

*Sonderdruck aus:*

## AUTORSCHAFT

Positionen und  
Revisionen

Herausgegeben  
von Heinrich Detering

Verlag J. B. Metzler  
Stuttgart · Weimar



Die Erfindung des Genies.  
F. G. Klopstocks rhetorische Konstruktion des Au(c)tors  
im Vorfeld der Autonomieästhetik

FRAUKE BERNDT (Frankfurt am Main)

Im Jahre 1773 lud Friedrich Gottlieb Klopstock öffentlich zur Subskription der »Deutschen Gelehrtenrepublik« zu einem Zeitpunkt ein, als er die Veröffentlichung des »Messias« mit der »Halleschen Ausgabe« vorerst abschloß. Auf dem Höhepunkt seines Ruhmes zementierte er in einer Staatsutopie den gesellschaftlichen Rang der »Zunft der Dichter« (GR 10) als eine der »darstellende[n] [...] Oberzünfte« (GR 9), indem er sie in der Hierarchie direkt unterhalb der Führungselite der Aldermänner eintrug.<sup>1</sup> Im Rahmen dieser Inszenierung klagte Klopstock im Subskriptionsplan der »Gelehrtenrepublik« am 8. Juni 1773 sowohl die juristische als auch die finanzielle Autonomie seines Berufsstandes mit der Frage ein, »ob es möglich sey, daß die Gelehrten durch so eingerichtete Subscriptionen Eigenthümer ihrer Schriften werden. Denn jetzt sind sie dies *nur dem Scheine nach*; die Buchhändler sind die *wirklichen* Eigenthümer.«<sup>2</sup> Um dieser neuen Form der Abhängigkeit, die in der funktionalen Systemdifferenzierung an die Stelle des alten Mäzenatentums getreten war, vorzubeugen, hatte Klopstock die »Vorausbezahlung [...] auf einen Louisd'or gesetzt« und die Subskription zur Chefsache erklärt, »weil es hieß, daß man nicht sowohl das Buch bezahlen, als den Verfasser, bei dieser Gelegenheit, für seine Verdienste um das Vaterland belohnen sollte«. In ökonomischer Hinsicht erwies sich diese Strategie als Volltreffer. »Hier drängte sich nun Jedermann hinzu«,<sup>3</sup> erinnert Goethe nicht ohne Spott auf die erste professionelle Marketingkampagne

---

1 *Die deutsche Gelehrtenrepublik. Ihre Einrichtung. Ihre Geseze. Geschichte des letzten Landtags. Auf Befehl der Aldermänner durch Salogast und Wlemar. Herausgegeben von Klopstock. Ersther Theil*, in: Klopstock, Friedrich Gottlieb. *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe [HKA]*, Abt. *Werke*, VII 1, hg. v. Rose-Maria Hurlebusch, Berlin, New York 1975.

2 Nach: Pape, Helmut: *Die gesellschaftlich-wirtschaftliche Stellung F. G. Klopstocks*, Diss. Bonn 1961, S. 405. Vgl. Bosse, Heinrich: *Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, Paderborn u. a. 1981, S. 8–9; 37–49.

3 Goethe, Johann Wolfgang: *Dichtung und Wahrheit*, in: *Johann Wolfgang Goethe. Sämliche Werke. Briefe Tagebücher und Gespräche [FA]*, 1. Abt. Bd. 14, hg. v. Klaus-Detlef Müller, Frankfurt a. M. 1986, S. 564.



eines »freien, bürgerlichen Poeten«,<sup>4</sup> »selbst Jünglinge und Mädchen, die nicht viel aufzuwenden hatten, eröffneten ihre Sparbüchsen; Männer und Frauen, der obere, der mittlere Stand trugen zu dieser heiligen Spende bei, und es kamen vielleicht tausend Pränumeranten zusammen«.

Das Opfer, das man 1773 darbringt, gilt also offenbar weder Klopstocks (medien-) politischem Kalkül nebst dessen juristischen und ökonomischen Konsequenzen noch dem subskribierten Werk. Die »heilige Spende«<sup>5</sup> gilt der *Person*, die selbst die »Ersten der Nation«, die »Vornehmsten und Geschätztesten« weit in den Schatten stellt. Klopstock hat es geschafft: Als Kult- und Leitfigur spielt er die Rolle jenes Nationaldichters, dessen Advent der Einundzwanzigjährige bereits am 21. September 1745 in der »Declamatio, qua poetas epopeiae auctores«, seiner Abschiedsrede vom Internat Schulpforta, prophezeit hat. Doch Klopstock kann seine im besten Falle unaktuelle »Gelehrtenrepublik«, deren politische Utopie den Rahmen des Erwartbaren nicht sprengt, deren Poetik lediglich die bis dahin veröffentlichten Schriften pointiert: *the best of Klopstock*, nur deshalb zu barer Münze machen, weil sein *Name* als Index des 1773 sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch profilierten Geniekonzepts etabliert ist. In der Epochenkonstruktion, wie Goethe sie im zehnten Buch von »Dichtung und Wahrheit« retrospektiv vornimmt, knüpft eine neue Generation ihre Selbstbegründung an den Namen des Vaters der Autonomieästhetik – Ab- und Vorbild solcher Texte, in denen der rhetorische vom individuellen Ausdruck abgelöst wird: »Nun sollte aber die Zeit kommen«, erläutert Goethe sein genealogisch grundiertes Geschichtsmodell, »wo das Dichtergenie sich selbst gewahr würde, sich seine eignen Verhältnisse selbst schüfe und den Grund zu einer unabhängigen Würde zu legen verstünde. Alles traf in *Klopstock* zusammen, um eine solche Epoche zu begründen«.<sup>6</sup>

Wenn Goethe den Namen Klopstock in dieser Weise als Instanz kultureller Memoria einsetzt, ist sein Bezugspunkt freilich weder der prophezeite Dichter der »Declamatio« noch der autonome Schriftsteller der »Gelehrtenrepublik«, sondern die »Stimme« des Klopstockschen Frühwerks, des »Messias«, der Oden und Hymnen. Die Identifikation des Autornamens mit dieser »Stimme« begründet das wirkungsmächtige hermeneutische Paradigma individuell-historischer Authentizität, das aus produktionsästhetischer Perspektive die intendierte und erfahrungsgesättigte Korrelation von Teilen und Ganzem des Textes garantiert und *vice versa* die rezeptionsästhetische Entsprechung auf den Plan ruft: die Biographie als Medium (nach-)empfindenden Verstehens. Erst durch diese Identifikation »erwarb [...] Klopstock das völlige Recht, sich als eine geheiligte Person anzusehn«.<sup>7</sup> Der wirtschaftliche Coup von 1773 zeugt also nicht davon, daß Klopstock (s)ein ökonomisches oder poetologisches (Alternativ-)Konzept von Autorschaft durchgesetzt hat.

4 Vgl. Große, Wilhelm: *Studien zu Klopstocks Poetik*, München 1977, S. 75.

5 Goethe (s. Anm. 3), S. 564.

6 Goethe (s. Anm. 3), S. 433 f.

7 Goethe (s. Anm. 3), S. 435.

Die Subskription realisiert vielmehr den nun mit Verspätung einklagbaren finanziellen Mehrwert eines Effektes, dessen auslösende Faktoren im Sprachspiel der poetologischen Schriften und in den poetischen Experimenten vor 1760 zu suchen sind. Hier werden die Bedingungen der Möglichkeiten einer Rede über das Genie geregelt: In den Schriften werden Namen an der Stelle poetischer Figurationen eingesetzt (I.), anthropologische Kategorien substituieren in der Argumentation repräsentationslogische Funktionen (II.), und die frühen Hymnen inthronisieren eine Au(c)tor-Fiktion, die rhetorisch generiert wird (III.).

## I.

Mit einem profilierten Autorkonzept wartet Klopstock zu keiner Zeit auf. Die »Declamatio« zitiert lediglich den antiken Topos des *poeta vates*, der aber weniger eine hypertrophe Stilisierung der »beynahe göttliche[n]«, gottgegebenen und gottgefälligen »Kraft« (DA 63) des »große[n] und reiche[n] Genie[s]« (DA 64),<sup>8</sup> als vielmehr einen ganz konventionellen »Teil des rhetorischen Bildungsprogramms« darstellt.<sup>9</sup> In einer typologisch grundierten Überbietungsfigur verweist das Geschlecht der heiligen Dichter durch *aemulatio* und *imitatio* die Antike auf dem »Kampffplatz' der Weltliteratur«<sup>10</sup> in ihren historischen Geltungsbereich. In der »Gelehrtenrepublik« greift Klopstock dann aber weder den Topos des prophetischen »Schöpfer[s]« auf (DA 88), noch modifiziert er ihn im Sinne der Autonomieästhetik zu einem individualisierten und historisierten Schöpfermythos. Klopstock betont hingegen die »Arbeit«, den analytischen Prozeß des dichterischen Schaffens, und stellt die »Schärfe des Urtheils« eines »poetische[n] Genie[s]« über die durch Baumgarten aufgewerteten unteren Seelenvermögen »Empfindungskraft« und »Einbildungskraft« (GR 83). »Arbeitstagebuch« ist dementsprechend die Edition der Werkstattberichte betitelt, in denen Klopstock den Gesetzen des Materials, nicht denjenigen des Subjekts nachforscht.<sup>11</sup> Wenn im »[...] goldnen Abece der Dichter« dem *poeta faber* dennoch geraten wird:

8 Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Declamatio, qua poetas epopeiae auctores*, in: Cramer, C. F.: *Klopstock. Er und über ihn*, Hamburg 1780, Bd. I, S. 54–98; lat.: S. 99–132. Zum Topos des *poeta vates* vgl. Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Darmstadt 1985, Bd.1, S. 61–68.

9 Jacob, Joachim: *Heilige Poesie. Zu einem literarischen Modell bei Pyra, Klopstock und Wieland*, Tübingen 1997, S. 112. Vgl. Große, *Studien zu Klopstocks Poetik* (s. Anm. 4), S. 80–92; Schleiden, Karl August: *Klopstocks Dichtungstheorie als Beitrag zur Geschichte der deutschen Poetik*, Saarbrücken 1954, S. 72–98.

10 Jacob (s. Anm. 9), S. 114. Zum Agon-Topos vgl. Griffith, Mark: »Contest and Contradiction in Early Greek Poetry«, in: *Cabinet of the Muses. Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer*, hg. v. dems. u. D. J. Mastronade, Atlanta 1990, S. 185–207.

11 Vgl. *Klopstocks Arbeitstagebuch*, HKA (s. Anm. 1) › Abt. Addenda: II, hg. v. Klaus Hurlbusch, Berlin, New York 1977.

»Frag du den Geist, der in dir ist, und die Dinge, die du um dich siehst und hörst, und die Beschaffenheit deß, wovon du vorhast zu dichten; und was die dir antworten, dem folge«, dann tritt selbst ein prometheischer Kreativitätstos wie derjenige des »gewaltigen Feuer[s]« nicht nur im Kontext des Verbs »arbeite[n]« auf, sondern hinter den iterativ-analytischen Prozeß – »so untersuch alle deine Tritt und Schritt noch Einmal« (GR 83) – zurück:<sup>12</sup> »Auf die feurige Stunde der Ausarbeitung muß [...] die kältere der Verbesserung folgen« (SP 1023).<sup>13</sup>

Hilliard kann sein Unbehagen an der Verbuchung der Klopstockschen Kategorien Gefühl, Erfahrung und Empfindung unter der Rubrik Autonomieästhetik nur vage formulieren: »the idea of basing lyric poetry on personal experience itself is not quite what it might seem«.<sup>14</sup> Tatsächlich bindet Klopstock im »Vorschlag zu einer Poetik, deren Regeln sich auf die Erfahrung gründen« (GR 172), die Affekte auch nicht an »das individuelle Gemüt«,<sup>15</sup> sondern begnügt sich mit dem Modus des Hörensagens bzw. »Nachgesagte[n]«, um einem Gedicht das *Design der Empfindung* geben zu können. Erfahrung ist nichts anderes als das Ergebnis der (werk-)analytischen Arbeit des Dichters:

[D]ie erste: Er bemerkt die Eindrücke, welche Gedichte von allen Arten auf ihn, und auf andre machen, das heist: er *erfährt*, und *sammelt die Erfahrung Andrer*; die zweite: Er sondert die Beschaffenheiten der verschiedenen Gedichte mit genauen Bestimmungen von einander ab, oder er zergliedert das in Dichtarten, was Wirkung hervorgebracht hat. (GR 173)

Der Kreativitätsmetaphorik der »Gelehrtenrepublik« entspricht der argumentative Kontext des Wortes »Genie« (HP 999 pass.)<sup>16</sup> bzw. »Originalgenie« (GNP 995) in den poetologischen Schriften vor 1760,<sup>17</sup> die noch ganz in der Tradition humanistischer Rhetorik stehen:<sup>18</sup> in der Vorrede zum ersten Band des »Messias«, »Von der heiligen Poesie« (1755), und in den im

12 Vgl. Große (s. Anm. 4), S. 45–49.

13 Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Von der Sprache der Poesie* (1758), in: *Friedrich Gottlieb Klopstock. Ausgewählte Werke* [AW], hg. v. Karl August Schleiden, München 1981, Bd. II, S. 1016–1026.

14 Hilliard, Kevin: *Philosophy, Letters, and the Fine Arts in Klopstock's Thought*, London 1987, S. 172.

15 Schödlbauer, Ulrich: *Entwurf der Lyrik*, Berlin 1994, S. 171. Vgl. grundlegend: Kaiser, Gerhard: »Denken« und »Empfinden«. Ein Beitrag zur Sprache und Poetik bei Klopstock, in: *Friedrich Gottlieb Klopstock. Text und Kritik. Sonderband*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München 1981, S. 10–28. Zum Verhältnis von Rhetorik und Hermeneutik in Darstellung/Verstehen des »Menschen« vgl. Campe, Rüdiger: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990.

16 Klopstock: *Von der Heiligen Poesie* (1755), AW II (s. Anm. 13), S. 997–1009.

17 Klopstock: *Gedanken über die Natur der Poesie* (1759), AW II (s. Anm. 13), S. 992–997.

18 Vgl. Hilliard (s. Anm. 14); Benning, Hildegard: *Rhetorische Ästhetik. Die poetologische Konzeption Klopstocks im Kontext der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1997; Kohl, Katrin: *Friedrich Gottlieb Klopstock*, Stuttgart, Weimar 2000.

*Nordischen Aufseher* kurz hintereinander veröffentlichten Abhandlungen der Jahre 1758/59.<sup>19</sup> Die »zerstreute[n] Gedanken«, deren »wenige[s]« Klopstock »auf keine Art systematisch« hat »sagen wollen« (GNP 992), halten indessen nicht fest umrissene Begriffe bereit, sondern flexible *Marken* in einem *Sprachspiel*, das sich zunächst durch drei Strategien auszeichnet – die Personifikation poetischer Figurationen, die Austauschbarkeit der agentivischen Subjekte Werk, Genie und Leser sowie die metonymische Verwendung historischer und fiktiver Autornamen. Diese Dreifachstrategie zeigt den rhetorisch präfigurierten Weg an, auf dem die Personalisierung der Kreativität bei Klopstock zwischen 1745 und 1760 stattfindet und der die Voraussetzung für die Individualisierung und Historisierung des Geniekonzepts der Autonomieästhetik darstellt.

Durch häufige Verwendung von Personifikationen wird dem Werk im poetologischen Diskurs ein aktives Potential zugesprochen.<sup>20</sup> Die »Dichtkunst« verdient »den Namen der Schaffenden« (DA 55), »die Poesie« ist die Urheberin sämtlicher affektiver Wirkungen (GNP 993). Diese Rhetorik kennt sowohl *gender*-Indizes, wenn etwa »die männliche und ungekünstelte deutsche Sprache« ins Feld geführt wird (SP 1026), als auch dort genealogische Argumente, wo »die italienische Sprache, diese älteste Tochter der römischen, auf die meisten Vorrechte ihrer Mutter Anspruch macht« (SP 1017). Die Personifikationen werden dadurch unterstützt, daß Klopstock seine sämtlich aus der analytischen »Kritik« gewonnenen Kategorien nach einer Ursache-Wirkungs-Relation disponiert (HP 1002): Es sind »[d]ie letzten und höchsten Wirkungen der *Werke* der Genies [...], daß sie die ganze Seele bewegen« [Herv. F.B.] (HP 1000) – ihre *auctores* folgen im nachgestellten Genitiv. Diese »Werke« haben ihr eigenes »Kolorit[]«, und die »neue[ ] Schönheit« solcher Texte wie Richardsons »Clarissa« provoziert die Formulierung »neue[r] Regeln«, weil »die Regel seit jeher auf das Meisterstück gefolgt ist« (P 931).<sup>21</sup>

In der Argumentationsbildung werden diese Personifikationen vom häufigen Wechsel der agentivischen Subjekte begleitet: »Die tiefsten Geheimnisse der Poesie liegen in der *Aktion*, in welche sie unsre Seele setzt« heißt es beispielsweise, und Klopstock schließt direkt an: »Gemeine Dichter wollen, daß wir mit ihnen ein Pflanzenleben führen sollen« (GNP 993). Nicht »reservierte« Metaphern machen die kategoriale Selbständigkeit der vermeintlich differenten Positionen von Produkt, Produzent und Rezipient zweifelhaft, wenn etwa die Metapher des Feuers von einer Position zur anderen verschoben wird: Das »Feuer« des Genies (GR 83) und das »Feuer« der »Seele«, die »sich den Beschäftigungen der Phantasie und der Leidenschaft [...] sollte überlassen können« (RKW 985), verdanken sich der Verschiebung

19 Vgl. die Synopse bei Kohl (s. Anm. 18), S. 169–173.

20 Vgl. die allegorische Schrift: *Von dem Range der schönen Künste und der schönen Wissenschaften* (1758), AW II (s. Anm. 13), S. 981–991 [RKW].

21 Klopstock: *Von dem Publico* (1758), AW II (s. Anm. 13), S. 930–934.



des »feurig[en] [...] Gesang[s]« (GL 1011)<sup>22</sup> bzw. des »gewisse[n] Feuer[s]« solcher »*Stellen*, wo in dem Gedichte die Einbildungskraft herrscht« [Herv. F.B.] (SP 1021 f.). Vor allem im Gebrauch der zentralen empfindsamen Metapher des Herzens sind die drei Instanzen als austauschbare Variablen vorausgesetzt: Nicht nur Leser und Genie (vgl. HP 999 f.) haben »ein gutes Herz« (HP 1000), dieses Herz kann ebenso »gebildet« (HP 999) wie auch »beweg[t]« werden (HP 1003). Doch wird dieses anthropologische Herz nur an der Stelle des poetologischen angeführt. Denn so wie es »Werke des Witzes« gibt, analysiert Klopstock auch »Werke des Genies« (HP 1000) – solche »Meisterstücke« (HP 1002), deren Figurationen ein anderes *Design* erhalten haben. Weil sie bestimmte »Züge« aufweisen (HP 1004), eignet solchen »Geschichten« das »Feuer des Herzens oder der Einbildungskraft« (HP 999).

In diesem Sprachspiel fungieren die Namen historischer Autoren als Indizes für Form und Inhalt poetischer Diskurse: Homer, Sokrates, Pindar, Vergil, Cicero (vgl. DA, HP, SP), Milton (vgl. DA), Luther, Opitz, Haller (vgl. GNP). Sie sind jederzeit durch mythische Autoren wie Moses, David (vgl. DA, HP) oder Hiob (vgl. HP), durch Werktitel, sei es die Bibel (vgl. HP), seien es »Youngs Nächte« (HP 1001), sowie durch literarische Titelhelden wie »Clarissa und Grandison« (P 931) ersetzbar. Dieser Umgang mit dem Autornamen macht plausibel, warum Klopstock in der Substitutenkette das Wort Genie häufig durch die metonymischen Varianten »Meister« (HP 1009), »Poet« (SP 1019 pass.; GNP 994 pass.), »Dichter« (HP 998 pass.), ja sogar »Skribent« (P 933 pass.; SP 1019) und »Verfasser des [...] Gedichts« (HP 1008) – oder durch einen freien Relativsatz ersetzt: »Wer Werke der höhern Poesie unternimmt« (HP 1002). Auf der Basis dieser Operationen ebnet Klopstock innerhalb der rhetorischen Poetik einer medialen Praxis den Weg, in deren Zuge die Kreativität der Poesie dem Poeten zugesprochen, die Metonymie des Autornamens bzw. der Personalpronomina »Wir« oder »Ich« (vgl. DA, HP, GL, SP, P, GNP, GR) mit dem historischen Individuum kurzgeschlossen und das *Design der Empfindung* mit einem Gemütszustand der zu codierenden ›Seele‹ verwechselt werden darf, so daß »der Dichter und der Leser einander« im Medium der Dichtung »am gewissesten kennen[lernen]« können (HP 1009).

## II.

»Klopstock is a transitional figure«<sup>23</sup> – dieses salomonische Urteil trägt der Tatsache Rechnung, daß das Genie in den poetologischen Schriften vor 1760 die *Argumentationsfigur* ist, in der gezielt zwei zentrale (affekt-)rhetorische

22 Klopstock, *Einleitung zu den geistlichen Liedern* (1758), AW II (s. Anm. 13), S. 1009–1016.

23 Nenon, Monika: »The psychology of the sublime. On the function of poetry in Klopstock's aesthetic essays«, in: *Seminar* 34 (1998), S. 110–120, hier S. 110.

Kategorien gegen anthropologische Begriffe, die »Hauptkräfte [...] der Seele«, ausgetauscht werden. Das Sprachspiel ›Genie‹ ordnet im Modus fiktionaler Setzungen der Kategorie *movere* den »Willen«, der Kategorie *enargeia* »Verstand« und »Einbildungskraft« des Genies zu (HP 1002). Diese Operation läuft darauf hinaus, daß Klopstocks Kategorien *innerhalb* der Tradition das rhetorische System transzendieren. »Das Wesen der Poesie besteht darin«, legt Klopstock ganz traditionell fest,

daß sie, durch die Hülfe der Sprache, eine *gewisse Anzahl* von Gegenständen, die wir *kennen*, oder deren Dasein wir *vermuten*, von einer *Seite* zeigt, welche die *vornehmsten* Kräfte unsrer Seele in einem so hohen Grade *beschäftigt*, daß eine auf die andre wirkt, und dadurch die *ganze* Seele in Bewegung setzt. (GNP 992)

Klopstock *übersetzt* nun dieses Programm in eine Arbeitsplatzbeschreibung des Genies: »[D]em Willen, oder dem Herzen, dieser vielseitigen und gewaltigsten Kraft der Seele, sucht er [der Dichter, F.B.] vorzüglich diejenigen Empfindungen zu treffen, die es erweitern« (HP 1002; vgl. GR 22); ja er übersetzt das Programm in eine intentionale Handlung, weil »sich der Poet *vorgesetzt*« hat, »in einer gewissen wichtigen Stelle unser Herz in einem sehr hohen Grade zu bewegen« [Herv. F.B.] (HP 1003). Die Konnotation der Bewegung verschiebt sich dadurch, daß die affektrhetorische Metaphorik in der Konfrontation mit der lexikalischen Bedeutung des Bildspenders aufgehoben und dabei gleichzeitig der Austausch des agentivischen Subjekts vollzogen wird. So heißt es zuerst über die »durch die Hoheit der Gedanken, oder durch das Feuer der Empfindungen stark bewegt[e] [...] Seele« (GL 1012) des »Dichter[s]« (GL 1011): »Sie eilt fort« (GL 1012). Dann wird das ursprüngliche Ziel seiner Arbeit, die Bewegung der Seelen anderer, zu seiner eigenen Tätigkeit umgemünzt: »[E]r bringt uns mit schneller Gewalt dahin« (HP 1002). Die Spielmarke des Genies substituiert in der Argumentation aber nur die Struktur des »Gesang[s]« selbst (GL 1011 pass.), dessen »*Aktion*« darin besteht (GNP 993), »daß er schnell von einem großen Gedanken zum andern forteil[t]«, ja »[e]r fliegt« sogar (GL 1012). Klopstock personifiziert selbst noch die Handlungsfunktionen der »lyrische[n] Erzählung« (GL 1013), indem er beschreibt, wie der Dichter »die Hauptbegebenheiten Hand an Hand so auf einem Schauplatz fortleite[t]« (HP 1003).

»[S]chnell, groß und wahr« (HP 1004) – diese sportliche Metaphorik für eine poetische Struktur, erläutert Menninghaus, ersetze bei Klopstock »[d]ie (pseudo) klassische Dreieinigkeit von schön, gut und wahr« und stehe für eine Verlagerung seines Interesses an der Referenz auf die Performanz.<sup>24</sup> Die diachronen Untersuchungen der Schriften zeigen, wie Klopstock die affektrhetorische Kategorie Bewegung aus den frühen poetologischen Schriften vor 1760 in den literaturtheoretischen Schriften des Jahres 1779 als »transsemantische«, »transhermeneutische Bewegung der Signifikanten« verhan-

24 Menninghaus, Winfried: »Dichtung als Tanz – Zu Klopstocks Poetik der Wortbewegung«, in: *Comparatio* 3 (1991), S. 129–150, hier S. 144. Vgl. Schödlbauer (s. Anm. 15), S. 169–231.

delt.<sup>25</sup> Eine solche Entwicklung kann Menninghaus aber nur deshalb bemerken, weil er nicht berücksichtigt, daß Klopstock die Kategorie Bewegung bereits im Sprachspiel ›Genie‹ strukturell definiert hat, daß also die Metaphysik der Metrik nur die neue Pointe des alten Sprachspiels ist. Es konzentriert sich in einer Serie von vier Strukturmodellen, die Klopstock jeweils um eine Raumdimension erweitert: Reihe – Plan – Gebäude/Gegend – Labyrinth. Von der topischen, »unendliche[n] Reihe der Dinge« ist bereits in der »Declamatio« die Rede (DA 55). Eine »Reihe der Hauptbegebenheiten« strukturiert jedes Gedicht (HP 1003), in dem die »neue Ordnung« der Wörter (DA 55) nicht nur die Ordnung der Dinge ersetzt, sondern einen logischen, die Sukzession der Elemente organisierenden Fluchtpunkt voraussetzt. Aus der linearen, zeitlich indizierten Struktur der Reihe entwickelt Klopstock den Plan als zweites Modell, das für diese Funktion die *Fiktion* des arbeitenden Dichters erfindet. Im fingierten Selbstgespräch wird die »Anordnung des Plans« seinem Willen unterstellt (GNP 994).

Hier das Herz mit dieser Stärke zu bewegen, *saget er zu sich*, muß ich immer, und so steigen, daß jeder meiner vorhergehenden Schritte Vorbereitung sei. [...] Es gehören diese Vorbereitungen ohnedies zu meinem übrigen Plane; und itzt *will ich sie*, aus dieser Ursache, so anordnen [Herv. F.B.]. (HP 1003 f.)

Dieser Plan kann zunächst mit der rhetorischen Produktionsphase der *dispositio* gleichgesetzt werden. Wenn Klopstock das Modell in der (metaphoro-)logischen Inszenierung des Genies im dritten *ordo*-Modell wieder aufnimmt, dann konkretisiert er eben die Funktion, die mit der Genie-Fiktion besetzt ist:

Es gibt eine Anordnung des Plans eines Gedichts, die einem Gebäude gleicht; und sie sollte einer schönen Gegend gleichen. Der Poet ist kein *Baumeister*; er ist ein *Maler*. Ich nenne ihn hier in einem andern Verstande einen *Maler*, als man diesen Ausdruck gewöhnlich nimmt. Ich rede von ihm, als von dem *Zeichner* seines Grundrisses. Wie wenig Kunst gehört dazu, eine gewisse Symmetrie gerader Linien zu machen. Durch die Zusammensetzung krummer Linien Schönheit hervorzu- bringen, erfordert eine andre *Meisterhand* [Herv. F.B.].

Das Modell, in dem Klopstock die Struktur mit einem »Gebäude« vergleicht, stammt aus der rhetorischen *memoria*-Lehre (GNP 994).<sup>26</sup> Durch die Konjunktion »und« wird der Vergleich indessen erweitert. Die Struktur soll »einer schönen Gegend gleichen«. Der doppelte Vergleich markiert die Schnittstelle rhetorischer und ästhetischer Reflexionsmodelle, die Klopstock zu verbinden sucht, indem er den »Poet[en]« nicht mit einem »Baumeister«, sondern – *ut pictura poesis* – mit einem »Maler« vergleicht, ohne allerdings

25 Menninghaus, Winfried: »Darstellung«. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas«, in: *Was heißt »Darstellen«?*, hg. v. Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt a. M. 1994, S. 205–226, hier S. 213.

26 Vgl. Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutio oratoria / Ausbildung des Redners*, übers. u. hg. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1972, XI, 18-21.

das für seine Zwecke unzulängliche rhetorische einfach gegen das ästhetische Reflexionsmodell auszutauschen. Klopstock nämlich möchte »Maler [...] in einem andern Verstande« verwenden, »als man diesen Ausdruck gewöhnlich« (etwa in den *Discoursen* der Schweizer) »nimmt«. Er wählt für diese Abweichung den Vergleich des »Maler[s]« mit einem »Zeichner«, eine Abstraktion des »Baumeister[s]«, der den »Grundriss[]«, d. h. die Repräsentation der Struktur des Gebäudes, organisiert. Dieser Vergleich integriert rhetorisches und ästhetisches Reflexionsmodell, weil es Klopstock in der komplexen Allegorie darum geht, unter dem Titel des »Poet[en]« eine Funktion in der Struktur zu bestimmen. Über das argumentative »Sprungbrett« des Vergleichs von Gedicht und »schöne[r] Gegend« kann er den »Baumeister« und den »Maler« chiasmatisch so interagieren lassen, daß am Ende der Abstraktion *pars pro toto* die »Meisterhand«, komponiert aus »Baumeister« und metonymischem Substitut des »Maler[s]« – *Hand* –, diese Funktion veranschaulicht [Herv. F.B.] (GNP 994; vgl. HP 998). Ihre Aufgabe besteht darin, »die Verbindung und die abgemeßne Abwechslung« der »Szenen« zu einem »Ganzen« zu organisieren (HP 1003). Diese Operation erfolgt jedoch nicht mehr nach Maßgabe des rhetorischen *aptum*. Zwar ist das »Genie [...] des Poeten« – hier verwendet Klopstock den Begriff im frühaufklärerischen Sinne von Können – für den »Teil des Entwurfs« zuständig (*dispositio*), so wie sein »Geschmack[]« für dessen »Ausbildung« (*elocutio*) (HP 999). Doch der Wechsel vom rhetorischen ins ästhetische Register erfolgt dadurch, daß die »Anordnung des Plans« nicht aus »gerade[n] Linien«, sondern aus »krumme[n]« metaphysischen »Schönheit[s]«-»Linien« zusammengesetzt wird (GNP 994). Nicht die *dispositio*, der »Grundriß des Ganzen« fällt in den Zuständigkeitsbereich des Genies [Herv. F.B.]: »Das Wesentlichste dieses Grundrisses ist, Einfalt und Mannigfaltigkeit auf eine Art verbinden, die großen Endzwecken angemessen ist« (HP 1003). Dieses Telos besteht aber nicht allein in »moralische[r] Schönheit« (RKW 986; HP 1001), die Klopstock nach wie vor in der Argumentation mitführt, sondern in selbstreflexiver »Harmonie«. Sie evoziert in dem Moment »gefühlte Harmonie« (HP 1003), in dem eine repräsentationslogische Funktion anthropologisch umcodiert wird. Aufgrund der chiasmatischen Performanz zweier Vergleiche wird das Genie nicht nur zum Produzenten der Struktur, sondern zu ihrem souveränen Au(c)tor. Dieser Au(c)tor garantiert die *hermeneutische* Organisation von Teilen und Ganzem, aufgrund derer das Gedicht seine Autonomie erhält.

Die Spannungen zwischen rhetorischer Herkunft und (autonomie-)ästhetischer Zukunft des Geniekonzepts jedoch werden bei Klopstock bereits im Einsetzungsakt des Genies virulent. Denn er verwandelt über die Verschiebung des Gebäude/Gegend-Vergleichs die Genie-Allegorie in ein Labyrinth, das metonymisch sowohl mit dem »Gebäude« als auch mit der »schönen Gegend« verbunden ist (GNP 994): »Überdies sind diese feinen Entwicklungen, die den Faden durch das ganze Labyrinth ziehn, zu sehr der Gefahr ausgesetzt, unrichtig, durch ihre Feinheit, zu werden« (HP 1002). Diese Allegorie steht in deutlichem Zusammenhang mit dem oben erläuterten Kreativitätstopos der »Arbeit« (GR 83; vgl. GL 1011), genauer: mit dem

»Baumeister« Daidalos (GNP 994), dem Prototyp des Werkstatt-Künstlers.<sup>27</sup> Die Wahl des Labyrinths zeigt, wie ernst es mit der zeitlichen Indizierung des aus Reihe und Plan abgeleiteten Raummodells gemeint ist. Denn Klopstock setzt nicht nur den »Tanz« als Allegorie des Gedichtes (GR 69; vgl. RKW 991), den »Tänzer« als Personifikation der Struktur der Bewegung ein (GR 171), sondern er ruft mit Daidalos den »Erfind[er] des Labyrinth-Gebäudes wie auch des Labyrinth-Tanzes« auf, dessen »charakteristische Pendelbewegung« der Grundriß abbildet.<sup>28</sup> Die Inszenierung der Allegorie zeigt jedoch, daß ihr nicht das Modell einer klassischen, regelmäßigen Labyrinthanlage zugrunde liegt, sondern offenbar das von Ovid beschriebene Bauwerk mit seinen vielfältig gewundenen Wegen, dessen Grundriß die späteren Vorstellungen vom Irrgarten bis zum Rhizom präfiguriert.<sup>29</sup> Dieses Labyrinth ist kulturgeschichtlich stets als Reflexionsmodell solcher Figurationen eingesetzt worden, die sich weniger durch kohärente als durch mäandernde, sprich: komplexere Strukturen auszeichnen – Strukturen, deren Generierung in der autopoetischen Bewegung erfolgt.<sup>30</sup> Der logischen Funktion dieser nicht-hermeneutischen Struktur, die der Ariadne-Faden symbolisiert, müßte man, ebenso wie Menninghaus aus begrifflicher Verlegenheit bei der Strukturbeschreibung der (metrischen) Bewegung vorgeschlagen hat, das Präfix »trans(-)transsemantisch«, »transhermeneutisch« – zuweisen. Denn diese Funktion ist *Effekt* der Struktur, die sie verantwortet. Die Hierarchie von *dispositio* und *elocutio* wird im Reflexionsmodell des Labyrinths nicht allein umgekehrt; dadurch, daß Klopstock in der »Gelehrtenrepublik« die Kategorie »Darstellung« einführt, »ordnet sich die *elocutio* [...] alle anderen Teile der Rhetorik unter und wird koextensiv mit dem Rhetorischen überhaupt«, so daß Ende und Omnipräsenz der Rhetorik im 18. Jahrhundert koinzidieren.<sup>31</sup>

Im Rahmen der vier zeitlich indizierten Raum-Modelle – Reihe, Plan, Gebäude/Gegend, Labyrinth – verhandelt Klopstock jedoch nicht nur die Struktur der Bewegung, sondern, der Mnemotechnik von *loci* und *imagines* folgend, auch jene »Bilder der Einbildungskraft« (HP 1004), die in dieser Struktur organisiert werden, und übersetzt sie, wie gehabt, in die Tätigkeit des »Poet[en]«. Dieser ist ja »Maler« (GNP 994) und als solcher eine Allegorie des vornehmsten Seelenvermögens eines Künstlers: ist doch die »Einbildungskraft [...] eine Malerin des großen und furchtbaren Schönen in der Natur« (HP 1002). Wenn die Einbildungskraft als jenes zwischen Ver-

27 Für den Hinweis auf diesen Kreativitätstopos bedanke ich mich bei Cornelia Blasberg, die mir ihr Manuskript zur Verfügung stellte: *Werkstatt am »Strom« oder: Das Dädalos-Syndrom. Produktionsphantasien im Göttinger Hain.*

28 Kern, Hermann: *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbildes*, 4. unveränd. Aufl., München 1999, S. 49. Vgl. Homer, *Ilias*, 18. Buch, V. 590–606.

29 Vgl. Ovidius Naso, Publius: *Metamorphosen*, 8. Buch, V. 162.

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

31 Menninghaus (s. Anm. 25), S. 220.

stand und Sinnlichkeit vermittelnde konstruktive Seelenvermögen bestimmt wird, dessen (werk-)ästhetische Entsprechung bereits in der klassischen Rhetorik die Repräsentationsfunktion *enargeia* darstellt, so ist sie bei Klopstock in gut Leibniz-Wolffscher Tradition vom »Wi[t]z, oder« der »Fähigkeit[,] die Ähnlichkeit der Dinge zu sehn«, abhängig.<sup>32</sup> Auch ihr wird im poetologischen Diskurs ein Handlungsmodell aus dem Bereich der Kunstproduktion, das ›Zur-Schau-Stellen‹ eines Bildes, zugewiesen: »Der Poet zeigt uns ein Bild« (HP 1004).

»Klopstock's theory of ›Darstellung‹ could be found virtually ready-made in Quintilian«,<sup>33</sup> resümiert Hilliard vorschnell. Er übersieht, daß *enargeia* bei Klopstock eine Repräsentationsfunktion ist, die sich von jeglicher Sinnlichkeit emanzipiert hat und die Natur unter der Ägide »moralische[r] Wahrheit« überbietet (HP 1007). Daraus folgt die Konzeption einer unanschaulichen, dafür aber eindringlichen *enargeia*, deren Bestimmung vom visuellen ins affektive Register gewechselt hat. Klopstock vollzieht diesen Paradigmenwechsel, indem er *enargeia* und Erhabenheit neu korreliert: »Erhabne Gegenstände, wenn man sie von der rechten Seite angesehen, und mit wahrem Gefühl ganz empfunden hat, können vorzüglich deutlich vorgestel[l]t werden« (GR 74), und schlägt so den Bogen zur dynamischen Struktur des (Reihe-Plan-Gebäude/Gegend-) Labyrinths zurück: »Das Erhabne, wenn es zu seiner vollen Reife gekommen ist, bewegt die ganze Seele« (HP 1004). Doch »[e]rhabne Gegenstände« vorzugsweise aus dem Bereich der Ethik oder der Religion werden nicht nachgeahmt oder abgebildet (GR 74), weil sie keine gegenständliche Entsprechung haben, sondern der »philosophische[n] Erkenntnis« geschuldet sind (HP 1008) – solchen »Wahrheiten [...], die gewußt zu werden verdienen« (HP 1002). Deshalb müssen sie »nach unsrer Art zu denken, auch für die Einbildungskraft gebildet« (HP 1008), sie müssen von der Einbildungskraft *konstruiert* werden. Darum nehmen die »Grade der Deutlichkeit« solcher erhabenen Bilder in dem Maße zu (GR 74), in dem ihre mimetische Abbildungsfunktion abnimmt. Der erhabene »Gesang ist daher einer hellern Deutlichkeit fähig als das Lied. Er bekommt von der Kürze, dem Feuer, und der Stärke der Gedanken noch mehr Licht« (GL 1012).

An dem Punkt, an dem Klopstock Mimesis durch die Konstruktion erhabener Bilder ablöst und sie an ein intentionales Bewußtsein bindet, wird die Spielmarke des Genies einsatzfähig. Der Dichter übernimmt nun die Aufgabe der Einbildungskraft, einer Vernunftidee die adäquate Anschauung zu unterlegen. »Dem Bilde gibt er so viel Ebenmaß und Richtigkeit, daß es

32 Klopstock (s. Anm. 11), S. 40f. Vgl. Böckmann, Paul: *Formgeschichte der deutschen Dichtung*, Hamburg 1949; Best, Otto F.: *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip*, Darmstadt 1989.

33 Hilliard (s. Anm. 14), S. 118. Zur Kategorie *enargeia/evidentia* vgl. ebda., S. 167ff.; Campe, Rüdiger: Vor Augen-Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung, in: *Poststrukturalismus: Herausforderung an die Literaturwissenschaft. DFG-Symposium 1995*, hg. v. Gerhard Neumann, Stuttgart, Weimar 1997, S. 208–225; Quintilian (s. Anm. 26), IX 2, 40.

auch den Verstand reizt, oder er weiß ihm gewisse Züge mitzuteilen, die nahe an die Empfindung des Herzens grenzen« (HP 1004; vgl. HP 1009). Am Ende des Jahrhunderts wird dieses Problem der Anschauung von Vernunftideen bei Kant transzendentalphilosophisch an einen Modus gebunden, den er symbolisch nennt, aber nicht anders als im rhetorischen Register – »Hypotypose (Darstellung, *subiectio sub adspectum*)«<sup>34</sup> – bestimmt. Metaphern, Metonymien, Allegorien, Vergleiche sind dann die Phänomene, in denen sich das »doppelte[] Geschäft« der (ästhetischen) Urteilskraft objektiviert bzw. aus deren Struktur das Symbol analytisch abgeleitet wird.<sup>35</sup> Auch Klopstock analysiert das Problem des Ausdrucks von Vernunftideen anhand *literarischer*, der Bibel entnommener Beispiele. Diese Texte stellen ihn vor ein Problem, weil »[g]ewisse Wahrheiten [...] uns so offenbart« sind, »daß sie *so viel Winke* zu sein scheinen, weiter über diese Wahrheiten nachzudenken« [Herv. F.B.] (HP 1006). Den hermeneutischen Aufwand wird Kant analog beschreiben, wenn er erklärt: »[U]nter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die *viel zu denken* veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. *Begriff* adäquat sein kann, die folglich *keine Sprache* völlig erreicht und verständlich machen kann« [Herv. F.B.].<sup>36</sup> Diese exzentrische Struktur widerspricht der Bestimmung des Zeichens bzw. Gedichtes, in dem Wörter und »Gedanken« vollständig korreliert sein sollen: »Wenn wir sie ausdrücken wollen; so müssen wir Wörter wählen, die sie *ganz* ausdrücken«, fordert Klopstock [Herv. F.B.] (SP 1019). Die Spielmarke des Genies setzt er ein, um die Identifikation von Ausdruck und Gedanke als ebenso integrale Funktion der Struktur des (Reihe-Plan-Gebäude/Gegend-)Labyrinths wie deren exzentrische (Fort-)Bewegung zu verdeutlichen:

Der Verfasser des heiligen Gedichts ist hier auf eine ganz neue Szene der Einbildungskraft geführt. Hier kann er besonders seinem großen Zwecke am nächsten kommen, den Bildern solche Züge zu geben, daß er zugleich den Verstand beschäftigt, oder die Empfindungen des Herzens in Bewegung setzt. (HP 1008)

Die rhetorische Erfindung eines Au(c)tors bei Klopstock bestätigt Wellberys Befund der »innere[n] Komplexität des Geniebegriffs, der eigentlich kein Begriff, sondern eine vielfach determinierte symbolische Position ist.«<sup>37</sup> Klopstock diskutiert unter dem Stichwort Genie, so möchte ich die Ergebnisse der poetologischen Lektüre zusammenfassen, eine aktive, performative *Textfunktion*, den *logischen Operator* der Struktur der Bewegung (*movere*) und ihre ebenso konzentrisch wie exzentrisch generierten Elemente

34 Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe X*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M. 1974, A 252 / B 255. Vgl. Gasché, Rodolphe: »Überlegungen zum Begriff der Hypotypose bei Kant«, in: *Was heißt »Darstellen«?* (s. Anm. 25), S. 152–174.

35 Kant (s. Anm. 34), A 253 / B 257.

36 Kant (s. Anm. 34), A 190 / B 192 f.

37 Wellbery, David: »Die Form der Autonomie. Goethes Prometheus-Ode«, in: *Prometheus. Mythos der Kultur*, hg. v. Günter Peters, München 1999, S. 109–125, hier S. 113.

(*enargeia*). Mittels einer massiven Setzung: »Wir wollen annehmen« (HP 1003), bindet er das »[Z]ugleich« dieser Funktion an die Fiktion des Genies als eines anthropologisch codierten souveränen Au(c)tors (HP 1008). Sein Auftritt wird im literarischen Diskurs immer dort erfolgen, wo einerseits der logische Fluchtpunkt rhetorischer Operationen, andererseits ikonisch dichte Stellen an ein intentionales Bewußtsein gebunden werden. Diese Textfunktion kann weder durch Modelle des *implied author* erklärt werden, noch ist sie pauschal und ohne historischen Index mit der »Gesamtheit der strukturellen Merkmale eines« als Ganzes bzw. Einheit begriffenen »Werkes« gleichzusetzen.<sup>38</sup>

### III.

Die *Spielfigur* des Au(c)tors, deren funktionsgebundene Setzung die poetische Kreativität personalisiert, bestimmt auch die Figuration »Eine[r] Ode über die ernsthaften Vergnügungen des Landlebens«, der dritten von fünf Hymnen, die Klopstock 1758/59 parallel zu seinen poetologischen Reflexionen im »Nordischen Aufseher« veröffentlicht hat.<sup>39</sup> Die »Ode« besteht aus 29 zwischen drei und zehn Zeilen umfassenden Abschnitten.<sup>40</sup> Ihnen geht eine autobiographische Fiktion voraus, in der ein extradiegetisch-homodiegetischer Erzähler die intradiegetisch-homodiegetische »Stimme« der Ode installiert. Keiner der beiden zentralen Autor-Topoi der Empfindsamkeit, weder der »Erinnernde« noch der von diesem eingesetzte »emphatisch Empfindende«, markieren indessen die Systemstelle des Autors im Text, wie sie Klopstock im Sprachspiel »Genie« definiert hat. Denn der Handlungsspielraum solcher *Figuren* ist von jenem »Haupttone« abhängig (GNP 995), den die Gesetze der literarischen Form bestimmen und der sich nicht nur von »Prosa« zu »Poesie« (SP 1017), sondern auch im Falle eines »Lehrgedichts [...] von dem Haupttone, den die Ode haben soll«, unterscheidet (GNP 995). Denn »[j]ede Art zu dichten hat ihren eignen Ton, der ihr angemessen ist« (GL 1014). Dieser »Hauptton[]« organisiert die Figuration eines Gedichtes ebenso wie seine Aussagefunktionen (GNP 995). »Klopstock's »Gesänge« of 1758/59 are hymns to God in the Psalm tradition«, resümiert Kohl und ordnet dieser Textsorte das entsprechende Figurenzitat zu:<sup>41</sup> »the Psalmist's »ich« singing praise to God accompanied by the harp [XIII, F.B.] is likely to have

38 Nünning, Ansgar: »Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen zum Konzept des »implied author«, in: *DVjs* 67 (1993), S. 1–25, hier S. 1; vgl. ebda., S. 18ff.

39 Bd. 2, 94. St., 2. 8. 1759, S. 309–316. Die Zitate im Text folgen der Reclam-Ausgabe: Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Oden*, ausgew. u. hg. v. Karl Ludwig Schneider, bibl. erg. Aufl. Stuttgart 1999, S. 58–67.

40 Vgl. Kohl, Katrin: *Rhetoric, the Bible, and the Origin of Free Verse*, London 1990, S. 205.

41 Kohl (s. Anm. 40), S. 105.



provided a model for Klopstock's speaker«. <sup>42</sup> Im folgenden soll gezeigt werden, daß in der »Ode« einerseits das Modell eines souveränen Au(c)tors inszeniert wird, daß aber andererseits diese Fiktion genauso wie diejenige des Genies in den poetologischen Schriften von der Struktur des Textes und seinen logischen Funktionen abhängig ist.

Die Selbsterzeugung des souveränen Au(c)tors erfolgt in einem hymnischen Sprechakt, dessen »Form« Wellbery »als Paradoxie« der »Denkfigur[]« der Autonomie bestimmt <sup>43</sup> und der den dramatischen Modus der ursprünglich kultisch-religiösen Hymnen simuliert, nach Herder »den ersten Ausarbeitungen der Dichtkunst«. <sup>44</sup> Erzählzeit und erzählte Zeit fallen in diesem Sprechakt in eins. Die Zeitadverbien »Dann«, »itzt« und »N/nun« (4x) markieren ebenso wie das vorzugsweise verwendete Präsens die Gegenwart der hymnischen Anrede, deren temporale Achse durch den im Perfekt auf den zeitlichen Ausgangspunkt, »will ich [...] anbeten« (II), referierenden Satz »Ich bin herausgegangen, / Anzubeten;« dargestellt wird (VII). Das Gebet ist intern fokalisiert; Substantive und Verben der sinnlichen Wahrnehmung verantworten den *live*-Effekt einer Rede, deren simulierte Unmittelbarkeit durch die Exklamationen »Ach« (XXII) und »Ja« (XVII), durch Apostrophen, Imperative und rhetorische Fragen verstärkt wird. Die Zeitstruktur der Narration muß für diese Rede insofern verdoppelt werden, als nicht nur der Sprechakt selbst verzeitlicht wird, sondern auch das »Erlebnis«, auf das er referiert, eine Verlaufsstruktur aufweist: die des in den Abschnitten XVI bis XXIX *erlebten* und *erzählten* Gewitters. In Ana- und Prolepsen öffnet die »Ode« darüber hinaus weitere Zeitfenster, so wenn das Ich in den Abschnitten III bis V und XV im Präteritum die Schöpfungstheologie memoriert oder in den Abschnitten IX bis XI im Futur I das Problem der Unsterblichkeit erörtert.

»Das Gedicht«, erläutert Gabriel aufgrund dieser Zeitstruktur zuversichtlich, »ist deutlich in zwei Hälften zu je vierzehn Strophen geteilt, die sich nochmals jeweils in zwei Strophengruppen zu je sieben Strophen untergliedern lassen. Gleichsam die Mittelachse bildet die 15. Strophe. Während in der ersten Hälfte die Wirkungen Gottes *vor* und *nach* der Zeit beschrieben werden, so wird in der zweiten Hälfte die Erscheinung Gottes *in* der Zeit geschildert«. Die Abschnitte beider Hälften seien nach demselben Argumentationsschema disponiert. »In den jeweils ersten sieben Strophen liegt dem Verhältnis von poetischem Subjekt und Gott, von lyrischem Ich und der Naturerscheinung des Gewitters das Prinzip der Erklärung, der Deutung, der Interpretation zugrunde, gibt es immer wieder erklärende, deiktische Gesten [...]. In den jeweils zweiten Hälften der beiden Gedichtteile wird aber dann,

42 Kohl (s. Anm. 40), S. 107.

43 Wellbery (s. Anm. 37), S. 109.

44 Herder, Johann Gottfried: *Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst* (1764), in: *Herders sämtliche Werke*, hg. v. Bernhard Suphan, Berlin 1899, Bd. 32, S. 85–140, hier S. 107.

immer eingeleitet durch eine ahortative Wendung [...], die Erklärung, das Verstehen, die Vermittlung selbst zum Problem, auf das reflektiert wird.«<sup>45</sup>

Die hermeneutische Konstruktion einer solchen Geschichte (*histoire*), etwa nach dem Muster ›Tiefsinniger Frühaufsteher im Wald vom Gewitter überrascht‹, setzt freilich einiges Wohlwollen voraus. Tatsächlich weist die »Ode« hinreichende Anhaltspunkte weder für ein stabile Raum- noch für eine kohärente Zeitstruktur des ›Erlebnisses‹ auf. Zeit und Raum werden vielmehr im und vom Diskurs aufgehoben. Die Suggestion einer vertikalen Raumordnung erzeugen einige wenige Substantive, die zudem erst in der zweiten Hälfte der »Ode«, von Abschnitt XVI an, für den Effekt einer *Erzählung* sorgen: *Oben* der »Himmel«, *unten* die »Erde« (XXVIII), *auf* ihr der »Wald« (XVII pass.), *in* ihm die »Hütte« (XXVII) – konstruiert man die Topographie aus vier Substantiven. Lokaladverbien und Präpositionen – herauf (2x), heraus[, Hier, hoch, Neben, tief[er] (2x), Über (2x), [Rund]/[Rings]um (6x), unter, V/vor (2x) – sind, nicht selten deiktisch verwendet, auf die Wahrnehmungsperspektive des Ichs bezogen. Sie stellen zwar jeweils punktuelle räumliche Bezüge her, sind jedoch nicht in der Lage, Raumkoordinaten so zuverlässig festzulegen, daß eine Sukzession, gar eine Erzählordnung auszumachen wäre. Die metonymisch generierte Reihe Himmel-Erde-Wald-Hütte markiert daher weniger das ›reale‹ *setting* der »Ode« als vielmehr die Orte (*loci*) einer rhetorischen (Text-)Raumordnung, an der das Ich »[s]ich an Gott erinnern kann«, indem es seine Bilder (*imagines*) in ihr deponiert.<sup>46</sup> Dieser Abstraktionsprozeß weg von einer ›realen‹ Raumabbildung hin zu einer räumlichen Struktur liegt insofern nahe, als die Orte – durchweg Bibelzitate – die »Ode« an den (Text-)Raum des kulturellen Gedächtnisses anschließen. Die zweite Hälfte nähert sich dadurch der mnemotechnischen Struktur der ersten an, in der die Suggestion einer raum-zeitlichen (Erzähl-)Ordnung einer in der räumlichen Sukzession der Parallelismen entfalteten Gleichzeitigkeit der memorierten Bilder weicht (I-V). Von der ersten zur zweiten Hälfte wechselt also lediglich das semantische Register: Die erste sortiert Bibelallusionen der Genesis um das zentrale Zitat »Tropfen am Eimer« (Jes 40,15), die zweite bedient sich des Buches Hiob.<sup>47</sup>

Die Suggestion einer zeitlichen Ordnung geht von den vier Eckdaten des ›Erlebnisses‹ aus. Die Zeitlichkeit dieser Koordinaten ist jedoch in einer Weise vervielfältigt, daß sie die Konstruktion einer erzählten Zeit nicht garantieren können. Die zeitindizierende Funktion des »Morgen[s]« wird relativiert bzw. pluralisiert (XVII), indem die Zeitangabe metaphorisch prädiiziert ist und die »Lüfte« des vorherigen Abschnitts ersetzt (XVI): »Die Morgensonne wird schwül!« (XVII). Diese ›Entzeitlichung‹ der temporalen Indizes wird beim Wort »Nacht«, das nur noch eine mythologisch gegründete

45 Gabriel, Norbert: *Studien zur Geschichte der deutschen Hymne*, München 1992, S. 65 f.

46 Klopstock (s. Anm. 39), S. 145.

47 Vgl. Hi 36–38. Eine ausführliche Dokumentation stellt Kohl zusammen: (s. Anm. 40), S. 147–154. Zur Analyse einiger Wiederholungsfiguren in den Hymnen vgl. ebda. S. 188–205.

Metapher darstellt, vollends deutlich: »Zürnest du, Herr, weil Nacht dein Gewand ist?«, denn »Nacht« (XX) ist ohne weiteres durch die adverbiale Bestimmung »[i]mmer dunkler« ersetzbar (XXII). Und auch das dritte Wort mit Zeitindex, das »Frühlingswürmchen« (VI), verweist nicht ausschließlich auf die Jahreszeit des »Erlebnisses«, da bereits Brockes »Das schöne Würmchen« – wichtigster Intertext der »Ode« – als physiko-theologische Allegorie der Unsterblichkeit codiert hat; der Frühling indessen – etwa nach dem Vorbild barocker Jahreszeitallegorien und ihres zyklischen Zeitmodells – ebenfalls »entzeitlich« bzw. von einem »realen« in ein eschatologisches Zeitregister transferiert werden kann. Diese Vervielfältigung der Zeit wird durch den »Bogen des Friedens« bestätigt (XXIX), der nicht nur das Ende des »Erlebnisses«, sondern auch das Ende des Diskurses markiert. Allerdings mag dieser Bogen sowohl auf das Ende der eschatologischen Zeit, »Ein Regenbogen war um den Stuhl« (Off 4, 3; 10, 1), als auch auf deren Anfang, »Meinen Bogen habe ich gesetzt in die Wolken« (1 Mo 9, 13; 16), referieren, wodurch das Ende des Diskurses selbstreferentiell auf seinen Anfang zurückgebogen würde: die Welt(en)schöpfung in der hymnischen Anrede.

Schließlich garantiert selbst die Konstruktion einer kausalen Ordnung nur noch das hermeneutische Gewohnheitsrecht. Denn anstatt kausale oder gar reflexive Bezüge herzustellen, verschiebt die »Ode« nur »Wörter« und »Perioden« (SP 1022), deren Bedeutung dabei zunehmend beliebig ist, wie etwa die unmittelbare, durch keinerlei räumliche, zeitliche oder kausale Strukturen motivierte Korrelation des alttestamentarisch zürnenden Donnergottes »Jehovah« (XXVI) mit dem neutestamentarisch barmherzigen »Vater« zeigt (XXVII). Tatsächlich gibt es in der ganzen »Ode« nur eine kausale Konjunktion »Denn« (XV), eine inhaltlich unbestimmte Konjunktion »Ob« (X) und vier Infinitivkonjunktionen »[zu]«, von denen drei final (VII, XX, XXII), eine konsekutiv (XXVII) verwendet werden. Ansonsten dominieren die kopulativen Konjunktionen »Auch« (3x), »U/und« (19x) sowie die modale Konjunktion »W/wie« (7x), die, statt das *plotting* zu unterstützen, lediglich geeignet sind, eine zeitlich indizierte Reihe herzustellen.

Die Bewegung, aufgrund derer die Handlungsfunktionen in der »Ode« miteinander verknüpft werden, ist daher nicht an die *story*- und *plot*-Strukturen gebunden, sondern sie manifestiert sich auf einer Textebene, die eine eigene Zeit- und Raumordnung hat: auf der Ebene materialer Wiederholungsbeziehungen. Sie umfassen sämtliche Figuren phonologischer, morphologischer, syntaktischer, graphischer (und intertextueller) Äquivalenz.<sup>48</sup> Phonologische Äquivalenzen kommen durch Vokalwiederholungen zustande, die in der »Ode« regelrechte Ketten zweier oder mehrerer Elemente bilden; Alliterationen und Konsonanzen sind den Assonanzen untergeordnet und werden seltener verwendet. Die Struktur bestimmen die morphologischen Äquivalenzen. Diese Wortwiederholungen generieren binäre Beziehungen;

48 Die systematische Strukturierung der Figuren nach linguistischer Ebene und Operation orientiert sich an der Systematik von Plett, Heinrich F.: *Systematische Rhetorik*, München 2000.

sie entstehen im Kontakt als Geminatio (III, VIII, XIX, XXIV, XXVI), in der Rahmung als Diakope (I) oder Kyklos (XIII), und sie entstehen immer wieder auf Distanz als unspezifische Wiederholungen. Dominant sind vor allem Polypoton,<sup>49</sup> Figura etymologica und ihre Kombination.<sup>50</sup> Die Anzahl dieser Wiederholungsbeziehungen erhöht sich noch um die metonymisch erweiterte Form der Figura etymologica, um Synonyme, Akkumulationen, Antithesen und Paronomasien. Klopstocks Aktionen der Permutation und Kombination der Elemente bei minimaler Veränderung stellt die enzyklopädische Kompetenz auch schon dann auf eine harte Probe, wenn man die unzähligen Metonymien nicht mit ins Kalkül ziehen will. Diese Wiederholungen dehnen sich aber nicht nur auf die Syntax aus, die in der Tradition alttestamentarischer Psalm-Dichtung sowohl parallele als auch chiasmatische Bezüge herstellt (XX, XXI), sie betreffen vielmehr ganze Abschnitte (XXIII und XXVI). Wie multifunktional die Aktionen sind, zeigt die Gruppe graphischer Wiederholungsfiguren: Denn neben die gewöhnlichen Anaphern, Epiphern und Symploken der »Ode« treten auch solche, die nicht syntaktisch motiviert sind, wie z. B. die diakopische Epipher »Denn Du, / Namenloser, Du!« (XV). Die graphische kann die syntaktische Strukturierung unterstützen; zwischen Syntax und Abschnittslayout können aber auch Spannungen auftreten (I-IV), die ebenso wie die von der Graphik abhängigen Endreime (V, XI) zu den selbstreflexiven Aktionen der »Ode« gerechnet werden müssen.

Die Struktur der Bewegung objektiviert sich in der »Ode« also in den Figuren phonologischer, morphologischer, syntaktischer und graphischer Äquivalenz. Würde man diese Aktionen durch Verbindungslinien visualisieren – es entstünde ein regelrechtes Netz und mithin der Ernstfall des von Klopstock als Reflexionsmodell eingesetzten, zeitlich indizierten Raum-Modells: des Labyrinths. Seine Zeitlichkeit darf jedoch nicht mit der narrativen Zeitstruktur (Erzählzeit/erzählte Zeit) oder einer wie auch immer prädierten Zeitsemantik verwechselt werden, sie ist vielmehr von der Logik jeder Wiederholung abhängig: »Die rhetorische Wiederholung«, erläutert Lobsien diese Struktur im Spannungsfeld von Identität und Differenz, »hebt die Gleichheit von Zeichen (von der Ebene der Phoneme bis zur Ebene des ganzen Textes) in der Ordnung der Sukzession heraus; sie baut Korrespondenzreihen und paradigmatische Sequenzen in der linearen Aufeinanderfolge«,<sup>51</sup> die, wie die Textanalyse gezeigt hat, an die rhetorischen Figuren gebunden ist: »Die Wiederholung ist eine *intratextuelle Abbildung*. Das als

49 anbeten-angebetet-anzubeten, bewohnen-bewohnt, dunkle-dunkler, Erde-Erde-Erden, fliegen-fliegenden, gnädig-gnädigen, Nahen-Naher, neuem-neuen, preisen-Preise, Rauschen-Rauschet-rauschten, Segen-Segens, tief-tiefer, Unendliche-Unendlicher, Wald-Wälder, wird-werde-werden.

50 z. B. Strom-Ströme-strömen, Erschaff[f]nen-erschufst-Schöpfung-Schaffenden, Herr-Herrn-herrlich.

51 Lobsien, Eckhard: *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*, München 1995, S. 23; vgl. Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, aus d. Franz. v. Joseph Vogl, München 1992.

(,bloße') Wiederholung qualifizierte Element verweist auf ein früheres [Herv. F.B.]<sup>52</sup> und generiert zeitliche Relationen innerhalb des Textraumes, weil »ein und derselbe Sachverhalt [...] an zwei unterschiedenen Zeitstellen auf[taucht]«. <sup>53</sup> Die Korrelation des souveränen Au(c)tors bzw. des autonomen Sprechaktes erfolgt – so wie in Klopstocks Geniepoetik – in der »Ode« an jenem logischen Fluchtpunkt, den Lobsien mit phänomenologisch-rezeptionsästhetischen Kategorien an ein intentionales Bewußtsein bindet. Dieser Fluchtpunkt stellt tatsächlich jedoch eine Funktion der Struktur der Bewegung dar, die sich sowohl in den Aktionen der hymnischen Anrede konstituiert als auch diese organisiert: »Von einer Wiederholung kann nur gesprochen werden, wenn die Wahrnehmung eines Elementes (A) ausdrücklich von dem Bewußtsein begleitet wird, es handele sich hier in der Tat um die Wiederholung eines Früheren (also um A° oder genauer A°[A])«. <sup>54</sup>

Die »Ode« weist jedoch nicht nur diese spezifische Struktur der Bewegung auf, sondern der Sprechakt erzeugt vor allem in den ersten Abschnitten eine überdeterminierte Serie sprachlicher Bilder. Dabei inszeniert das Aufgebot des Au(c)tors den emphatischen, in Vergleichen und Metaphern explodierenden Augenblick, in dessen Diskurs die Eckpfeiler der christlichen Theologie: die Fragen nach dem Ursprung der Schöpfung, dem Sinn des (individuellen) Lebens und der Unsterblichkeit der Seele, Ausdruck finden, d.h. der Einbildungskraft faßbar gemacht werden. <sup>55</sup> Deshalb gehorcht die hymnische Anrede in der ersten Hälfte der »Ode« allen Regeln einer allegorischen Relationierung, die das heterogene biblische Wortmaterial auf den Subtext der post-cartesianischen Kosmologie abzubilden hat. Das Ergebnis dieser Anstrengung ist eine Figuration, in der Makro- und Mikrostruktur ins Verhältnis A (»Ocean«) : B (»Tropfen«) wie C (»myriadenmal hundert tausend«) : D (»ich«) gebracht werden (I-VI). Damit man diese Relationen aber tatsächlich durchspielen kann, bedarf es erheblicher Abwehrmechanismen. Die Analogien, versucht man sie mit den die Einbildungskraft strukturierenden Raum-Zeitkategorien zu fassen, blockieren. Problemlos folgt man der Metapher des »Ocean[s] / Der Welten alle«, in den sich das Ich »[n]icht [...] stürzen [...] [w]ill«. Mit leichter Bestürzung registriert man die Substitution des Ozeans durch den freien Relativsatz, »wo die ersten Erschaff[en]en, / Wo die Jubelchöre der Söhne des Lichts / Anbeten, tief anbeten, / Und in Entzückung vergehn!« (I). (Die hermeneutische Integration leistet ein kosmologisches Modell, in dem eine Autorität wie Leibniz die metaphorische Substituierbarkeit von Meer und Himmel aufgrund der Wahrnehmungsäquivalenz solcher unermesslichen Räume plausibel erscheinen läßt). Mit

52 Lobsien (s. Anm. 51), S. 15.

53 Lobsien (s. Anm. 51), S. 22.

54 Lobsien (s. Anm. 51), S. 15.

55 Die Figur des Vaters »ist übrigens keineswegs Klopstocks leiblicher Vater [...]. Es handelt sich vielmehr um eine in den Artikeln der Zeitschrift [*Der Nordische Aufseher*, F.B.] wiederholt auftauchende fiktive Figur, die der Erörterung von Problemen der religiösen Erziehung dient«. Klopstock, *Oden* (s. Anm. 39), S. 145.

gutem Willen akzeptiert man auch noch das »grünlichgolden[e] [...] Frühlingswürmchen« (VI) – Adressat der Abschnitte I bis VI und (intertextueller) ›Ort«, an dem das Lob der Schöpfung deponiert wird – als *pars pro toto* des gesamten Kosmos.

Inkommensurabel wird die Allegorie allerdings dann, wenn der ›Ort‹ des Schwebens und Anbetens gleich doppelt ersetzt wird, erst durch den »Tropfen am Eimer«, dann durch die »Erde« (II) – bei anschließender Substitution des »Eimer[s]« durch die »Hand des Allmächtigen« (III). Kosmologie oder Blasphemie? Diese Frage steht freilich nur dann zur Diskussion, wenn man das so entstehende Paradigma nicht als Beispiel für die anti-mimetische, ebenso exzentrische wie konzentrische *enargeia* verstehen, sondern nach dem Muster ›*Major Tom*‹ anschaulich-realistisch auflösen will. Legt man die Wiederholungsfrequenz in den ersten fünf Abschnitten zugrunde (4x), fehlt dem Schlüsselwort »Tropfen [am Eimer]« (I-V) dafür aber das semantische Integrationspotential; das Wissen um die intertextuelle Äquivalenz: »Siehe, die Heiden sind geachtet wie ein Tropfen, so im Eimer bleibt« (Jes 40,15) ist für die Semantik der Allegorie unerheblich. Der Au(c)tor *will* also die theologischen Vernunftideen offenbar in einer Art und Weise ausdrücken, die sich mit dem herkömmlichen rhetorischen Beschreibungsinventar nicht kategorisieren läßt. Die möglichen Relationen werden dermaßen vervielfältigt, ihre kulturellen Codierungen dabei um einen unbestimmbaren Faktor multipliziert, daß die Pointe des Relationsspiels: A (»Allmächtige[r]«) : B (»Orionen«) wie C (»ich«) : D (»Frühlingswürmchen«) wie E (Au(c)tor) : F (Text), auf dem unwegsamen Gelände des Waldes (und des Textes) mit einem einzigen semantischen Fehltritt einen jähen Absturz erfahren könnte.

In der »Ode« wird der Effekt eines intentional-reflektierenden Bewußtseins dadurch unterstützt, daß der semantischen Verdichtung nahezu der gesamte Bestand an Personalpronomina korreliert ist: Ich/ich (9 von 12x), mein/e/r (4 von 6x), mich (4 von 4x), mir (2 von 2x). Das Modell individueller Ausdruckskompetenz muß jedoch als sekundäre Strukturierung anerkannt werden, wenn man wie Lobsien die Vorstellung eines privilegierten Zugangs zum Wissen als integralen Bestandteil der Wiederholungslogik diskutiert: »[D]as in der rhetorischen Wiederholung hergestellte Paradigma« drängt »darauf, in eine andere als die chronologisch-lineare Folge, die eher eine Art technischer Darbietungsform ist, umgeschrieben zu werden, in die Nicht-Linearität, also Simultaneität nämlich der paradigmatischen (funktionalen) Äquivalenz. Mit anderen Worten, die rhetorische Wiederholung verwandelt sich in eine ästhetische«,<sup>56</sup> für die man annehmen muß, daß sie nie ganz eingelöst wird, sondern nur als eine Tendenz innerhalb der rhetorischen Wiederholung zu fassen ist.

Klopstocks rhetorische Generierung des Ichs, so möchte ich die Ergebnisse der Textanalyse zusammenfassen, objektiviert die Spannungen an der »symbolischen Position« des souveränen Au(c)tors. Dieser ist nicht nur in der Hierarchie der Darstellungsebenen von einem fiktionalen Einsetzungsakt

56 Lobsien (s. Anm. 51), S. 23.

abhängig, sondern überhaupt Effekt rhetorischer Aktionen derjenigen Struktur der Bewegung, deren aktive, performative *Textfunktion* seine Tätigkeit spiegelt. Die Abhängigkeit der Position bestätigt in pragmatischer Hinsicht schließlich die simulierte Kommunikation der »Ode« selbst. Zwar weisen ihre Verben dem Ich die thematische Rolle des Agens zu, doch selbst wenn sich der Au(c)tor seinem Gott *nicht* mehr wie 1759 problemlos unterordnet, ist jede hymnische Anrede auf die postulierte Position bezogen, die sie als »vokative Projektion« konstituiert:<sup>57</sup> Du/du (18x), dich (4x), dir. Die für sie eingesetzten Nomina bilden in der »Ode« von Vers zu Vers eine regelrechte Substitutenkette des »ursprünglichen« Postulats, auf das der Sprechakt stets abzielt und das ihn bestimmt. Die theologische Pointe der »Ode« – das Miserere – objektiviert mit dem Imperativ, dessen den Sprechakt vollziehender Sprecher nie mit dem grammatischen Subjekt koindiziert ist, diese Heteronomie des Au(c)tors: »Herr! Herr! Gott! barmherzig! und gnädig! / Du Naher! / Erbarme dich meiner!« (XIX).

Wenn die »Ode« dann 1771 unter dem emphatischen Titel »Die Frühlingsfeyer« und *ohne* fiktionalen Einsetzungsakt erscheint, legt die zweite Fassung von den Selbstinszenierungsstrategien einer Autonomieästhetik, die ihre rhetorische Herkunft auf Biegen und Brechen vergessen machen will, beredtes Zeugnis ab. Doch wenigstens Werthers Lotte erinnert sich noch genau, wem die Literaturgeschichte die Erfindung des Genies zu verdanken hat: » – Klopstock!«<sup>58</sup>

57 Wellbery (s. Anm. 37), S. 116.

58 Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers* (1. Fs.), in: FA (s. Anm. 3), I. Abt., Bd. 8, in Zusammenarb. m. Christoph Brecht hg. v. Waltraud Wiethölter, Frankfurt a.M. 1994, S. 52.

