

Das Abendland · Neue Folge 47

Forschungen zur europäischen Literatur- und Ideengeschichte

Herausgegeben von Dirk Werle

Wissenschaftlicher Beirat

Sibylle Baumbach
Stefanie Buchenau
Simone De Angelis
Kirsten Dickhaut
Carlos Spoerhase
Stefan Tilg

Claudia Hillebrandt

MIT DEN OHREN LESEN

Zur akustischen Dimension
von schriftfixierter Lyrik und zu drei
Stationen einer Sprachklanggeschichte
der deutschsprachigen Lyrik
(Klaj – Klopstock – Tieck)




Vittorio Klostermann · Frankfurt am Main

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) –
HI 1902/1-1

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind
im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© Vittorio Klostermann GmbH · Frankfurt am Main 2022
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.
Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile
in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren
oder unter Verwendung elektronischer Systeme zu verarbeiten,
zu vervielfältigen und zu verbreiten.
Satz: mittelstadt 21, Vogtsburg-Burkheim
Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen
Gedruckt auf EOS Werkdruck der Firma Salzer,
alterungsbeständig  ISO 9706 und PEFC-zertifiziert
Printed in Germany
ISSN 0724-9624
ISBN 978-3-465-03399-8

für Josefine und Stefan

INHALT

1	EINLEITUNG	
	Die akustische Dimension von Literatur als Problem für Lyriktheorie, -interpretation und -geschichte	11
	Aufbau der Arbeit	28
2	SYSTEMATISCHER TEIL	31
2.1	<i>Zum Lyrikbegriff und zur Relevanz der akustischen Dimension von Sprache für die Gattung</i>	33
	Neuere Lyriktheorien	35
	Ein formtheoretisch-intentionalistischer Lyrikbegriff	52
	Zur Relevanz der akustischen Dimension von Sprache für die Lyrik	58
2.2	<i>Methodologische Konsequenzen: Eine sprachklangbezogene Heuristik</i>	61
2.2.1	Das Spannungsverhältnis von Rezeptions- und Überlieferungssituation als Problem der historischen Lyrikologie	63
	Modalität: Lyrische Gebilde als abstrakte Artefakte	63
	Zum Partiturcharakter alphabetschriftlicher Textsubstrate mit einem kleinen Glossar wichtiger Begriffe	73
	Zu den Begriffen und zum Verhältnis von Wirkungsdispositionen und Ausdrucksqualitäten	81
	Zur Notwendigkeit eines Wissenstransfers	89
	Zusammenfassung	92
2.2.2	Zur Erfassung von Wirkungsdispositionen	93
	Gestaltwahrnehmung: Hörpsychologische und psycholinguistische Aspekte der Hörwahrnehmung	94
	Auditive Signifikanz: Rhetorische Klangfiguren und Metrum	107
	Zum Rhythmusproblem	120
	Desemantisierungseffekte	125
	Zusammenfassung	128

2.2.3	Zur Erfassung von Ausdrucksqualitäten	130
	Zur Wissensabhängigkeit des Hörens	132
	Zum Verhältnis von Klang und Bedeutung	134
	Zum Problem der »Lautsymbolik«	150
	Zusammenfassung	156
2.2.4	Kriterien zur Erfassung lautlicher Aspekte von schriftlich fixierter Lyrik	157
	Lyrikbegriff, Lyrik als soziale Praxis und Ontologie der Lyrik	157
	Wirkungsdispositionen und Ausdrucksqualitäten der akustischen Faktur	158
	Zuordnungsvoraussetzungen: Hörpsychologie und hörwissenschaftlicher Kontext	159
	Hörrelevante Konventionen der sozialen Praxis Lyrik	163
	Grenzen der Methode	163
3	HISTORISCHER TEIL	165
3.1	<i>Vorbemerkungen: Drei Stationen einer akustisch orientierten Geschichte der deutschsprachigen Lyrik</i>	167
3.2	<i>»Hall und Schall der Wörter« – Wirkungsdispositionen und Ausdrucksqualitäten der Lautsprache bei Johann Klaj</i>	172
	Zur Wirkungsdisposition der akustischen Faktur von Johann Klajs Lyrik am Beispiel einer Analyse von <i>Hellglänzendes Silber</i>	180
	Klajs <i>Aufferstehung Jesu Christi</i> : Hörrelevante Praxis- konventionen des Redectus	201
	Ausdrucksqualitäten und Ausdruckspoetik von Klajs Redectus	217
	Zusammenfassung	243
3.3	<i>Intensive Rezeption – Zur Divergenz von Verstehensintention und akustischer Faktur bei Friedrich Gottlieb Klopstock</i>	247
	Desemantisierung vs. Verständlichkeit	251
	Zur mediengeschichtlichen Stellung von Klopstocks Lyrik	274
	Zusammenfassung	295

3.4	»Worte zu Tönen zu zerschmelzen« – Ludwig Tieck und die romantische Wortmusik	297
	Zum Musikkonzept bei Tieck und Wackenroder	303
	Desemantisierung und Musikalisierung in Tiecks Lyrik	311
	Expressivität oder Absolutheit?	325
	Zusammenfassung	338
4	FAZIT UND AUSBLICK	
	Vorüberlegungen zu einer Sprachklanggeschichte der deutschsprachigen Lyrik	341
	<i>Literaturverzeichnis</i>	353
	1. Quellen	353
	2. Forschung	354
	<i>Personenregister</i>	385
	<i>Sachregister</i>	389

EINLEITUNG

Die akustische Dimension von Literatur als Problem
für Lyriktheorie, -interpretation und -geschichte

ΠΟΕΤΙΚ. Die Poësie im strengern Sinn scheint fast die Mittelkunst zwischen den bildenden und den tönenden Künsten zu sein. Musik. Poësie. DescriptivPoësie. Sollte der Tact der Figur – und der Ton der Farbe entsprechen? Rhythmische und melodische Musik – Skulptur und Mahlerey.

*Elemente der Poësie*¹

In letzter Zeit lässt sich beobachten, dass innerhalb der Literatur- und vor allem der Kulturwissenschaften die Forderung nach einer stärkeren Berücksichtigung akustischer Aspekte des literarischen und kulturellen Lebens ›lauter‹ geworden ist.² Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive erscheint es insbesondere im Feld der Lyrikforschung sinnvoll und angemessen, (erneut) nach der akustischen Dimension von Literatur zu

¹ Novalis: Fragmente zur Musik und zum Musikalischen. In: Barbara Naumann (Hrsg.): Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik. Texte zur musikalischen Poetik um 1800. Stuttgart 1994, S. 187–199, hier S. 194 (Hervorhebungen im Original).

² Vgl. dazu z. B. für die Literaturwissenschaft Alexander Honold: Der singende Text. Klanglichkeit als literarische Performanz. In: Literatur intermedial. Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968. Hrsg. v. Wolf Gerhard Schmidt und Thorsten Valk. Berlin, New York 2009, S. 187–209; für die Kulturwissenschaft den Sammelband Acoustic Turn. Hrsg. v. Petra Maria Meyer. München 2008; für die Geschichtswissenschaft Daniel Morat: »Sound Studies – Sound Histories. Zur Frage nach dem Klang in der Geschichtswissenschaft und der Geschichte der Klangwissenschaft«, in: kunsttexte.de/auditive Perspektiven, Nr. 1 (2010), 8 Seiten sowie mit kultur- beziehungsweise mediengeschichtlichem Schwerpunkt schon die Sammelbände Sound matters. Essays on the Acoustics of Modern German Culture. Hrsg. v. Nora M. Alter. New York 2004 oder auch Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien. Hrsg. v. Harro Segeberg und Frank Schätzlein. Marburg 2005. Für dieses neue Forschungsinteresse sind verschiedene Sammelbezeichnungen vorgeschlagen worden wie »Acoustic Turn«, »Klangwissenschaft« oder »Sound Studies«.

fragen, weil diese Frage ein vertieftes Verständnis der Gattung allgemein wie auch einzelner lyrischer Gebilde verspricht: Die Lyrik – schon durch den Gattungsnamen wie auch in Gattungspoetik und -theorie immer wieder mit der Musik als »Schwesterkunst« in Verbindung gebracht – gilt gemeinhin als besonders klangvolle literarische Gattung.³

Die damit behauptete besondere Relevanz akustischer Aspekte für die Lyrikforschung bestätigt sich zum Beispiel schon bei einem kursorischen Blick auf die vielen musikreflexiven und musikmetaphorischen Redeweisen in Poetiken der Lyrik seit Martin Opitz.⁴ Diese wirkmächtige gattungspoesiologische Position hat auch die Lyriktheorie nachhaltig beeinflusst⁵ und findet ihren Niederschlag nicht zuletzt in der Gattungsgeschichtsschreibung. Immer wieder werden hier einzelne Autoren

³ Zur Terminologie: Im Einleitungskapitel verwende ich Ausdrücke wie »Akustik«, »Klang«, »Faktur«, »Laut« etc. noch unexpliziert und damit vage. Der Akustikbegriff dient dabei als voraussetzungsarmer Arbeitsbegriff, der später zu präzisieren ist. Die für eine Präzisierung der Metasprache notwendigen Begriffsklärungen nehme ich in Kapitel 2.2.1 vor.

⁴ Opitz bestimmt die Gattung nach voraufklärerischem Verständnis bekanntermaßen eng in Anlehnung an die Musik: »Die Lyrica oder getichte die man zur Music sonderlich gebrauchen kan/ erfordern zufoederst ein freyes lustiges gemuete/ vnd wollen mit schoenen spruechen vnnd lehren haeuftig geziehet sein [...]«. Martin Opitz: Buch von der deutschen Poeterey. Breslau u. a. 1624, o. S. [36 f.]. Für weitere Belege der engen Verbindung von Lyrik und Musik beziehungsweise des Verständnisses von Lyrik als Klangkunst, insbesondere aus der aufklärerischen und nachaufklärerischen Gattungspoetik, vgl. die vielen Anschauungsbeispiele in Völkers Anthologie zur Lyriktheorie (Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Ludwig Völker. Stuttgart 1990) – etwa die Positionen Herders, Sulzers, August Wilhelm Schlegels, Schopenhauers, Storms, Nietzsches, Holz', Staigers, Friedrich Georg Jüngers oder Jandls. Vgl. allgemein für einen ersten typologisierenden Überblick über das Verhältnis von Lyrik und Musik Winfried Eckel: Lyrik und Musik. In: Handbuch Lyrik. Hrsg. v. Dieter Lamping. Zweite Auflage. Stuttgart 2016, S. 203–215 und zur akustischen Dimension von Lyrik Claudia Hillebrandt: Lyrik als akustische Kunst. In: Handbuch Literatur und Musik. Hrsg. v. Nicola Gess und Alexander Honold. Berlin 2017, S. 338–349.

⁵ Diese Annahme findet sich beispielsweise in Dieter Lampings einflussreicher Bestimmung des lyrischen Gedichts als »Einzelrede in Versen« im Redekriterium impliziert wieder. Vgl. Dieter Lamping: Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Dritte Auflage. Göttingen 2000, S. 59–60. Explizit findet sie beispielsweise bei Rüdiger Zymner Berücksichtigung, der Lyrik als »*graphische oder phonische* Repräsentation von Sprache als Sprachwerk oder Sprachkunstwerk« bestimmt, »welche als generisches Display sprachlicher Medialität fungiert und ästhetische Evidenz prozedural konstituiert«. Rüdiger Zymner: Lyrik. Umriss und Begriff. Paderborn 2009, S. 140 (Hervorhebung von mir, C. H.). Für einen knappen Überblick über die Geschichte der Lyriktheorie vgl. Rüdiger Zymner: Theorien der Lyrik seit dem 18. Jahrhundert. In: Handbuch Lyrik, 2016, S. 23–36.

als Klangkünstler ausgezeichnet, Werkgruppen oder ganze Genres unter dem Vorzeichen besonderer klanglicher Qualität zusammengefasst. Eine kurze Zitatcollage soll dies verdeutlichen:

Diese »gebundene Sprache« mit der bei der Greiffenberg auffälligen Dominanz der Nominative und »Zentnerworte« [...] entspricht ganz der Sprache der Engel, denn diese »reden keine vergeblichen Worte / ein jegliches hat seine Centner-Wichtigkeit bei sich: Es ist in einem jeden ein Meer der Weißheit verborgen; wie vielmehr in denen Goettlichen / als deren Abgrunde?« [...] Daher vermag im Grunde auch nur die Poesie jene Vieldeutigkeit und Vielbezüglichkeit herzustellen, die – im scheinbaren Metaphernspiel – imstande ist, die Vielschichtigkeit der göttlichen Trinität, insbesondere des Gottessohnes mit seinen vielfachen Erscheinungsformen, wort-spielerisch und unterstützt durch die Sinnlichkeit des Klang-Körpers und doch zugleich in der konzentrierten Form vor allem des Sonetts auszusagen.⁶

Die lyrische Qualität von Brockes' Werk liegt vor allem in dem virtuoson Umgang mit Klängen und Lauten. Die Lebendigkeit der Natureindrücke geht aus dem gezielten Einsatz von dunklen oder hellen Vokalen, harten oder weichen Konsonanten, ein- oder mehrsilbigen Wörtern hervor [...].⁷

Wiederholung, Variation und Echo gehören zu den musikalischen Strukturmerkmalen, die nicht nur die romantische Lyrik selbst, sondern auch ihren Dialogcharakter kennzeichnen. Den imponierendsten Niederschlag findet die zeitgenössische Musik in Brentanos kleinem Zyklus *Nachklänge Beethovenscher Musik*, der gerade im Unterschied zu Tieck eine hohe subjektive Authentizität gewinnt. Neben Brentanos durch und durch musikalischer Sprachgestalt ist es vor allem Eichendorff, dessen Werk musikalische Muster und Objekte einsetzt und zugleich Gegenstand einer Flut von Vertonungen wurde.⁸

In beiden zitierten Gedichten von Hofmannsthal [*Dein Antlitz* und aus *Drei Kleine Lieder*] wird besonders gut hörbar, wie die weichen Töne und sanften Reime des Sprachgebildes nicht nur den Zauber der Musik, die »das Haus um-

⁶ Hans-Georg Kemper: Barock-Mystik. In: ders.: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Bd. 3. Tübingen 1988, S. 275.

⁷ Dirk von Petersdorff: Geschichte der deutschen Lyrik. München 2008, S. 33.

⁸ Mathias Mayer: Klassik und Romantik. In: Franz-Josef Holznapel et al.: Geschichte der deutschen Lyrik. Stuttgart 2004, S. 261–373, hier S. 295.

schlich«, sondern auf [sic!] das Gefühl der Liebe und den *Glanz* eines geliebten *Antlitzes* konstruiert. Sobald aber der »schwere Tag« anbricht, schließt sich, wie früher in der romantischen Lyrik, der Mund des Sängers.⁹

Die Klanggedichte [Hugo Balls] tragen explizite Titel wie *Karawane* oder *Seepferdchen und Flugfische*: Schon dadurch werden Assoziationsräume sprachlich determiniert, wenn auch noch so vage. Denkt man hinzu, daß diese Gedichte laut gesprochen werden wollen und daß auch die Sprechweise sich am normal- oder dichtersprachlichen Vortragsstil orientiert, dann wird deutlich, daß auch diese scheinbare Nullstufe des Semantischen nur eine Schwundstufe ist, die immer noch die Konventionalisierungen der Sprache voraussetzt und auf sie anspielt. Ihren poetischen Reiz erhalten solche Gedichte – und vielleicht noch mehr die Kabinettstückchen eines Kurt Schwitters oder Hans Arp – nicht durch den Verzicht auf Sprache, sondern durch das freie, verfremdende Spiel mit ihr, das die Konventionen ebenso voraussetzt, wie es sie ins Bewußtsein hebt.¹⁰

Welches Potenzial eine sprachexperimentelle Praxis in der Lyrik der neunziger Jahre zu entfalten vermochte, läßt sich am Beispiel Thomas Klings darstellen. Seine Verstechnik, die Schrift und Stimme mit- und gegeneinander auslotet, hat in ihrer sperrig-irritierenden, aber keineswegs beliebig-willkürlichen Art einen eigenen (inzwischen oft imitierten) *sound* produziert. [...] Noch radikaler als bei Jandl fallen Klings poetische Versuchsanordnungen aus. Immer wieder verändert er Orthographie, deformiert phonetische Einheiten, zerlegt Wörter und Gedichtzeilen, um sie zu assoziationsreichen neuen Elementen zusammenzufügen. Viele seiner Gedichte sind Sprechtexte par excellence.¹¹

Solche literarhistorischen Einordnungen von Texten, Werken und Œuvres mit Bezug auf deren akustische Dimension stellen offenkundig einen wichtigen, stil- oder formanalytisch argumentierenden Bestandteil lyrikgeschichtlicher Konstruktionen dar. Sie erlauben es unter anderem, 1. in synchroner Perspektive Aussagen zur Wechselwirkung zwischen

⁹ Daniel Frey: *Kleine Geschichte der deutschen Lyrik. Mit liebeslyrischen Modellen.* München 1998, S. 114 (Hervorhebung im Original).

¹⁰ Karl Eibl: *Expressionismus.* In: *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Hrsg. v. Walter Hinderer. Zweite, erweiterte Auflage. Würzburg 2001, S. 420–438, hier S. 425.

¹¹ Hermann Korte: *Deutschsprachige Lyrik seit 1945.* In: *Holznapel et al.: Geschichte der deutschen Lyrik.* S. 581–665, hier S. 659–660 (Hervorhebung im Original).

Text und ideen- bzw. wissensgeschichtlichem Kontext zu treffen, etwa zwischen Greiffenbergs Œuvre und der barocken Sprachmystik oder zwischen Musikästhetik der Romantik und der romantischen Lyrikproduktion, 2. literarische Strömungen wie den Dadaismus im Hinblick auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede gegen andere Strömungen abzugrenzen und innerhalb der Strömung Binnendifferenzierungen vorzunehmen, 3. diachron Traditionsbezüge zwischen Werken von Autoren wie Jandl und Kling aufzuweisen oder auch 4. eine bestimmte lyrische Schreibweise wie im Falle von Brockes, Hofmannsthal oder Kling aufzuwerten und damit auch die eigenen literaturhistoriographischen Selektionshandlungen zu legitimieren. Wichtige Ziele der Literaturgeschichtsschreibung wie Periodisierung, Kategorisierung und Bewertung sind, wenn es um eine Gattungsgeschichte der Lyrik geht, also immer wieder mit dem Einbezug von Textbeobachtungen zu klanglichen Aspekten verknüpft. Bemerkenswert ist hierbei, dass diese Zuschreibungen auch für Texte vorgenommen werden, die vor der mediengeschichtlichen Wende entstanden sind, die durch die Entwicklung des Phonographen markiert ist, und die daher nur als schriftliches Textsubstrat, ggf. auch mit Noten unterlegt vorliegen. Solche Zuschreibungen enthalten demgemäß 5. oft auch recht voraussetzungsreiche Annahmen zur angemessenen medialen Vermittlung der Texte wie etwa für Ball und Kling oder 6. zur auditiven Wirkung der Texte wie bei Brockes oder Hofmannsthal. Wie solche Zuschreibungen zu rechtfertigen wären, dies wird – dem literaturhistoriographisch vorrangigen Ziel einer umfassenden gattungsgeschichtlichen Rekonstruktion entsprechend – jedoch in der Regel nicht ausführlich diskutiert.

Ein geradezu ubiquitäres Phänomen stellen solche Zuschreibungen, vor allem vom Typus 5 und 6, in Interpretationen einzelner Gedichte dar. Anders als in lyrikhistoriographischen Untersuchungen, die klangliche Aspekte nur ganz am Rande und überblicksartig-kursorisch behandeln, zeigt sich in der lyrikanalytischen Detailarbeit dabei deutlich eine ganze Reihe methodischer Probleme, die die Lyriktheorie systematisch bisher nicht befriedigend zu lösen im Stande ist. Dies betrifft insbesondere die Verfahren der differenzierten Beschreibung von Sprachklangelementen *in der Verknüpfung mit* Funktionszuweisungen und einer angemessenen Kontextualisierung im Hinblick auf die modalitätsspezifische Vermittlung der Gedichte. Der angesprochene Problemzusammenhang sei etwas ausführlicher anhand von Beispielen aus der literaturwissenschaftlichen

Interpretationspraxis verdeutlicht. Als Ausgangspunkt soll hierzu eine Deutungskontroverse zu einem lyrischen Œuvre dienen, dessen Autor als besonders klangmächtig gilt, zu Friedrich Gottlieb Klopstock:

Im Nachwort zu seiner Edition der dichtungstheoretischen Schriften Klopstocks hat Winfried Menninghaus dessen Poetik als eine »der schnellen ›Bewegung‹ gekennzeichnet:

In der Bestimmung der Dichtung als einer »Rede«, welche die »Leidenschaften« [...] zu »bewegen« hat [...], steht Klopstock in einer mächtigen, bis Mitte des 18. Jahrhunderts fast ungebrochenen Tradition Rhetorik-geleiteter Poetik. [...] Neu ist an Klopstocks Poetik indes nicht nur, welche der überlieferten Wirkungsschemata und Figuren der Rhetorik er aktualisiert und reformuliert, sondern mehr noch eine immanente Begrenzung und Grenzüberschreitung der Rhetorik: zur wesentlichen Dimension, zur »Hauptsache« des Die-Leidenschaften-Bewegens avanciert bei ihm die metrische Bewegung der Worte; rhetorische Figuren und Strategien der persuasio im engeren Sinn sind nur noch zweitrangig – wenn auch unerlässlich – für die Erfüllung der von der Rhetorik übernommenen Wirkungsabsicht. Ist in traditioneller Rhetorik-geleiteter Poetik die Metrik des Verses ein begleitender, unterstützender Faktor der elocutio und pronuntiatio, dreht Klopstock also die Hierarchie von »Hauptsache« und sekundärem Hilfsmittel um.¹²

Menninghaus' These, aus Klopstocks Überlegungen zu Metrik und Rhetorik lasse sich eine solche Poetik der Wortbewegung destillieren, die von einem Primat des Metrums gegenüber der Wortbedeutung ausgeht, ist nicht unwidersprochen geblieben. So haben Joachim Jacob¹³ und Hans-Georg Kemper¹⁴ darauf hingewiesen, dass Menninghaus den für Klopstocks Poetik grundlegenden Kontext der Religion vernachlässige oder zumindest in seiner Rekonstruktion zu stark zurückdränge; Hildegard Benning¹⁵ übt mit Blick auf die Rhetorik in gleicher Weise Kritik an Menninghaus' These vom Primat der Wortbewegung.

¹² Winfried Menninghaus: Klopstocks Poetik der schnellen »Bewegung«. In: Friedrich Gottlieb Klopstock: Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften. Hrsg. v. Winfried Menninghaus. Frankfurt am Main 1989, S. 259–361, hier S. 308–309.

¹³ Vgl. Joachim Jacob: Heilige Poesie. Zu einem literarischen Modell bei Pyra, Klopstock und Wieland. Tübingen 1997, S. 6–7, 158–159.

¹⁴ Vgl. Hans-Georg Kemper: Empfindsamkeit. In: ders.: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Bd. 6,1. Tübingen 1997, S. 463–466.

¹⁵ Vgl. Hildegard Benning: Rhetorische Ästhetik. Die poetologische Konzeption Klopstocks im Kontext der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1997, S. 11–12.

Was die Kritiker allerdings übersehen, ist, dass Menninghaus seine These nicht ausschließlich an Klopstocks poesiologische Reflexionen knüpft, sondern diese gleichfalls aus dessen lyrischer Produktion ableitet. So betont Menninghaus gleich zu Beginn seines Nachwortes einschränkend:

[E]s wird nicht aufgrund von außen herangetragenener Kriterien dieses hochgehalten und jenes ausgeblendet, vielmehr werden nur solche Schnitte markiert und kritisch vertieft, die Klopstock selbst seinem Werk eingebildet hat. Das Ausspielen Klopstocks gegen ihn selbst nicht (nur) als rettendes Eingreifen von außen, sondern als Tendenz, ja Geschehen in seinem Werk selbst – das ist eine Grundfigur der folgenden Argumentation. Ihr Gravitationszentrum ist der Begriff der »Bewegung«. ¹⁶

Grundlegend könnte gegen dieses Verfahren natürlich eingewandt werden, dass es fraglich ist, ob eine solche, offenbar ja intentional gedachte, aber gleichzeitig auch über die Intentionen des Autors hinausgehende Rekonstruktion möglich ist, ohne dabei Kriterien von außen an die Texte heranzutragen, beziehungsweise, was mit der Wendung »von außen herangetragenener Kriterien« hier überhaupt gemeint sein soll oder auch mit der Feststellung, Klopstock habe »Schnitte« in sein Werk »eingebildet«. Zu diesen Punkten äußert sich Menninghaus im Weiteren nicht ausführlicher. Dessen ungeachtet enthält seine Eingangsbemerkung, »Klopstock gegen ihn selbst« ausspielen zu wollen, implizit bereits eine Gewichtung der dazu heranzuziehenden Kontexte, die auf eine Privilegierung der Überlegungen Klopstocks zur Metrik und vor allem der aus diesen hervorgegangenen lyrischen Gebilde selbst hinausläuft. Dies kommt auch in der Rede vom »Geschehen in seinem [Klopstocks] Werk selbst« zum Ausdruck. Im Folgenden tut Menninghaus genau dies: Er beginnt mit einer kleinteiligen Analyse von Klopstocks *Der Lehrling der Griechen* und beschreibt das wirkungsästhetische Verfahren der Ode in Anlehnung an Novalis und damit anachronistisch, aber pointiert als eines der »absolute[n] Wortmusik«¹⁷. Dazu nennt er fünf »Darstellungscoups«, die Klopstock favorisiere, und die Menninghaus gleich am Beginn des *Lehrlings der Griechen* wiederfindet: 1. »Kürze und Direktheit, mit der

¹⁶ Menninghaus: Klopstocks Poetik, 1989, S. 260.

¹⁷ Ebd., S. 270.

der Raum des Sprechens eröffnet wird«, 2. »Grundsatz« der »Erwartung« [...], darin das rezeptionsästhetische Theorem der enttäuschten Erwartung vorwegnehmend«, 3. »Brechung der herkömmlichen Logik von Nomen und Attribut«, 4. »grammatische Mehrdeutigkeit«, 5. »Versetzung in den Modus der Unmöglichkeit«. ¹⁸ Dass diese Verfahren ihre Wirkung der »Wortbewegung« entfalten können, wird dann mit der intendierten Rezeptionsform der Texte begründet:

Dabei ist immer zu berücksichtigen, daß Klopstocks Gedichte deklamiert werden wollen, in gehobenem Ton und mit einigem Pathos deklamiert, unter Hervorhebung und nicht unter Mäßigung der metrischen Schemata, deren Zäsuren oft in planvollem Kontrast zu Syntax und Semantik stehen. Der Zuhörer einer solchen Deklamation hat nicht die Möglichkeit lesenden Vor- und Zurückschaltens um sich zu vergewissern; er ist vielmehr einem unumkehrbaren Zeichenstrom ausgesetzt, der alle Irritationen der Grammatik, auch die kleinsten, anschwellen läßt statt sie aufzulösen, eine durch die andere steigert, statt den Kontext als Versöhnungsmittel wirken zu lassen. ¹⁹

Menninghaus' Kritiker setzen sich kaum oder gar nicht mit diesem, auf die intendierte Rezeptionsform abzielenden Argument auseinander. Kemper räumt in seiner Rekonstruktion von Klopstocks Verstheorie sogar ein:

Im Vorgang der Rezeption nehmen wir also zunächst die metrisch-rhythmische Bewegung, erst im nachhinein und durch diese mitbestimmt auch die Wort- und Satzbedeutung wahr. Das kann sich in der Tat – zumal im Zusammenhang mit anderen Stileigentümlichkeiten der Klopstockschen Poesie (den großräumigen Satzperioden, den Inversionen usw. [...]) – als entsemantisierend auswirken, ist aber von Klopstock nicht so gemeint. ²⁰

Worauf es im vorliegenden Zusammenhang ankommt, ist zunächst einmal weniger die Schlüssigkeit der These von der »Wortbewegung« als zentralem Charakteristikum von Klopstocks Poetik und Werk als vielmehr die Offenlegung von Menninghaus' Argumentation: Die Entpri-

¹⁸ Ebd., S. 264–267. Einige dieser Aspekte werden in modifizierter Form im Kapitel zu Friedrich Gottlieb Klopstock eine Rolle spielen. Vgl. unten, S. 247–296.

¹⁹ Menninghaus: Klopstocks Poetik, 1989, S. 270.

²⁰ Kemper: Empfindsamkeit, 1997, S. 464.

vilegierung der Kontexte der Religion und der Rhetorik in Klopstocks Poetik, die seine Kritiker ihm vorhalten, lässt sich damit erklären, dass Menninghaus seine Beobachtungen zur grammatisch-syntaktischen, semantischen und metrischen Faktur von Klopstocks Lyrik, für die *Der Lehrling der Griechen* paradigmatisch stehen soll, mit deren vorgesehener mündlicher Darbietungs- und auditiver Rezeptionsform verknüpft und somit letztlich auch rezeptionspsychologisch argumentiert. Klopstocks Ausführungen zu Religion und Rhetorik sind für Menninghaus offenbar weniger aussagekräftig für eine adäquate Charakterisierung des lyrischen Werks als Klopstocks Überlegungen zu Deklamation und Metrik. Damit lässt sich seine Analyse im Hinblick auf Klopstocks Poetik zwar insofern kritisieren, als sie dazu neigt, zentrale Unklarheiten oder Widersprüche in dessen poesiologischen Äußerungen auszublenden oder zumindest nicht ausführlicher zu behandeln.²¹ Darüber, ob seine Rekonstruktion der dispositionalen Eigenschaften der Texte plausibel erscheint, ist damit aber noch nichts gesagt. Im Gegenteil wenden seine Kritiker nichts ein gegen die Lesart, Klopstocks Gedichte entfalteten beim Vorlesen eine entsemantisierende Wirkung, und sie bringen auch kein Argument gegen Menninghaus' *Hierarchisierung* der poesiologischen Kontexte vor. Und dies liegt nicht zuletzt daran, dass in der Kontroverse keine Diskussion geschweige denn Verständigung stattfindet über methodologische Fragen der adäquaten Rekonstruktion und kulturhistorischen Kontextualisierung der potentiellen akustischen Eigenschaften der Texte.

Stattdessen sind Menninghaus' Annahmen zur Frage der im mündlichen Vortrag zu realisierenden Wirkungsdisposition von Klopstocks Lyrik mitunter sogar von seinen Kritikern selbst für einleuchtend befunden worden. Dies deutet sich schon bei Kemper an. Joh. Nikolaus Schneider, der sich in einer Monographie zur Lyrik als akustischer Kunst zwischen 1750 und 1800 ebenfalls kritisch mit Menninghaus auseinandersetzt, beschreibt Klopstocks wirkungsästhetisches Verfahren weitgehend analog, wenn er nach der Analyse von *Siona* zu dem Ergebnis kommt:

²¹ Im Wesentlichen also die Frage, ob Klopstocks Poetik der Wortbewegung nun als entsemantisierend oder im Sinne eines »Mitausdrucks«, eben der Ergänzung von Semantik und Metrik zu verstehen sei. Dass Menninghaus die seiner Argumentation zuwiderlaufenden Äußerungen Klopstocks zum »Mitausdruck« dennoch zur Kenntnis genommen hat, wird aus einigen en passant eingestreuten Bemerkungen deutlich.

Die oben analysierten Strukturen des Textes tragen, wie ich meine, dazu bei, daß Sionas Tanz auf der Ebene der nicht-bedeutungstragenden Komponenten, nach Klopstocks Terminologie in der »Wortbewegung«, erlebt wird, lange bevor seine inhaltlichen Details aufgefaßt werden können.²²

In der Frage der vom mündlichen Vortrag ausgehenden auditiven Rezeptionswirkung scheint also immerhin insoweit Einigkeit zu herrschen, dass die an der Kontroverse beteiligten Experten von der Annahme ausgehen, die Struktur der Texte in deklamierter Form bereite dem Verstehen von Wort- und Satzbedeutungen besondere Schwierigkeiten. Interessanterweise beruht diese Einigkeit augenscheinlich auf nicht näher begründeten, vermutlich intuitiv gewonnenen Annahmen zum Hörverstehen. Die empirische Triftigkeit dieser Annahmen müsste dazu aber erst noch erwiesen werden.

Im Zusammenhang mit seiner impliziten partiellen Bestätigung der These von der Wortbewegung kommt Schneider, wie sich im vorigen Zitat schon andeutete, noch zu einer weitergehenden, auf dieser Annahme fußenden Einschätzung, die im Falle der *Siona* die spezifische Leistung der Lautstruktur der Ode nicht mehr allein auf der Ebene der metrischen Wirkungsdisposition ansiedelt, sondern auch auf der der Ausdrucksqualität, indem er diese Wortbewegung als »eine den Signifikaten vorausgehende Inszenierung des Tanzes« deutet, wie ihn die Ode schildert.²³

²² Joh. Nikolaus Schneider: *Ins Ohr geschrieben. Lyrik als akustische Kunst zwischen 1750 und 1800*. Göttingen 2004, S. 276.

²³ Schneider: *Ins Ohr geschrieben*, 2004, S. 277. Es ist interessant, dass Schneider diese These überhaupt entwickelt. Denn an anderer Stelle spricht er sich – ausgehend von gescheiterten Versuchen einer systematisch begründeten Theorie der auditiven Wirkung von Sprache und speziell deren Ausdrucksqualitäten – für ein konsequent historisch durchgeführtes Rekonstruktionsverfahren von Wirkungsdispositionen und Ausdrucksqualitäten der akustischen Faktor aus. In diesem Modell könnten dann aber nur von Klopstock intendierte Wirkungsformen beschrieben werden – ein Verfahren, das sich selbst mit Hilfe der von Klopstock beigegebenen metrischen Schemata ohne eigene theoretische Vorannahmen gar nicht konsequent durchführen lässt, wie an Schneiders Analyse leicht demonstriert werden kann. Schneiders Unbehagen an den bisher vorliegenden systematischen Klärungsversuchen, z. B. bei Eduard Sievers, Wolfgang Kayser oder Andreas Heusler, lässt sich wohl so verstehen, dass sehr weitreichende und häufig spekulative Annahmen zur Ausdrucksfunktion von Lautstrukturen, solchen also, die als »wesenhaft« mit bestimmten expressiven Qualitäten verknüpft gedacht sind, sicherlich mit Recht abgelehnt werden. Aus Schneiders Skepsis gegenüber einem systematisch verfahrenen Zugang zum Verhältnis von Lyrik und Akustik lässt sich somit immerhin der Hinweis gewinnen, dass Annahmen zu expressiven Qualitäten akustischer Aspekte von

Solche allgemein auf Wirkungsdispositionen der akustischen Faktur abzielenden oder auf der Ebene der Ausdrucksqualitäten angesiedelten Thesen, wie die eben vorgestellten, sind in Gedichtinterpretationen nicht unüblich. Was die Frage der Ausdrucksqualitäten angeht, wäre zum Beispiel schon an die einflussreichen Überlegungen Roman Jakobsons zum Verhältnis von Poetizität und Sprache zu erinnern, die sich vornehmlich auf lyrische Texte konzentrieren. Jakobsons Interesse an der poetischen Sprachverwendung hat sich bekanntlich auch in einer Fülle von Gedichtanalysen niedergeschlagen.²⁴ Auffällig ist im Falle Jakobsons allerdings, wie Sebastian Donat betont hat,²⁵ in welchem Missverhältnis dessen umfangreiche, wenn auch diskontinuierliche theoretische Reflexionen zum Verhältnis von Lyrik und Akustik und deren praktische Umsetzung in den Gedichtanalysen zueinander stehen: Während Jakobson beispielsweise Fragen der Metrik in *Linguistik und Poetik* prominent diskutiert und hier die folgen- und auch heute noch hilfreiche Unterscheidung von Verstyp, Versrealisierung und Vortragsrealisierung einführt,²⁶ beschränken sich seine Bemerkungen zur akustischen Faktur in den Gedichtanalysen auf einige wenige Beobachtungen mit Blick auf deren Beitrag zum Aufbau von Äquivalenz- und Kontrastrelationen. Als Beispiel sei hier die berühmte, gemeinsam mit Claude Lévi-Strauss vorgelegte Analyse von Baudelaires *Les Chats* angeführt:²⁷ In diesem als strukturalistische Musteranalyse konzipierten Aufsatz werden lediglich einige Beobachtungen zur Reimsemantik und zu verschiedenen paronomastischen Beziehungen eingestreut, weiterhin gehen Jakobson und Lévi-Strauss auf die von ihnen als lautmalerisch bezeichnete Funktion der Nasale und Liquide ein. In der abschließenden Zusammenführung aller Teilbeobachtungen zur lautlichen, grammatischen, syntaktischen und seman-

Sprache sehr behutsam vorgenommen werden und auf spekulative, ahistorisch verfahrenende Zuschreibungen verzichten sollten.

²⁴ Vgl. Roman Jakobson: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Gemeinsam mit Sebastian Donat hrsg. v. Hendrik Birus. 2 Bde. Berlin 2007.

²⁵ Vgl. Sebastian Donat: Metrum und Semantik bei Roman Jakobson. In: Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen. Hrsg. v. Hendrik Birus, Sebastian Donat und Burkhard Meyer-Sickendiek. Göttingen 2003, S. 252–276, hier S. 264–268.

²⁶ Vgl. Roman Jakobson: Linguistik und Poetik. In: ders.: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Bd. 1, 2007, S. 155–216, hier S. 181–185.

²⁷ Roman Jakobson und Claude Lévi-Strauss: »Die Katzen« von Charles Baudelaire. In: R. J.: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Bd. 2, 2007, S. 251–287.

tischen Struktur des Sonetts spielen die Beobachtungen zur akustischen Faktur jedoch keine wesentliche Rolle mehr. Und dies überrascht auch nicht, denn für die Strukturbestimmung, die das wesentliche Ziel von Jakobsons und Lévi-Strauss' Analyse ist, leisten sie keinen zentralen Beitrag. Auf die Frage, *warum* diese Aspekte in diesem Fall keine zentrale Rolle für das Textverständnis spielen, geben Jakobson und Lévi-Strauss allerdings keine Antwort.

Am Beispiel der Bemerkungen zu Nasal- und Liquidlauten lässt sich außerdem Jakobsons Tendenz zur »schrankenlosen Semantisierung«²⁸ verdeutlichen, die Hendrik Birus mit Recht kritisiert hat:

Die Schroffheit jedes /r/ und besonders des französischen r, im Vergleich mit dem *glissando* des /l/, ergibt sich deutlich auch aus der akustischen Analyse dieser Phänomene in einer neueren Untersuchung von M. Durand; das Zurücktreten des /r/ zugunsten des /l/ begleitet beredt den Übergang vom empirischen Katzenwesen zu dessen märchenhaften Transfigurationen.²⁹

Diese Zuschreibung verschriftlichter phonologischer Merkmale zu Ausdrucksqualitäten erscheint doch reichlich überzogen und wird außerdem *ad hoc* gebildet, weil sie eben gut zu dem von den Autoren ermittelten Strukturprinzip der Transfiguration von der empirischen in die märchenhafte Katzenwelt passt.

Im Gegensatz zu dieser wenig einleuchtenden These zum Verhältnis von akustischer Faktur und Makrostruktur des Gedichts können solche Zuschreibungen in anderen Fällen doch auf hohe Akzeptanz stoßen. So erscheint die Annahme, dass in Goethes *Meeres Stille* und *Glückliche Fahrt* eine Äquivalenzrelation zwischen Information und akustischer Faktur gegeben ist, *prima facie* wohl nicht unplausibel:

²⁸ Hendrik Birus: Hermeneutik und Strukturalismus. Eine kritische Rekonstruktion ihres Verhältnisses am Beispiel Schleiermachers und Jakobsons. In: Roman Jakobsons Gedichtanalysen, 2003, S. 11–37, hier S. 30.

²⁹ Jakobson, Lévi-Strauss: »Die Katzen«, 2007, S. 268 (Hervorhebung im Original). Genauer gesagt ergeben sich hier sogar zwei Probleme: zum einen, was die Zuschreibung von Ausdrucksqualitäten zu einzelnen Konsonanten angeht, zum anderen auch im Hinblick auf die Analogiebildung, die sehr vage gehalten ist und auch nicht näher begründet wird.

Meeresstille.

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.
Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuern Weite
Reget keine Welle sich.

Glückliche Fahrt.

Die Nebel zerreißen,
Der Himmel ist helle
Und Aeolus löset
Das ängstliche Band.
Es säuseln die Winde,
Es rührt sich der Schiffer.
Geschwinde! Geschwinde!
Es teilt sich die Welle,
Es naht sich die Ferne;
Schon seh' ich das Land!³⁰

Stille und Bewegung des Wassers werden eben nicht nur geschildert, sondern durch Trochäus und Daktylus auch »hörbar« gemacht. In ähnlicher Weise hat zum Beispiel Heinrich Detering das trochäische Metrum in Brechts Gedicht *Die Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration* mit dem Fließen des Wassers parallelisiert und auch die Abweichungen von diesem Schema als motiviert interpretiert:

³⁰ Johann Wolfgang von Goethe: Gedichte 1800–1832. Hrsg. v. Karl Eibl. In: J. W. G.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hrsg. v. Hendrik Birus et al. 40 Bde. Frankfurt am Main 1988, Bd. 2, S. 43–44.

Der Schlussvers jeder Strophe [...] ist vierhebzig und endet in einer männlichen Kadenz. Er unterstreicht damit jedesmal [...] den Abschluss der Strophe, markiert einen Einschnitt: lässt den Fluss der Verse stocken. Ein einziges Mal nur enthält auch der Schlussvers *fünf* Hebungen: in jenem Vers nämlich, in dem »das Harte unterliegt«, in dem die vom Text benannte Dynamik des bewegten Wassers sich also auch metrisch durchsetzt und das Weiche ungehindert strömt. Es ist der 31. Vers:

Daß das weiche Wasser in Bewegung
Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt.
Dú verstéhst: das Hárte únterlìegt.

Auch hier hätte sich die Abweichung leicht vermeiden lassen, etwa durch eine Formulierung wie: »Denn das Harte unterliegt.« *Wie* hart das schließlich doch unterliegende Harte aber gewesen ist, das eben hat zuvor die Dreisilbigkeit des »mächtigen Steins« hörbar gemacht. Seine daktylische Härte aber schleift das weiche Wasser in Bewegung unwiderstehlich und unaufhaltsam ab. Hier, endlich, strömt es frei dahin.³¹

In diesem Fall erscheint die Zuweisung der Ausdrucksqualität der Härte zur metrischen Abweichung plausibel. Gründe für diese Plausibilität anzugeben, ist Aufgabe methodologischer lyrikologischer Reflexion.

Resümierend lässt sich nach der Betrachtung gattungsgeschichtlich und einzeltextbezogen orientierter Interpretationshandlungen für die Lyrikforschung festhalten: Literaturwissenschaftler interessieren sich, wenn sie Überlegungen zur akustischen Faktur von Lyrik in ihre Analysen einbeziehen, in der Regel für zwei Aspekte – nämlich 1. ganz allgemein für deren auditive Wirkungsdisposition und 2. deren Ausdrucksqualitäten.³² Es lassen sich hier also zwei Subtypen von Interpretationshandlungen unterscheiden. Im Einzelfall erscheinen im Hinblick auf diese Aspekte meist intuitiv vorgenommene Funktionszuschreibungen dann mehr oder weniger plausibel. Im Hinblick auf deren argumentative

³¹ Heinrich Detering: Bertolt Brecht und Laotse. Göttingen 2008, S. 89 (Hervorhebung im Original).

³² Vermutlich liegt diese Präferenz in den Zielen der Gattungsgeschichtsschreibung und der Gedichtinterpretation begründet. Dies genauer zu untersuchen, wäre ein wissenschaftsgeschichtlich interessantes Projekt. Der Begriff der »Ausdrucksqualität« wird hier dem der »Lautsymbolik« vorgezogen. Vgl. zur Begründung Abschnitt 2.2.1.

Stützung lässt sich allerdings eine deutliche Unsicherheit in der Lyrikforschung ausmachen.³³ Eine ganze Reihe von für solche Zuschreibungen einschlägigen Fragen ist in der Lyriktheorie bisher nämlich nicht umfassend diskutiert geschweige denn beantwortet worden: Welches Spektrum auditiver Aspekte der Verlautlichung von Gedichten gilt es zu beachten? Welche dieser Aspekte sind für das Verstehen von literarischen Artefakten und speziell lyrischen Gebilden besonders relevant? Wie lassen sich diese Aspekte (lyrik-)analytisch beschreiben? Wie werden sie während der Rezeption wirksam? Aufgrund welcher Voraussetzungen lassen sich ihnen Ausdrucksqualitäten zuweisen? Obwohl es also zum Standardvorgehen von Lyrikinterpretationen gehört, Beobachtungen zur akustischen Faktur im Hinblick auf deren Funktion im Gedicht einzubeziehen, können bisher weder alle hier relevanten Textmerkmale erfasst noch die anschließende Zuschreibung von auditiven Wirkungsdispositionen sowie von Ausdrucksqualitäten theoretisch und methodisch hinreichend begründet werden.

Dieses Problem verschärft sich noch, wenn man die Überlieferungssituation der Analysegegenstände einbezieht, mit der die überwiegende Mehrzahl der Lyrikinterpretationen konfrontiert ist. Die bis mindestens zur Erfindung des Phonographen 1877 anhaltende, mediengeschichtlich bedingte Beschränkung auf Schriftzeugnisse stellt die oben genannten Lyrikinterpretationen vor ein ähnliches methodisches Problem wie Arbeiten aus der historischen Musikwissenschaft – nämlich Angaben darüber zu machen, inwiefern und in Hinsicht auf welche Aspekte sich die akustische Dimension schriftlich fixierter Zeichen rekonstruieren lässt. Da ein Großteil der literarischen Überlieferung nur in Schriftzeugnissen vorliegt, zielt diese Problemstellung also auf den »Standardfall« akustikbezogener literaturwissenschaftlicher Interpretationshandlungen. Denn auch im Falle schriftlich fixierter lyrischer Gebilde ist es für ein angemessenes Verständnis – das sollte der Blick auf die literaturwissenschaftliche Interpretationspraxis verdeutlichen – häufig nicht trivial, zu erkennen, ob ein Gedicht bestimmte auffällige, schriftsprachlich transkribierte akustische Merkmale aufweist. Dies gilt wohlgerne im Fall

³³ Dies zeigt zum Beispiel die von Joh. Nikolaus Schneider geäußerte Skepsis gegenüber einem systematischen Verfahren zur Rekonstruktion verschriftlichter akustischer Aspekte von Lyrik, das seiner eigenen Argumentation in der Klopstockkontroverse, die auch von intuitiven generalisierenden Annahmen zum Hörverstehen gestützt wird, entgegensteht. Vgl. hierzu Anm. 23.