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*, Leipzig 1971, S. 58–61 (*Musikgeschichte in Bildern* IV, 2).
- 36 Brief Klopstocks an Johann Arnold Ebert vom 14.7.1770, in: HKA, *Briefe V/1: Briefe 1767–1772*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Klaus Hurlbusch), Berlin und New York 1989, S. 236. Vgl. auch Cäcilia Friedrich, *Klopstocks Bardiet „Hermanns Schlacht“ und seine Nachgeschichte*, in: *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werk und Wirkung. Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Juli 1974* (Hrsg. Hans-Georg Werner), Berlin 1978, S. 237–246, hier S. 239.
- 37 Die von Klopstock 1770 vorgeschlagene Freiluftaufführung von *Hermanns Schlacht* wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts tatsächlich im Harz von Ernst Wachler realisiert: 1903 hatte Wachler einen Aufruf zur Gründung von Harz-Festspielen veröffentlicht (Wachler, *Harz-Festspiele auf dem Hexentanzplatz, Begründung und Darstellung des Planes*, Weimar 1903), und 1907 kam im Harzer Bergtheater eine Aufführung von Klopstocks *Hermanns Schlacht* unter freiem Himmel zustande. Vgl. dazu: Rudolf Lehmann, *Vom Walpurgis-Spiel zu den „Deutschen Festspielen“*, in: *Quedlinburger Annalen. Heimatkundliches Jahrbuch für Stadt und Region Quedlinburg*, 6 (2003), S. 92–108. Für den Hinweis auf diese Publikation danke ich Herrn Ernst Kiehl, Quedlinburg.
- 38 *Arminius*, in: Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, 91998, S. 61–64 (*Kröners Taschenausgabe* 300). Die einzige Handschrift von *Germania* wurde erst 1455 wiederentdeckt und 1470 herausgegeben; 1515 erschienen dann die ersten sechs Bücher der *Annalen*. Schon im 17. Jahrhundert wurde die Hermann-Gestalt zum „Symbol altdeutscher Tugend, nationaler Größe und heldisch-vaterländischer Gesinnung“ (ebd., S. 62).

Klopstock beschäftigte sich mit dem Sujet erstmals 1752 in seiner patriotischen Ode *Hermann und Thusnelda* (wie Meredith Lee in ihrer Studie *Displacing Authority* ausführt, hatten diese beiden Gestalten – als das idealisierte „deutsche“ Paar schlechthin – „a long patriotic echo, sentimentalized into the late 18th-century by poetic imitation and porcelain figurines“³⁹) und begann dann mit der Arbeit an seinen drei *Hermann-Dramen* (1769–1787), wodurch er seine schon 1755 in der *Beurteilung der Winckelmannschen Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in den schönen Künsten* einem anonymen jungen Künstler in den Mund gelegte, doch sicher autobiographisch zu verstehende Ankündigung einlöste: „zuerst will ich für die Religion arbeiten! Hierauf soll die Geschichte meines Vaterlandes mein Werk seyn, damit auch ich etwas dazu beitrage, meine Mitbürger an die Thaten unsrer Vorfahren zu erinnern, und denjenigen Patriotismus unter uns wieder aufzuwecken, der sie beseelte! [...] Die heilige Geschichte also, und die Geschichte *meines* Vaterlandes.“⁴⁰ Wie schon Carl Friedrich Cramer 1777 konstatierte, war Klopstocks Patriotismus damals noch frei von nationalistischen Tendenzen wie der gezielten Verunglimpfung anderer Völker, sondern eher auf das Konstituieren einer deutschen „Kulturnation“ im redlichen Wettstreit mit diesen ausgerichtet.⁴¹ Die auf politischer Ebene noch nicht erzielte nationale Einigung wurde vor allem durch die verherrlichende Darstellung einer gemeinsamen Geschichte aller Deutschen vorweggenommen (und zudem, wie Wolfgang Frühwald gezeigt hat, in nicht unerheblichem Maße auch durch Klopstocks Streben nach einer einheitlichen deutschen Dichtersprache⁴²). Das Schwergewicht verlagerte sich „von der schwindenden Hoffnung auf die Bildung einer Staatsnation in Richtung auf den Ausbau einer Kulturnation, welche damit nicht als etwas Existent-Gegebenes, sondern als eine im Bewußtsein der Menschen erst herzustellende Nation erschien“.⁴³

Im Zuge der Napoleonischen Befreiungskriege erfuhr jedoch Klopstocks noch ganz im Sinne von „Vaterlandsliebe“ verstandener Patriotismus im frühen 19. Jahrhundert eine deutliche Bedeutungsverschiebung hin zu einer nationalistischen Abgrenzung gegenüber dem Anderen, Fremden:⁴⁴ Karl Morgenstern stellte 1813 in einer mit *Klopstock als*

39 Meredith Lee, *Displacing Authority: Goethe's Poetic Reception of Klopstock*, Heidelberg 1999, S. 41 (*Neue Bremer Beiträge* 10).

40 Friedrich Gottlieb Klopstock, *Eine Beurtheilung der Winckelmannschen Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in den schönen Künsten. Aus dem Nordischen Aufseher 3. Bd., 150. St.*, in: *Klopstocks sämtliche Werke*, Bd. 10, Leipzig 1855, S. 257, Hervorhebung original.

41 Vgl. Carl Friedrich Cramer, *Klopstock. (In Fragmenten aus Briefen von Tellow an Elisa)*, Hamburg 1777, Repr. Bern 1969, Bd. 1, S. 136 f.: „doch muß ich dabey bemerken, daß sein Patriotismus sich darinn vom falschen entfernt, daß er nicht ausschließend ist, daß er nie andre Nationen schimpft, herabsetzt, beleidigt! Nur wetteifernd, nicht ungerecht ist er!“ Cramer sieht in Klopstocks Patriotismus gar die „Seele der Gelehrtenrepublik, so vieler seiner Oden, seiner Hermannsschlacht“ (ebd., S. 134).

42 Wolfgang Frühwald, *Die Idee kultureller Nationbildung und die Entstehung der Literatursprache in Deutschland*, in: *Nationalismus in vorindustrieller Zeit* (Hrsg. Otto Dann), München 1984, S. 129–141.

43 Ebd., S. 131.

44 Vgl. dazu Gerhard Kaiser, *Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland. Ein Beitrag zum Problem der Säkularisation*, Frankfurt (Main), ²1973, S. 124: „Was [bei Klopstock] in weltferner Abstraktion vorgebildet wird, erreicht im ‚Heiligen Krieg‘ von 1813, der nun wirklich Befreiungskrieg war und Eigenschaften eines nationalen Kampfes annahm, Anschluß an die Wirklichkeit; und wenn auch die damals neu entstehende Kriegsdichtung gegenüber der völlig irrealen Bardensängerei einige erlebte Züge bekam, so hält sie andererseits doch bei Körner, Arndt oder Rückert genug an Idealität und religiöser Verklärung fest, um sich als Nachfolgerin Klopstocks auszuweisen, der der Jugend dieses Krieges lebendiger Besitz war.“

vaterländischer Dichter betitelten Rede an der Kaiserlichen Universität zu Dorpat den Dichter „erstmal in die Perspektive des deutsch-patriotischen Abwehrkampfes gegen Frankreich“⁴⁵ und brachte damit eine neue Komponente, nämlich die der historischen Aktualität, in die Rezeption ein: Hatte Klopstock in seinen *Hermann*-Dramen die nationale Begeisterung noch in das Zeitalter Hermanns des Cheruskers, also in eine weit entfernte Vergangenheit ohne direkte Verbindung zur Gegenwart zurückprojiziert (in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts musste die nationale Einigung noch wie ein fernes Traumbild erscheinen), so verstand nun die jüngere, oft selbst in die Kampfhandlungen involvierte Dichtergeneration Klopstock als nationale Identifikationsfigur, als „Leitstern“,⁴⁶ und die *Hermann*-Gestalt wurde auf die aktuelle politische Lage – nämlich die Auflehnung gegen die Napoleonische Fremdherrschaft – bezogen:⁴⁷ Ernst Moritz Arndt berichtete etwa, dass am Königsberger Gymnasium 1813, im Jahr der Leipziger Völkerschlacht, in einer äußerst erhebenden Feier „Klopstockische Oden, Gleimsche Lieder, die Hermannsschlacht und andres dergleichen überausiges Deutsches und Preußisches [...] von den Schülern hergesagt“ und unter größter Begeisterung deklamiert worden sei, so dass schließlich am Ende „alle Zuhörer miterschüttert in laute Jubeltöne ausbrachen“.⁴⁸ Der Prozess einer solchen Bedeutungsverschiebung der Werke Klopstocks im frühen 19. Jahrhundert liefert im Übrigen ein markantes Beispiel für ein mögliches Abweichen der Intentionen von Autor, Text und Rezipienten:⁴⁹ Leser können in Texte, bedingt durch einen veränderten Erfahrungshorizont oder geänderte zeitpolitische Gegebenheiten, einen anderen, vom Dichter jedoch ursprünglich nicht intendierten Sinn hineinlesen und damit einem Werk wiederum Aktualität bzw. Zeitbezogenheit verleihen.

Klopstocks *Hermanns Schlacht* bot auch für die Musik viele Anknüpfungsmöglichkeiten, nicht zuletzt durch die bereits im Drama sehr exponierte Rolle der Bardenchöre mit ihren Schlachtgesängen, die übrigens schon Christoph Willibald Gluck vertont haben soll; jedoch schrieb er sie angeblich trotz der mehrmaligen Aufforderung des Dichters *nicht* nieder, da er nach eigenen Aussagen „erst neue Instrumente erfinden [wollte], die gegenwärtigen genüßten ihm nicht ganz zu seinem Werke“.⁵⁰ Durch die Aktualisierung

45 Harro Zimmermann, *Freiheit und Geschichte. F. G. Klopstock als historischer Dichter und Denker*, Heidelberg 1987, S. 11. Morgensterns Rede *Klopstock als vaterländischer Dichter, Vorlesung bey Bekanntmachung der Preisaufgaben für die Studirenden der Kaiserl. Universität zu Dorpat*, gehalten am 12. Dezember 1813, wurde 1814 in Dorpat sowie Leipzig gedruckt.

46 Vgl. etwa die Gedenkschrift *Patriotische Kunst aus der Zeit der Volkserhebung 1813* (Hrsg. Deutsche Akademie der Künste), Berlin 1953, S. 77 (Katalog der gleichnamigen Ausstellung vom 15. Mai bis 15. Juli 1953 in Berlin): „Die ‚deutsche Bewegung‘, die von Klopstock ausgegangen war [...], erreichte in der Romantik ihren Höhepunkt und ihre weiteste Ausdehnung. Alle Zweige der Kunst wurden von ihr ergriffen.“

47 Vgl. Zimmermann, *Freiheit und Geschichte* (wie Anm. 45), S. 10: „Für die Klopstockrezeption in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist es bezeichnend, dass sie um die Zeit der Befreiungskriege zunehmend in gegenwartsbezogene politische Deutungen einbezogen wird.“

48 Ernst Moritz Arndt, *Meine Wanderungen und Wandelungen mit dem Reichsfreiherrn Heinrich Karl Friedrich vom Stein* (Hrsg. Robert Geerds), Leipzig 1896, S. 112.

49 Vgl. hierzu nochmals das Rezeptionsschema oben, S. 233.

50 Dies berichtet Reichardt, in: *Briefe, die Musik betreffend* (wie Anm. 19), S. 149. Gluck wollte nach eigenen Aussagen in einem Brief vom 10.5.1780 an Klopstock mit der *Hermannsschlacht* „meine Musicalische arbeiten beschliessen, bishero habe ich es nicht thun können, weiln mich die Herren Frantzosen so sehr geschäftigt hatten, obschon nun die Hermannsschlacht meine letzte Arbeit seyn wird, so glaube ich dennoch, das sie nicht die unbedeutenste von meinen productionen seyn wird, weiln ich den Hautstoff [sic] darzu gesammelt hab, in der Zeit, Ehe mir das alter die Denckungskrafft geschwächet hat.“ Zitiert nach: HKA, *Briefe VII/1: Briefe 1776–1782*, Bd. 1: *Text* (Hrsg. Helmut Riege), Berlin und New York 1982, S. 147.

des *Hermann*-Stoffes im Zuge der Befreiungskriege entstanden mehrere neue Stücke, die zwar nicht direkt auf Klopstocks Bardiet zurückgehen, jedoch allein durch das Aufgreifen des Stoffes auf den Dichter rekurrieren. So verfasste etwa im Jahre 1815 der Münchner Kapellmeister Peter von Winter eine große patriotische Kantate mit dem Titel *Germania*, in deren Vorwort die Napoleonischen Befreiungskriege explizit mit Hermanns Kampf gegen die Römer verglichen werden: „Beyde [= der Sieg in den Befreiungskriegen und Hermanns Sieg] stehen sich hier gegenüber und beysammen“⁵¹ – auch hier erhalten die bei Klopstock noch in ferne Vergangenheit verlagerten Hermann-Szenen einen aktuellen Zeitbezug. *Hermann und Thusnelde* ist der Titel eines patriotischen Tendenzstücks (1819) von August von Kotzebue, für das ebenfalls Klopstocks *Hermann*-Trilogie Pate stand. Der Berliner Kapellmeister Bernhard Anselm Weber schrieb dazu eine umfangreiche Schauspielmusik und löste damit ein Vorhaben ein, das er – nationalpatriotisch gesinnt – schon Jahrzehnte zuvor in einem Brief angekündigt hatte.⁵²

Vor diesem Hintergrund mutet es wie eine Ironie der Geschichte an, dass Klopstocks *Hermann*-Bardiete im frühen 19. Jahrhundert *nicht* mehr aufgeführt wurden: 1803 plante Friedrich Schiller zwar eine Inszenierung von *Hermanns Schlacht* in Weimar, doch scheiterte dieser Plan, wie aus einem Brief Schillers an Goethe hervorgeht: „Die *Hermannsschlacht* habe ich gelesen und mich zu meiner großen Betrübniß überzeugt, daß sie für unsern Zweck völlig unbrauchbar ist. Es ist ein kaltes, herzloses, ja fratzenhaftes Produkt, ohne Anschauung für den Sinn, ohne Leben und Wahrheit, und die paar rührende Situationen, die sie enthält, sind mit einer Gefühllosigkeit und Kälte behandelt, daß man indigniert wird.“⁵³ Goethe selbst äußerte sich 1826 in den Gesprächen mit Johann Peter Eckermann ebenfalls kritisch: „Klopstock versuchte sich am Hermann, allein der Gegenstand liegt zu entfernt, niemand hat dazu ein Verhältnis, niemand weiß, was er damit machen soll und seine Darstellung ist daher ohne Wirkung und Popularität geblieben.“⁵⁴ Klopstocks Biograph Franz Muncker schreibt 1888 die fehlende Rezeption der *Hermannsschlacht* ganz unverblümt dem Stück selbst und seinem „durchaus undramatische[n]“ Charakter zu: „Für die Schaubühne‘ jedoch taugten auch diese Versuche Klopstocks im vaterländischen Drama und insbesondere Hermanns Schlacht nicht; denn der dramatische Wert des Werkes war sehr gering.“⁵⁵

51 Zitiert nach dem „Vorbericht“ zum Libretto *Germania. Eine Kantate* (benutztes Exemplar: D-Hs: M/C 179), S. [1]; vgl. dazu die Abbildung bei Steiner, *Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal* (wie Anm. 14), S. 117.

52 Bernhard Anselm Weber bezeichnet hier das Sujet von Hermann dem Cherusker im Teutoburger Wald als den „herrlichste[n] Gegenstand für einen Künstler, der so für sein Vaterland glühet, wie ich der so stolz auf sein Vaterland ist – wie Ich“. Zitiert nach dem Brief B. A. Webers aus Bergen vom 25.11.1791, abgedruckt in Max Unger, *Aus Bernhard Anselm Webers Jugendjahren*, in: *Allgemeine Musikzeitung* 38 (22.9.1911), S. 904. Vgl. dazu Stefanie Steiner, *Aus der Vorgeschichte der Grand Opéra – Giacomo Meyerbeers Les Huguenots und die deutsche patriotische Musik der Napoleonischen Befreiungskriege*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge 23 (2003), Bern 2004, S. 157–190.

53 Brief Schillers an Goethe vom 20.5.1803, zitiert nach: *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Bd. 2: *Briefe der Jahre 1798–1805* (Hrsg. Siegfried Seidel), München 1984, S. 444.

54 Gespräch Goethes mit Eckermann am 16.2.1826, in: *Johann Peter Eckermann. Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (Hrsg. Christoph Michel unter Mitwirkung von Hans Grüters), Frankfurt (Main) 1999, S. 174 (Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, II. Abteilung: *Briefe, Tagebücher und Gespräche* 12/39).

55 Muncker, *Klopstock* (wie Anm. 6), S. 389.

IV.

Einen anderen Verlauf nahm dagegen im 19. Jahrhundert die Rezeption des *Messias*: Heinrich von Kleist, selbst ebenfalls Verfasser einer *Hermannsschlacht* (1808, gedruckt 1821 – diese ist freilich nicht mehr Rekonstruktion einer rühmlichen Vergangenheit, sondern konkreter Aufruf zur Tat, nämlich zum Befreiungskampf gegen die französische Fremdherrschaft), erklärte 1809 in seinem Aufruf *Was gilt es in diesem Kriege?* den Klopstock'schen *Messias* zum unbestreitbaren Nationalbesitz der deutschen Literatur, zum nationalen Kulturerbe, um das der ganze Befreiungskrieg eigentlich geführt werde: „Eine Gemeinschaft gilt es, die den Leibnitz und Guttenberg gebohren hat; in welcher [...] Keppler der Gestirne Bahn verzeichnete; eine Gemeinschaft, [...] in welcher Dürer und Cranach, die Verherrlicher der Tempel, gelebt, und Klopstock den Triumph des Erlösers gesungen hat.“⁵⁶ Schon im 18. Jahrhundert hatte sich ein Prozess vollzogen, den Laurenz Lütteken mit der „Verklärung von Klopstocks *Messias* zum Schlüsselwerk einer ganzen Epoche“ umschrieben hat, durch die sich drei Anknüpfungspunkte für die zukünftige Rezeption herausbildeten: „die Person: Klopstock; die Gattung: Epos und das Werk: *Der Messias*“⁵⁷, dem bald durch eine „allem Anschein nach ganz bewußt herbeigeführte Verbindung zwischen Händel und Klopstock“ „als musikalisches Pendant“ Händels *Messias* zur Seite gestellt wurde.⁵⁸ Bei Kleist wird nun Klopstocks *Messias* nicht mehr nur zum „Schlüsselwerk einer ganzen Epoche“, sondern zum Paradigma des deutschen Kulturguts schlechthin.

Nicht nur Klopstocks Werke, sondern auch seine Person wurde schon im 18. Jahrhundert zum Paradigma erhoben – als exemplarisch für die sich allmählich vollziehende Verklärung Klopstocks kann in diesem Kontext die wohlbekannte Szene aus Goethes *Werther* gelten: Während eines Gewitters stehen Werther und Lotte bekanntlich am Fenster, schweigend die entfesselten Naturgewalten bewundernd, keine Worte für das Geschehen draußen findend, bis Lotte schließlich seufzt: „Klopstock!“ – der Name des Dichters steht als *pars pro toto* für sein gesamtes Werk, speziell jedoch für die Ode *Die Frühlingsfeier* mit ihrer Gewitterschilderung, ein rhetorischer Kunstgriff, der den zeitgenössischen Lesern nicht verborgen blieb.⁵⁹ Goethe konnte bei diesen ganz selbstverständlich ein Vorwissen über Klopstock und sein Œuvre voraussetzen. Ähnlich steht in Kleists Aufruf *Was gilt es in diesem Kriege?* Klopstocks *Messias* als Chiffre nicht nur für das erste deutsche Versepos, sondern für das gesamte nationale Kulturgut der Deutschen. (Ein ähnlicher Prozess aus neuerer Zeit wäre etwa die Bedeutungsverschiebung, die Beethovens *Neunte Sinfonie* in den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts hin zur so genannten „Europahymne“ erfahren hat.)

56 Zitiert nach: Hermann F. Weiss, *Heinrich von Kleists politisches Wirken in den Jahren 1808 und 1809. Mit einer neuentdeckten Originalhandschrift von „Was gilt es in diesem Kriege?“*, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 25 (1981), Stuttgart 1981, S. [9]–40, hier S. 13. Vgl. dazu auch Günter Hartung, *Wirkungen Klopstocks im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Friedrich Gottlieb Klopstock. Werk und Wirkung* (wie Anm. 36) S. 211–235; hier S. 212 f.

57 Laurenz Lütteken setzte sich im Kapitel *Erhabenheit als Muster: Händel* seiner Studie *Das Monologische als Denkform in der Musik* (wie Anm. 15) ausführlich mit der Modellhaftigkeit von Händels Werken auseinander.

58 Ebd., S. 171.

59 Vgl. dazu Lee, *Displacing Authority* (wie Anm. 39), S. 13, sowie Kapitel 6: *Reading Sentiment: Die Leiden des jungen Werther*, S. [161]–188.

Schon die Beerdigung Klopstocks geriet 1803 zur „offizielle[n] Angelegenheit der Stadt Hamburg und kam einer profanen Heiligenverehrung gleich“,⁶⁰ und weitere Veranstaltungen in Gedenkjahren hielten den Namen des immer noch verehrten Dichters präsent: 1824 fand etwa aus Anlass des 100. Geburtstags des Dichters in seiner Heimatstadt Quedlinburg ein dreitägiges Musikfest statt, bei dem Klopstock-Vertonungen – darunter Naumanns *Vaterunser* – auf dem Programm standen (sowie Teile aus Händels *Messias*). Noch in der Mitte des 20. Jahrhunderts findet sich ein prägnantes Beispiel für Klopstock-Rezeption: In seinem Roman *Doktor Faustus* (1947) lässt Thomas Mann den Protagonisten Adrian Leverkühn bekanntlich unter anderem auch die *Frühlingsfeier* vertonen. Die – fiktive – Musik Leverkühns wird von Thomas Mann so genau beschrieben, dass ein deutliches Bild von ihr entsteht: Die Besetzung umfasst Bariton, Orgel und Streichorchester und verweist damit eindeutig auf die Tradition der Hymne; an der Textvorlage Klopstocks selbst werden von Leverkühn nur „wenige [...] textliche [...] Kürzungen“ vorgenommen, was die immer noch präsenzte Verehrung für einen Dichter belegen mag, dessen Œuvre als „sakrosankt“ verstanden wurde.⁶¹ Die im Roman ebenfalls beschriebene Rezeption von Leverkühns Vertonung umfasst neben der „enthusiastischen Zustimmung einer Minorität [...] natürlich auch hämisch-banausischen Widerspruch“ und verbreite um den Namen des Komponisten eine „Aura esoterischen Ruhms“. Auf die Person Klopstock bezogen lässt dies mehrere Rückschlüsse zu: Zum einen galt seine Dichtung noch im 20. Jahrhundert als stilistisch hochstehend, und zwar in solchem Maße, dass die Erhabenheit des Dichters sogar um den Komponisten eine weihevollere Aura verbreiten konnte. Zum anderen sei Kunst von so hohem Wert nur einer Minderheit verständlich, lasse jedoch den Großteil der Rezipienten verständnislos außen vor – was wiederum exemplarisch die Schwierigkeiten der Klopstock-Rezeption belegt.

60 Heinrich W. Schwab, „Glücklicher wurden selten Dichtkunst und Musik vereinet, als hier“. Zu Carl Philipp Emanuel Bachs Vertonung von Klopstocks Morgengesang am Schöpfungsfeste (1783), in: Carl Philipp Emanuel Bachs geistliche Musik (Hrsg. Ulrich Leisinger, Hans-Günter Ottenberg), Frankfurt (Oder) 2001, S. 163.

61 Vgl. dazu auch Hartung, *Wirkungen Klopstocks* (wie Anm. 56), S. 214: Die Einbeziehung der *Frühlingsfeier* in Thomas Manns Roman sei ein „großes literarisches Zeugnis“, und in Leverkühns Werkreihe stehe die Vertonung des Gedichts „von höchstem Range“ als ein „letzte[r] Versuch zur Umkehr, sie ist ‚ein Werk der attritio cordis‘ vor dem endgültigen Anheimfall an den Nihilismus“.

Tabelle: Klopstock-Vertonungen zwischen 1786 und 1913

Jahr	Komponist	Titel des Werks	Dichter
1786	F. L. Ae. Kunzen	<i>Hermann und die Fürsten</i>	Klopstock
1790	C. F. G. Schwencke	<i>Psalm</i> („Vater unser“)	Klopstock
1793–1802	A. Romberg	<i>Der Messias</i> (Teile)	Klopstock
1795	C. G. Thomas	<i>Schlachtgesang</i> (doppelchörig)	Klopstock
1798 (1824)	J. G. Naumann	<i>Psalm</i> („Vater unser“)	Klopstock
1797	L. Massonneau	<i>Die Frühlingsfeier</i>	Klopstock
vor 1799	C. F. G. Schwencke	<i>Der Frohsinn</i>	Klopstock
vor 1802	A. Bergt	<i>Psalm</i> („Vater unser“)	Klopstock
1803	J. F. Reichardt	<i>Trauerode „Die todte Clarisse“</i>	Klopstock
1803	A. Romberg	<i>Selmar und Selma</i>	Klopstock
1804	A. Romberg	<i>Die Lehrstunde</i>	Klopstock
1805	S. F. Heine	<i>Auferstehungsgesang</i>	Klopstock
1808	C. W. Henning	<i>Psalm</i> (<i>Das Gebet des Herrn</i>)	Klopstock
1809	G. M. Telemann	<i>Auferstehungsgesang</i>	Klopstock
1809	J.-F. Lesueur	<i>La mort d'Adam</i>	H. Guillard, nach Klopstock
1809	J. F. H. Dalberg	<i>Jesus auf Golgatha</i> (aus <i>Messias</i>)	Klopstock
1811	G. Meyerbeer	<i>Geistliche Gesänge</i>	Klopstock
1813	Abbé M. Stadler	<i>Die Frühlingsfeier</i>	Klopstock
1814	J. F. Reichardt	<i>Das neue Jahrhundert</i>	Klopstock
ca. 1815	F. H. Himmel	<i>Auferstehungsgesang</i>	Klopstock
vor 1816	J. G. Schicht	<i>Herr Gott, dich loben wir</i>	Klopstock- Übersetzung
1816	F. Schubert	<i>Jesus Christus schwebt am Kreuze</i> (= <i>Stabat mater</i>) D 383	Klopstock- Übersetzung
1816	F. Schubert	<i>Das große Halleluja</i> D 442	Klopstock
1816	F. Schubert	<i>Schlachtlied</i> D 443	Klopstock
1817	E. Florschütz	<i>Auferstehungsgesang</i>	Klopstock
ca. 182..?	A. Michel	<i>Das große Halleluja</i>	Klopstock
ca. 182..?	C. H. Rinck	<i>Auferstehungsgesang</i>	Klopstock
ca. 1820	G. von Falk	<i>Auferstehungsgesang</i>	Klopstock
vor 1821	P. J. Lindpaintner	<i>Herr Gott, dich loben wir</i>	Klopstock

Jahr	Komponist	Titel des Werks	Dichter
1822	A. Romberg	<i>Der Erbarmer</i> op. 64	Klopstock
1827	J. A. André	<i>Psalm</i> („Vater unser“) op. 50	Klopstock
1827	S. von Neukomm	<i>Christi Grablegung</i> op. 49	Klopstock
ca. 1830	G. Schmitt	<i>Die Frühlingsfeier</i>	Klopstock
nach 1830	K. A. Bertelsmann	<i>Das große Halleluja</i>	Klopstock
1836	C. G. Müller	<i>Dem Unendlichen</i>	Klopstock
nach 1812, vor 1837	J. Miller	<i>Psalm</i> („Vater unser“)	Klopstock
1838	L. Spohr	<i>Psalm</i> („Vater unser“) op. 104	Klopstock
1838	X. Schnyder von Wartensee	<i>Zeit und Ewigkeit</i> ; nach Oden Klopstocks	Klopstock
1841	S. von Neukomm	<i>Christi Auferstehung</i>	Klopstock
1842	S. von Neukomm	<i>Christi Himmelfahrt</i>	Klopstock
ca. 185..?	F. Lachner	<i>Siegesgesang aus Hermannsschlacht</i> op. 104	Klopstock
ca. 1858	F. J. Messer	<i>Auferstehungsgesang</i>	Klopstock
1875 (1881)	C. V. Stanford	<i>The Resurrection</i> op. 5	Klopstock, übers. von Winkworth
1886	Ph. Wolfrum	<i>Das große Halleluja</i> op. 22	Klopstock
1886	R. Strauss	<i>Bardengesang</i> (1. Fassung)	Klopstock
1888–1894	G. Mahler	<i>Sinfonie Nr. 2</i> (darin: „Auferstehn“)	Klopstock u. a.
1890	A. Urspruch	<i>Die Frühlingsfeier</i> op. 26	Klopstock
1891	A. Mendelssohn	<i>Die Frühlingsfeier</i> op. 6	Klopstock
1900	A. Mendelssohn	<i>Auferstehungsgesang</i>	Klopstock
1905	R. Strauss	<i>Bardengesang</i> (2. Fassung) op. 55	Klopstock
1913	C. Prohaska	<i>Die Frühlingsfeier</i> op. 13	Klopstock