

## 1. Atmosphären- und Musikästhetik

### „Modulationen“ der Lyrik – Stimmung und Rhythmus

*Boris Previšić*

Eine ansehnliche Zahl an philologischen Reflexionen zur Stimmung hat die Lyrik als Gattung hervorgebracht. Noch in den neuesten Studien zur Stimmungsliteratur wird die enge Verschränkung mit dem Musikalischen zwar betont, doch meist ohne eine genauere diskursgeschichtliche Einbettung vorzunehmen.<sup>1</sup> Soll dies nun im Rahmen dieses Beitrags versucht werden, so konzentriert sich meine diachrone Betrachtung (im Zeichen der Methode) auf eine bestimmte Lyrik, welche die implizit kanonisierte ‚Stimmungsliteratur‘ der Romantik antizipiert und somit auch die intermediale Schnittstelle zwischen Musik- und Literaturdiskurs genauer in den Blick nimmt. Dementsprechend ist mein Artikel als Beitrag zur medialen und gattungsspezifischen Stimmungsbildung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu verstehen. Im Vordergrund steht gerade nicht eine romantische ‚Stimmungskunst‘ im Sinne von Alois Riegl,<sup>2</sup> sondern eine vorromantische klassische Ausrichtung der Lyrik. Diese methodischen Präliminarien haben zur Folge, dass ich Stimmung – im Unterschied zu Walther Killy – nicht als Nivellierungsprozess in der Lyrik verstehe,<sup>3</sup> sondern als eine spezifische Differenzdynamik zwischen un-

---

<sup>1</sup> Burkhard Meyer-Sickendiek, „Über das Gespür. Neuphänomenologische Überlegungen zum Begriff der Stimmungsliteratur“, in: Anna-Katharina Gisbertz (Hg.), *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, Paderborn/München 2011, S. 45–61. In der genauen Eingrenzung auf die Jahrhundertwende 1900 sind folgende Artikel maßgebend: Angelika Jacobs, „Vom Symbolismus zur ‚Stimmung‘. Zur Poetik des Gefühls beim frühen Rilke“, in: „Unter den großen Städten die sympathischste, duldsamste und weiteste.“ Rilke und München. *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 25 (2004), S. 99–127; Dies., „Den ‚Geist der Nacht‘ sehen. Stimmungskunst in Hofmannsthal's lyrischen Dramen“, in: Joachim Grage (Hg.), *Literatur und Musik in der Klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien*, Würzburg 2006, S. 107–133.

<sup>2</sup> Alois Riegl, „Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst“, in: *Gesammelte Aufsätze*, hg. v. Karl M. Swoboda, Augsburg/Wien 1929, S. 425.

<sup>3</sup> Walther Killy, *Elemente der Lyrik*, München 1972, S. 120.

terschiedlichen Paradigmen: zwischen Innen und Außen, zwischen Harmonie und Dissonanz, zwischen Metrum und Rhythmus. Wenn sich Emil Staiger im „lyrischen Vers“ vorab auf die kurze, eigenrhythmische Dichtung beschränkt – wobei *Wandrer's Nachtlied* von Goethe geradezu die ‚Urzelle‘ seiner Überlegungen bildet –,<sup>4</sup> so eliminiert er gewissermaßen bereits im Voraus letztere Differenzdynamik zwischen Metrum und Rhythmus. Die ‚klassische‘ Dichtung einer ‚deutschen Renaissance‘ im 18. Jahrhundert, die mit alten Formen wie Hexameter, elegischem Distichon oder Ode experimentiert, schließt Staiger aus, obwohl gerade diese Dichtung den eigentlichen Angelpunkt bildet in einer diachron ausgelegten Diskursgeschichte. Der Anspruch ist somit ein doppelt musikalischer: Sowohl Rhythmus als auch Stimmung sind auf der Folie der komplexen Stimmungsdiskurse des 18. Jahrhunderts zu verstehen.

Dass das ‚vertikale‘ simultane Tonverhältnis (der Stimmung) über die Bevorzugung der Melodie (in der italienischen Musik) in ein ‚horizontales‘ temporal ausdifferenziertes Tonverhältnis (des Akzents und des Rhythmus) umgedeutet wird, lässt sich insbesondere in Johann Gottfried Herders Auffassung von Musik verorten. Musik als Kunst in der Zeit wird so zur eigentlichen ‚Paradigmenspenderin‘ für die Poesie. Diskursgeschichtlich zu erörtern ist nicht nur Herders „Genialität des Horchens“,<sup>5</sup> sondern auch der spezifische Umschlag der ‚Vertikale‘ in die ‚Horizontale‘. Dass dabei nicht die ganze Diskursgeschichte der musikalischen Stimmung dargelegt werden kann, sei hier vorausgeschickt. Fruchtbarer scheint mir, die wichtigsten Punkte, worauf sich Herder bezieht, zu skizzieren, um im Anschluss daran, exemplarisch auf die Dichtung von Friedrich Gottlieb Klopstock und Friedrich Hölderlin einzugehen. Damit situieren wir die literarischen Beispiele – zeitlich gesehen – vor und nach den Überlegungen Herders. Die präromantische Polyvalenz der Dichtung gerade im Rhythmischen ist dabei Voraussetzung einer mehrfach codierten paradigmatischen Achse, welche Modulationen der Lyrik auf der syntagmatischen Achse induzieren.

## 1. Herder

In seiner Ästhesiologie verortet Herder das Gehör methodisch zwischen dem Visuellen und dem Haptischen, zwischen dem „Gesichtssinn“ und dem „Gefühl“. Trotz der Ordnung der drei „Hauptsinne“ spricht er sich zum einen gegen jegliche synästhetischen Effekte aus (die er beispielsweise in seiner Metakritik an Immanuel Kant bemängelt);<sup>6</sup> zum anderen kommt es zu einer im-

<sup>4</sup> Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich/Freiburg 1946, S. 16.

<sup>5</sup> Max Kommerell, *Gedanken über Gedichte*, Frankfurt am Main 1943, S. 13.

<sup>6</sup> Johann Gottfried Herder, „Kalligone“ (1800), in: *Schriften zu Literatur und Philosophie 1792–1800*, hg.v. Hans-Dietrich Irmscher, Werke Bd. 8, S. 641–971, S. 821.

pliziten akustischen Primordialisierung, wenn er von der „Macht des Gehörs vor den andern Sinnen“ spricht: „Das Gehör allein, ist der Innigste, der Tiefste der Sinne.“<sup>7</sup> Damit verbindet Herder den Sensualismus eines Étienne Bonnot de Condillac, die Wahrnehmungspsychologie gewissermaßen, mit dem Edmund Burkeschen Erhabenheitsdiskurs. Der Schall, der unmittelbar mit dem Nervensystem korrespondiert, wirkt – ganz im Sinne des Erhabenheitspathos – „erschütternd, regend“<sup>8</sup>: „Musik [...] hat ein Erhabnes, das keine andre Kunst hat, als ob sie, eine Sprache der Genien, unmittelbar an unser Innerstes, als an einen Mitgeist der Schöpfung spräche.“<sup>9</sup> Im Unterschied zu den Frühromantikern wie Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck bildet die Musik den Ausgangspunkt für poetologische Überlegungen; sie ist bei Herder gerade nicht Fluchtpunkt poetischer Transzendenz. Voraussetzung für ein solches Dispositiv ist erstens eine Uminterpretation des Harmoniebegriffs und eine Redefinition des ‚Tones‘, zweitens ein Modell der Sympathetik sowie ein damit verbundener Unmittelbarkeitstopos und drittens ein Stimmungsmodell, das sich aus den zeitlichen „Sukzessionen“ ableiten und als neue poetische Wirkungs- und Rezeptionsästhetik formulieren lässt.

Herders Kritik an Jean-Philippe Rameaus *Traité de l'Harmonie* (1722) richtet sich ausschließlich gegen die mathematische Systemimmanenz der Obertöne oder – in seiner eigenen Formulierung – gegen das „Verhältnis in den Beitönen [...], die man insonderheit bei einer groben Saite den Haupttone nachschallen höret, und die seinen größern vollkommenen Akkord ausmachen [...]“.<sup>10</sup> In der Reduktion der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts revolutionären Musiktheorie auf die musikalische Vertikale von Grundton (der so genannten ‚basse fondamentale‘) und „harmonische[n] Tönen“ blendet Herder die spezifische horizontale, auf der Zeitachse verlaufende Dynamik aus, die Rameau als „progression“ bezeichnet und die sich aus der Spannung und Entspannung zwischen dissonanten und konsonanten Akkorden ergibt.<sup>11</sup> Herder kritisiert in erster Linie die harmonische Proportionalität zwischen den Tönen, worauf sich der Stimmungsbegriff als musikalischer *terminus technicus* bis anhin bezieht. Die emotive Funktion sieht er nicht im spezifischen Intervallverhältnis, das von der ‚reinen‘ Quinte bis zum diabolischen Tritonus rhetorisch codiert ist; ebenso wenig macht er sie in der harmonischen bzw.

---

<sup>7</sup> Johann Gottfried Herder, „Viertes Wäldchen über Riedels Theorie der schönen Künste“ (verfasst: 1769), in: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781, hg.v. Gunter E. Grimm, Werke Bd. 2, S. 247–442, S. 357.

<sup>8</sup> Herder, „Kalligone“, S. 699.

<sup>9</sup> Ebd., S. 901.

<sup>10</sup> Ders., „Viertes Wäldchen“, S. 340.

<sup>11</sup> Vgl. dazu beispielsweise die Kapitel XII und XIV des zweiten Teils, „Regle pour la progression des Dissonances, tirée de celle des Accords fondamentaux“ und „Remarques sur la progression des Tierces & des Sixtes“, in: Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris 1722, S. 81–93.

polyphonen Simultanität verschiedener Stimmen fest. Die musikalische Mehrstimmigkeit ist für ihn vielmehr Ausdruck von Dekadenz.<sup>12</sup> Seine Überlegungen zielen auf die spezifische emotive Funktion jedes einzelnen Tons. In der physiologischen Erklärung des „Mitschwingens“ der „Gehörfibern“ und in der Ausdifferenzierung der Wirkung je nach Art und Weise dieses ‚Mitschwingens‘ erfährt der Stimmungsbegriff die entscheidende Übertragung vom innermusikalischen Theoriemodell zu einem metaphorisierten sympathetischen Modell.<sup>13</sup> So erfährt die Harmonik bei Herder eine Umwertung in die ‚Sympathetik‘.<sup>14</sup> Aus der im Erhabenheitsdiskurs thematisierten Unmittelbarkeit zwischen Ton- und Nervenschwingung können im Hinblick auf den Stimmungsdiskurs zwei – auf den ersten Blick scheinbar gegensätzliche – Merkmale herausgearbeitet werden.

Erstens impliziert die Direktheit und somit die Unmöglichkeit einer reflektierenden Distanznahme eine unverfälschte Empfindung; der „Ton“ ist ihr Garant.<sup>15</sup> So formuliert Herder in seinem *Vierten Wäldchen* das Forschungsdesiderat, einerseits die „Pathetik aller einfachen Musikalischen Akzente“ zu erfassen, andererseits über die Musik die „Physiologie zu enträtseln“.<sup>16</sup> Äußert er später in der *Kalligone* den Wunsch, das „Empfindungssystem unsrer Natur rein zu stimmen“, <sup>17</sup> so lehnt er sich zwar an geläufige Musikmodelle des 18. Jahrhunderts an, den Menschen selbst durch die musikalischen Stimmungsdifferenzen zu ‚stimmen‘. Gleichzeitig kehrt er aber den Spieß um, wenn er das Physiologische voraussetzt, mit dem die Musik in Abgleich zu bringen ist. Wird nun eine Poetologie formuliert, die bezeichnendes Wort und unmittelbaren Ton, Gedanken und Empfindung, gleichzeitig zusammen- und auseinanderdenkt, wird deutlich, warum Stimmung nicht als Gegenstand in der Dichtung behandelt werden kann, sondern immer schon präsent ist:

Gedanken zu bezeichnen ist uns die Rede gegeben; Empfindungen stammelt sie nur, und drückt ihnen mehr aus durch das was sie nicht, als was sie sagt. Eine schwätzende Empfin-

---

<sup>12</sup> Herder, „Viertes Wäldchen“, S. 354.

<sup>13</sup> Vgl. dazu Caroline Welsh, „Die ‚Stimmung‘ im Spannungsfeld zwischen Natur- und Geisteswissenschaften. Ein Blick auf die Trennungsgeschichte aus der Perspektive einer Denkfigur“, in: NTM Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin 17 (2009), S. 135–169, S. 145f.

<sup>14</sup> Herder, „Kalligone“, S. 698.

<sup>15</sup> Im Unterschied zu heute meint der „Ton“ im musikalischen Sinn noch bei Herder die „Tonart“. Während der historische Begriff der „Tonart“ noch lediglich die Dur-moll-Differenz kennzeichnet, so geht es um die unterschiedlichen Charaktere des „Tons“: „C-Dur und As-Dur gehen in ihrem Charakter am meisten voneinander ab, weil die Fortschreitungen ihrer Tonleitern am meisten unterschieden sind.“ Johann Jacob Engel, *Über die musikalische Malerei*, Berlin 1780, S. 309.

<sup>16</sup> Herder, „Viertes Wäldchen“, S. 350f.

<sup>17</sup> Ders., „Kalligone“, S. 749.

dung wird unerträglich, indem dies Geschwätz sie eben ersetzen will und damit als unwahr zeigt.<sup>18</sup>

Zweitens versteht Herder ‚Sympathetik‘ – anlehnend an Jean-Jacques Rousseaus Sprachursprungsschrift – durchwegs auch als intersubjektive Gleichstimmung, als sympathetisches Verständigungsmittel. Stimmung in diesem Sinne ist bereits gemeinschaftsbildend für die einzelnen Arten und für die einzelnen Kulturen. Mit diesem Konzept schreibt sich Herder nicht nur in ein phylogenetisches, sondern auch in ein kulturdifferenzierendes Erklärungsmuster ein. Was er später in der *Kalligone* als Differenz zwischen den einzelnen musikalischen Nationaltypen festmacht,<sup>19</sup> reflektiert er zuvor im *Vierten Wäldchen* fundamentaler:

Nicht unter allen Himmelsstrichen ist die Menschliche Natur, als fühlbar, völlig dieselbe. Ein andres Gewebe von Saiten der Empfindung; eine andre Welt von Gegenständen und Tönen, und durch die ersten Schwingungen diese und jene schlafende Saite zuerst zu wecken; andre Kräfte, die diese und jene Saite anders stimmen, und gleichsam den Ton, den sie ihr geben, in ihr verewigen – kurz! eine ganz andre Methode der Anlage zu empfinden, noch in den Händen der Natur; wie sehr kann sie nicht ein Menschliches Wesen Heterogenisieren?<sup>20</sup>

Dass das kulturspezifische Moment der ästhesiologischen Gewöhnung Hand in Hand mit der Direktheit des Tons geht, ist sowohl für die Begründung der Volksliedsammlungen als auch für die Epoche zentral, welche den ‚Ton der Antike‘ in die eigene Dichtung zu übertragen versucht.

Die Kritik an Rameaus musikimmanentem Theoriegebäude impliziert gleichzeitig eine Parteinahme für die Sukzession der Töne, für die Melodie, welche er – übrigens wie schon Rousseau und andere Anhänger der italienischen Musik – als „Hauptteil der Ästhetischen Musik“ versteht.<sup>21</sup> Die ‚Horizontalisierung‘, die Temporalisierung der Musik begründet Herder wiederum physiologisch und antisynästhetisch zugleich: So sei es das „Amt des Gehörs“, „uns *Sukzessionen*, nicht *Koiexsistenzen*, *Progressionen*, nicht *Continua* des Raums, Bewegung, nicht Stillstand zu geben.“<sup>22</sup> Was die Musik dem Tanz vergleichbar macht, „der gleichnatürliche Ausdruck ihrer Energie [...],

---

<sup>18</sup> Ebd., S. 817.

<sup>19</sup> Ebd., S. 704.

<sup>20</sup> Ders., „Viertes Wäldchen“, S. 284. Ein wenig später illustriert Herder die ästhesiologische Ausdifferenzierung in unterschiedlichen Kulturen exemplarisch: „Zween Menschen neben einander, mit einerlei Anlage der Natur, von denen der Erste sein Auge an Chinesischen, der andre an Griechischen Schönheiten von Jugend an gebildet, von denen der Eine sein Ohr zuerst nach Afrikanischer Affenmusik, der andre nach dem Wohllaute Italiens gestimmt – welche zweierlei Menschen.“ Ebd.

<sup>21</sup> Ders., „Viertes Wäldchen“, S. 354. Noch in der *Kalligone* spricht Herder von der „Melodie“ (Ders., „Kalligone“, S. 700), wobei sein Musikverständnis diatonisch auf „sieben Töne“ beschränkt bleibt (ebd., S. 705) und somit keine Chromatik impliziert.

<sup>22</sup> Ebd., S. 902.

der Zeitmäßigen Schwingung, des Rhythmus“<sup>23</sup> ist für die Dichtung noch viel zentraler: So sei das „Wesen“ der „Ton- und Dichtkunst“ „das Maß [...], wie alle ihre Benennungen (metrum, modi, Modulation, Rhythmus, mélus, drāma, u.f.) sagen“.<sup>24</sup> Bezeichnenderweise entsteht die zeitliche Dynamik aus dem Wechsel zwischen „Harmonie und Disharmonie“<sup>25</sup> zwischen Senkung und Hebung, zwischen unbetonter und betonter Silbe. Hier korreliert nicht nur das Harmoniemodell mit der Sprachursprungstheorie Rousseaus, sondern der Wechsel (sei es der Wechsel der Jahreszeiten, der Wechsel der Gedanken, die Modulation etc.) wird zum allgemeinen Zeitgesetz erhoben.<sup>26</sup>

Kurz: Die Metaphorisierung des Begriffs Stimmung, der sich von seiner Bildspenderin, der Musik, zusehends entfernt, geht mit einer Fruchtbarmachung neuerer Felder einher. Zentral für unsere Überlegungen im Hinblick auf die Lyrik ist die Horizontalisierung, die sich in temporalisierenden Phänomenen wie Modulation und Rhythmus äußert, ist das sympathetische Modell (das selbst gemeinschaftsbildende, aber auch kulturdistinktive Merkmale aufweist) und ist der ‚Ton‘ als unhintergehbare Einheit jenseits des semantischen Gehalts.

## 2. Klopstock

In seinen poetologischen Reflexionen gebraucht Klopstock den Stimmungsbegriff kaum. Das mag verschiedene Ursachen haben. Zum einen ist die Stimmung in den 1750er und 1760er Jahren noch größtenteils als genuin musikalischer und nicht als poetischer Begriff im Umlauf, zum anderen übernehmen noch der Harmonie- bzw. der Temperaturbegriff dieselbe Funktion. Bezeichnenderweise finden sich aber sämtliche Elemente des Stimmungsdiskurses bereits bei Klopstock. Dazu zählt in erster Linie der Erhabenheitsdiskurs, der in der Charakterisierung des so genannten ‚Mitausdrucks‘, d.h. der Wortbewegung jenseits von semantischer Referentialität, mitschwingt. So werde das Gehör „durch die Modulazion vergnügt; durch die Bewegung fort-

---

<sup>23</sup> Ebd., S. 915.

<sup>24</sup> Ebd., S. 904.

<sup>25</sup> Ebd., S. 696. Vgl. dazu auch John T. Hamilton, *Musik, Wahnsinn und das Außerkräftsetzen der Sprache*, Göttingen 2011, S. 178.

<sup>26</sup> Dazu bildet wiederum der Dialog von Denis Diderot, *Le neveu de Rameau*, eine gute Vorlage (auch wenn Herder diesen noch nicht rezipiert haben mag), steht er doch unter dem Motto des Epigraph aus Horaz' Satiren „Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis“. Die „Vertumni“ sind die „für den Wechsel der Jahreszeiten verantwortlichen Götter“: „Die Macht des Wechselns liegt in der Musikalität des Neffen begründet, denn die Temporalität der Musik, ihr Veränderungspotential, ist sowohl Quelle der Faszination als auch Grund für Verwirrung.“ Hamilton, *Musik, Wahnsinn und das Außerkräftsetzen der Sprache*, S. 87 bzw. S. 55.

gerissen“.<sup>27</sup> Die ästhetische Direktheit ist somit im Worhrhythmus angelegt. Ganz konkret lasse sich die „Harmonie mit dem Erhabnen“ – wie es noch bei Klopstock heißt – durch daktylusähnliche Muster in der Rede erzeugen. Dabei beruft sich der Dichter direkt auf Longin.<sup>28</sup> Mit anderen Worten: Die direkte Beschleunigung des poetischen Ausdrucks bewirkt das überwältigende ‚Fortreißen‘. Um dabei aber nicht in Eintönigkeit zu verfallen, entwickelt Klopstock ein neues „Harmonie“-Modell, das einerseits von der sympathetischen Übertragung vom Dichter über den Rhapsoden bis zum Publikum spricht – wie wir sie aus Platons *Ion* kennen<sup>29</sup> –, andererseits bereits ein Stimmungsmodell auf der temporalen Horizontalen ausfaltet. Es handle sich um „eine Harmonie, [...] die zugleich mit der Mischung und Abwechslung ihrer Töne die Leidenschaft des Redenden in die Herzen derer, die um ihn sind, ergießt, und sie zur Theilnehmung bringt“.<sup>30</sup> Zum einen antizipiert hier Klopstock Hölderlins Lehre vom „Wechsel der Töne“; zum anderen formuliert er eine Stimmungspoetologie in einem Kontext, der gerade nicht nach der freirhythmischen Stimmungslyrik im Sinne Staigers ruft. Im Gegenteil: Klopstocks Überlegungen zu einer rhythmischen ‚Eigensemantik‘ des ‚Mitausdrucks‘ geht von einer metrisch gebundenen Form, vom antiken Hexameter, aus. Es handelt sich um Überlegungen zu einem Versmaß, auf dem nicht nur sein episches Werk *Der Messias* basiert, sondern das in seiner architextuellen Faktur auf Homer verweist – für Herder später *der* Autor, der die Sympathetik der ‚Progression‘ am besten beherrscht:

Genau in dem Maß schreiten sie [die Figuren und Formen in Homers Epik, Anm. B.P.] uns vorüber, als unsre Phantasie sie fassen, unsre Empfindung sie festhalten kann; kein Moment länger; von kalt-reiner und rein-kalter Objektivität ist bei ihm kein Gedanke.<sup>31</sup>

Der poetische Stimmungsbegriff schreibt sich *avant la lettre* in eine Differenzmechanik zwischen Formvorgabe und neuer Formentwicklung ein. Am deutlichsten zeigt sich eine solche Differenzmechanik in der Frage nach Länge und Kürze der antiken Metrik versus betonte und unbetonte Silbe der deutschen Prosodie, aber auch in der Unterscheidung zwischen „künstlichem Fuß“ des Verses und „Wortfuß“.<sup>32</sup> Die „Leidenschaft selbst“ sei „in der Bewegung

<sup>27</sup> Friedrich Gottlieb Klopstock, „Vom deutschen Hexameter (1767)“, in: Klopstocks sämtliche sprachwissenschaftliche und ästhetische Schriften, hg.v. A. L. Back und A. R. C. Spindler, Bd. III (=Sämtliche Werke Bd. 15), Leipzig 1830, S. 185–220, S. 199.

<sup>28</sup> Ebd., S. 205.

<sup>29</sup> Vgl. dazu Boris Previšić, „Wenn man das Buch am liebsten in die Ecke schmeissen möchte – Platon, Nietzsche“, in: Johannes Fehr (Hg.), *Pragmatik der Gefühle*. Edition Collegium Helveticum (2010) [ohne Seitenangaben, da einzelne Artikel in Box].

<sup>30</sup> Klopstock, „Vom deutschen Hexameter“, S. 204.

<sup>31</sup> Herder, „Kalligone“, S. 906.

<sup>32</sup> Klopstock, „Vom deutschen Hexameter“, S. 193. Klopstock veranschaulicht die Differenz anhand eines Hexameterverses, dessen Künstlichkeit in der Unterteilung durch den Versfuß den syntaktischen und semantischen Vorgaben gerade nicht folgt: „Schrecklich er/scholl

der Worte“ „zu hören“.<sup>33</sup> Im Unterschied zum ‚künstlichen‘ Versfuß der Alten transportieren die semantischen Einheiten der deutschen Wortfüße ihre Vorstellung direkt über ihre Bewegung:

Wir bekommen die Vorstellungen, welche die Worte, ihrem Sinne nach, in uns hervorbringen, nicht völlig so schnell, als die, welche durch die Worte, ihrer Bewegung nach, entstehen. Dort verwandeln wir das Zeichen erst in das Bezeichnete; hier dünkt uns die Bewegung geradezu das durch sie Ausgedrückte zu seyn.<sup>34</sup>

Dass selbst in diesem referenzlosen, direkten ‚Bewegungsausdruck‘ von einem pythagoräischen Komma – um in der Stimmungsmetaphorik zu bleiben – auszugehen ist, markiert Klopstock mit dem Prädikat „dünkt uns“.<sup>35</sup> Deutlich wird diese Differenzdynamik an zentraler Stelle im Vergleich der beiden ersten Fassungen des *Messias* in der Selbstreflexion der „Dichtkunst“ als „Nachahmerin[n]“ der Schöpfung. In der ersten Druckfassung werden nur noch die Qualitäten des Gesangs angekündigt:

Also werd ich durch sie Licht und Offenbarungen sehen,  
Und die Erlösung des grossen Messias würdig besingen. (v. 15f.)

Zuvor in der Manuskriptfassung wird die Anmaßung, die menschliche Dichtkunst mit der Schöpfung zu vergleichen, problematisiert:

Rein sey das Herz! So darf ich, obwohl mit der bebenden Stimme  
Eines Sterblichen, doch den Gottversöhner besingen,  
Und die furchtbare Bahn, mit verziehnem Straucheln, durchlaufen. (v. 15–17)

Bezeichnend für diese Manuskriptfassung ist die explizite Selbstthematizierung der Dichtung, die auf der „furchtbare[n] Bahn“ auch einmal „[s]traucheln“ darf. Entsprechend ist der Beginn dieses Ausschnitts im Optativ – „Rein sey das Herz“ – formuliert. Obwohl die Theorie des „Wortfußes“ zu diesem Zeitpunkt noch nicht formuliert ist, bildet die antike Vorgabe des Hexameters nur noch ein schwaches Korsett für das an dieser Stelle Formulierte. Der Vers wird durch die stark zäsurierten Einheiten, die entsprechende Enjambements bilden, fragmentiert – „obwohl mit der bebenden Stimme / Eines Sterblichen“, „mit verziehnem Straucheln“. Die späteren Fassungen ebnen diese metrischen ‚Dissonanzen‘ ein – zum Preis einer vorgetäuschten Harmonie. Im Übergang von der (zugegebenermaßen noch fehlerhaften) Manuskriptfassung zur korrigierten (und entsprechend ‚harmonisierten‘) ersten

---

der ge/flügelte / Donnerge/sang in der / Heerschaar“, wogegen sich die Natürlichkeit des Wortfußes geradezu abhebt: „Schrecklich erscholl / der geflügelte / Donnergesang / in der Heerschaar“. Ebd.

<sup>33</sup> Ebd., S. 192.

<sup>34</sup> Ebd., S. 207.

<sup>35</sup> Eine ähnliche Stelle findet sich zuvor: „Desto besser für den Dichter, wenn, wer ihn hört, so täuschbar, und auch für diesen, wenn er des Vergnügens einer hohen Täuschbarkeit fähig ist.“ Ebd., S. 193.



Druckfassung treffen wir auf einen zentralen Umschlag des Stimmungsmodells. Was vorher gewissermaßen auf verschiedenen Skalen artikuliert worden ist, erfährt eine ‚Wohltemperierung‘. Was zuvor auf dem abrupten Wechsel der dichterischen Instanz, auf der gewaltsamen syntaktischen Insertion beruhte, wird dem Vers angepasst und vor allem in ein Dispositiv der Täuschung eingebunden, das von einer Gleichstimmung von Schöpfung, Dichter und Leser/Zuhörer auszugehen hat.

Während in diesen Eingangszeilen des *Messias* ein Paradigmenwechsel im Stimmungsmodell zu beobachten ist, würde Emil Staiger wohl erst bei der viel (auch von Goethe) zitierten *Frühlingsfeyer* von Stimmungslyrik sprechen. Dieses Gedicht hat sich von einer metrischen Vorgabe verabschiedet: Die Versgrenze fällt mit der syntaktischen Grenze, der Rhythmus mit dem semantischen Gehalt zusammen. Das Gewitter verdoppelt sich im holodaktylischen Duktus: „Nun fliegen und wirbeln und rauschen die Winde.“ Die Ernsthaftigkeit des Gebets wird durch sich direkt aneinander reihende Betonungsabfolgen unterstrichen: „Herr! Herr! Gott! barmherzig und gnädig!“ In Form von Einzelphänomenen wäre diese rhythmisch-semantische Isomorphie nicht von Interesse, würde die (bereits eingangs *Messias* beschriebene) Diskrepanz zwischen Schöpfer und Geschöpf, zwischen Größe und Winzigkeit, in rhythmischen „Modulationen“ überbrückt:

Da aus der Hand des Allmächtigen	-----
Die größern Erden quollen	-----
Da die Ströme des Lichts	-----
Rauschten und Orionen wurden	-----
Da rann der Tropfen	-----
Aus der Hand des Allmächtigen	-----

Das temporal deiktische „Da“ strukturiert die syntaktischen Einheiten von zwei Nebensätzen und einem Hauptsatz. Zugleich sind sie durch ihre Alliteration zweimal Initiationspunkt einer sechshebigen Periode. Obwohl man hier mit Fug und Recht von einem freien Vers sprechen kann, bildet der Hexameter noch immer das metrische Gerüst, das aber so flexibel gestaltet ist, dass im Prinzip beliebig viele Senkungen zwischen den Hebungen liegen können. Die semantische Modulation geht einher mit einem rhythmischen Stauungsritardando („Da rann der Tropfen“), um in den ‚Quasi-Refrain‘ daktylisch (und damit erhaben) zu kulminieren.

### 3. Hölderlin

Der Stimmungsbegriff speist sich bei Hölderlin aus unterschiedlichen Quellen und Konzepten. So sehr er sich weder auf eine kantische Rezeptionsästhetik, noch auf eine Genieästhetik des *Sturm und Drang* reduzieren lässt, so eng

verknüpft ist er mit musikalischen Modellen. Im poetologischen Fragment *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig* wird stets das dynamische Stimmungsmoment unterstrichen, wenn Hölderlin vom „Widerstreit“ zwischen dem „Reinen“ „als besondere[r] Stimmung“ und dem „Fortstreben im Ganzen“ und somit von den „harmoniscentgegengesetzten Stimmungen“ spricht.<sup>36</sup> Im vermittelnden Wechselspiel zwischen der subjektiven ‚Begrifflichkeit‘ und der objektiven ‚Stofflichkeit‘ sind immer dynamische Prozesse am Werk. Die einzelnen Töne und die daraus resultierenden Stimmungen lassen sich nie auf ein statisches Gebilde reduzieren. Es ist geradezu symptomatisch, dass zum einen Hölderlins Lyrik kaum in den von ihm selber vorgeschlagenen Tabellen von naivem, idealischem und heroischem Ton aufgeht, so sehr sich die Forschung auch darum bemüht hat, und sich auch kaum auf die dichotomische Einteilung zwischen Grundton und Ausdruckston reduzieren lässt.<sup>37</sup> Zum anderen gibt es nicht zu vernachlässigende Studien, welche den Einfluss spezifischer Theorien auf Hölderlins ‚Lehre vom Wechsel der Töne‘ belegen. Dabei wird vor allem auf den Zusammenhang zwischen weiterentwickelter Affektenlehre der Barockmusik in Wilhelm Heineses Musikroman *Hildegard von Hohenthal* und der bereits skizzierten Charakterisierung der Wortfüße durch Klopstock hingewiesen.<sup>38</sup> Die statischen Erklärungsversuche der drei Töne, die anscheinend auf einer Akkordstruktur von Dur, Moll, vermindert und übermäßig zu basieren scheinen, und die Reduktion Klopstocks auf ein paar allgemeine Kategorien wie ‚sanft‘, ‚heftig‘, ‚ernst‘, ‚munter‘ und ‚stark‘ bekräftigen zwar den musikalischen Hintergrund von Hölderlins Überlegungen; doch werden sie seiner Dichtung – die in jedem Fall und in einem stark erweiterten Sinn als ‚Stimmungslyrik‘ zu bezeichnen ist – kaum gerecht.

Sind die ‚Stimmungen‘ von Hölderlins Dichtung in irgendeiner Weise zu erfassen, so muss auf ein breit angelegtes Theorien-Konglomerat zurückgegriffen werden, das unter anderem auch von Herder gespeist wird. Ein zentraler Begriff in Hölderlins poetologischen Überlegungen *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig* steht im ersten Hauptsatz nach einem nur Konditionalsätzen aneinanderreihenden Anlauf im Umfang von fast zwei Manuskriptseiten: „[S]o kommt ihm [dem Dichter] alles an auf die Receptivität des Stoffs zum idealischen Gehalt und zur idealischen Form.“<sup>39</sup> So sehr sich diese Aussage in dem wahrscheinlich von Hölderlin, Georg Wilhelm Friedrich Hegel und Johann Gottlieb Fichte gemeinsam verfassten *Ältesten Systempro-*

<sup>36</sup> Hölderlin, *Sämtliche Werke* (Frankfurter Ausgabe), hg.v. D.E. Sattler, Bd. 14, Entwürfe zur Poetik, hg.v. Wolfram Groddeck, Frankfurt am Main, 1979, S. 309f.

<sup>37</sup> Lawrence J. Ryan, *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*, Stuttgart 1960, S. 142.

<sup>38</sup> Ulrich Gaier, „Neubegründung der Lyrik auf Heineses Musiktheorie“, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 31 (1998/1999), S. 129–138.

<sup>39</sup> Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Bd. 14, S. 305.

gramm des deutschen Idealismus verorten ließe, so zentral ist einerseits die Triade von Stoff, Gehalt und Form, andererseits der Begriff der „Receptivität“. „Receptivität“ beinhaltet nicht nur Rezeptionsrealitäten, Rezeptionsbedingungen und Rezeptionsoptionen (um die drei Stoffarten der „Begebenheiten“, „Bestrebungen“ und „Phantasien“ nach Hölderlin in ein Dispositiv einzubinden), sondern auch die Reziprozität zwischen Subjektivität und Objektivität sowie zwischen Produktion und Rezeption.<sup>40</sup> Das Sympathetikmodell Herders wird dadurch weiter ausdifferenziert. So kann man – untersucht man Hölderlins Dichtung auf formal-rhythmischer Ebene – beispielsweise davon ausgehen, dass die kulturspezifische Distinktion der Stimmungsrezeption immer schon mitgedacht wird. Stimmung ist somit in erster Linie eine Frage des Stimmens, des Stimmungsprozesses. Was bei Klopstock zu Beginn der *Messias*-Manuskriptfassung noch als ‚Dissonanz-phänomen‘ zu beobachten ist und in der Folge in einer Wohltemperierung des ‚Mitausdrucks‘ zum Verschwinden gebracht wird – indem das Verhältnis zwischen Stoff (der Schöpfung) und der (Darstellungs-)Form (der Dichtkunst) ausgeblendet wird –, bedenkt Hölderlin mit. Musiktheoretisch – ganz im ‚rameauistischen‘ Sinne – gesprochen, bildet die Dissonanz zwischen Stoff, Gehalt und Form das eigentliche *Movens* für die rhythmische Dynamik der Dichtung. An dieser musiktheoretischen Schraube könnte man nun weiterdrehen mit der These, bei Hölderlin erhält der durch Rousseau und Herder melodisch und somit horizontal gedachte Stimmungsbegriff wieder eine harmonische Vertikale. Diese wird ermöglicht, da Stimmung als Kategorie auf verschiedenen Ebenen aufzufinden ist: Stimmung bestimmt den „Grundton“ und den „Ausdruckston“, Stimmung ist somit Empfindung, Gefühl oder Gedanke (je nach Abstraktionsgrad in der Herderschen Sensualistik); Stimmung bildet aber auch als „harmoniscentgegengesetzte“ eine dynamische Verhältnisstruktur. In dieser begrifflich-semiotischen Mehrfachcodierung wird einerseits die kurze ‚Stimmungslyrik‘ wie in den drei letzten, kurzen freirhythmischen „Nachtgesängen“ Hölderlins beschreibbar. Andererseits lassen sich dadurch ebenso die triadisch angelegten großen Gesänge erfassen.<sup>41</sup> Ihnen ist – unabhängig da-

---

<sup>40</sup> Dass Hölderlin sich immer wieder bemühte, beim Leser ‚anzukommen‘, ohne von seiner Sprache abzurücken, macht die *captatio benevolentiae* in Kombination mit dem Insistieren auf seiner Eigenwilligkeit in der Vorrede zur *Friedensfeier* mehr als deutlich: „Ich bitte dieses Blatt nur gutmütig zu lesen. So wird es sicher nicht unfäglich, noch weniger anstößig seyn. Sollten aber dennoch einige eine solche Sprache zu wenig konventionell finden, so muß ich ihnen gestehen: ich kann nicht anders.“ Ebd., Bd. 7, Gesänge 1, hg.v. D.E. Sattler, Basel/Frankfurt am Main 2000, S. 203, nach H 405.

<sup>41</sup> Nicht nur unterscheidet Hölderlin in seiner Vorbemerkung zum Gesang *Der Rhein* zwischen „Form“ und „Stoff“, sondern zeigt auch auf, wie sich die einzelnen Triaden („Partien“) iso- bzw. allomorph zueinander verhalten können: „Das Gesez dieses Gesanges ist, daß die zwei ersten Parthien der Form [nach] durch Progreß und Regreß entgegengesetzt, aber dem Stoff nach gleich, die 2 folgenden der Form nach gleich dem Stoff nach entgegen-

von, ob es sich dabei um lange Oden, Elegien oder freirhythmische Gesänge handelt – eine metrisch-rhythmische Differenz eingeschrieben, welche die „Rezeptivität“ und damit die Differenzmechanik als jeweils einzelnen Stimmungsmoment und als Gesamtstimmung bestimmt, die einander wiederum bedingen.<sup>42</sup>

#### 4. Diskussion und Fazit

Wenn im 18. Jahrhundert in Form der „Modulazion“ das vertikale Paradigma der Stimmung, die ein ‚Fundamentalbass‘ mit Obertönen bestimmt, horizontalisiert wird, kann man nicht mehr von Stimmung als einem einmaligen Zustand von Dauer ausgehen. ‚Stimmung und Methode‘ in ihrer singulären Bestimmung gibt es nicht, noch weniger legitim wäre es, von ‚Stimmung als Methode‘ zu sprechen. Die ideologische Problematik des Stimmungsdiskurses, wie er von Martin Heidegger und von Emil Staiger geführt wird, muss beim Namen genannt werden. Denn die Inklusion in eine „Stimmung“ im Sinne Staigers und das damit verbundene sympathetische Modell beanspruchen eine Exklusivität, die jegliche kritische Distanzierung oder historische Verortung außen vor lässt. So sei der Leser offen für das ‚Stimmungsgedicht‘, „wenn seine Seele gestimmt ist wie die Seele des Dichters“.<sup>43</sup> Interessant ist in einem solchen Kontext nur noch das „Gleichgestimmte“ von Produktion und Rezeption,<sup>44</sup> die „Gestimmtheit“ der „Öffentlichkeit“.<sup>45</sup> Das „Dasein“ Heideggers, das „je schon immer gestimmt ist“, verortet sich im Nicht-Reflexiven, im Apriorischen der Vor-Theorie.<sup>46</sup> Dagegen nimmt sich die historisch-diskursive Verortung der Stimmungsdiskurse in der zweiten Hälfte

---

gesetzt sind[,] die letzte aber mit durchgängiger Metapher alles ausgleicht.“ Ebd., Bd. 7, S. 160, nach H 315a. Am deutlichsten wird die „harmoniscentgegengesetzte“ Verhältnisstruktur im Flug des Adlers von Indien über Griechenland und Italien nach Deutschland im Gesang *Germanien*. Während der Flug im deutschen Blankvers gehalten wird, verfällt er – kaum in Deutschland gelandet – in eine höchst periodisierte griechische Rhythmik. Boris Previšić, Hölderlins Rhythmus, Frankfurt am Main 2008, S. 153–161.

<sup>42</sup> Vgl. dazu auch Winfried Menninghaus, „Klopstocks Poetik der schnellen Bewegung“, in: Ders. (Hg.), Friedrich Gottlieb Klopstock. Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften, Frankfurt am Main 1989, S. 259–361.

<sup>43</sup> Staiger, Grundbegriffe der Poetik, S. 48.

<sup>44</sup> Ebd., S. 79.

<sup>45</sup> „Die Öffentlichkeit als die Seinsart des Man [...] hat nicht nur überhaupt ihre Gestimmtheit, sie braucht Stimmung und ‚macht‘ sie für sich.“ Martin Heidegger, Sein und Zeit, Tübingen<sup>18</sup>2001, S. 138.

<sup>46</sup> Ebd., S. 134. Dass aber selbst in diesem Kontext bei Heidegger nicht von einem kontinuierlichen Stimmungszustand ausgegangen werden kann, wird angedeutet, wenn er vom „stimmungsmäßig flackernden Sehen der ‚Welt‘“ spricht, in dem „sich das Zuhandene in seiner spezifischen Weltlichkeit, die an keinem Tag dieselbe ist“, zeige. Ebd., S. 138.

des 18. Jahrhunderts um einiges differenzierter aus. Stimmungen sind nur als zueinander konkurrierende und sich differenzierende Systeme im Plural zu verstehen. In der epistemischen Neuordnung der Diskurse auf der Schwelle zur Moderne übertragen sich die musikalischen Stimmungen auf die Dichtung und andere Diskursformen. Gleichzeitig impliziert eine solche Metaphorisierung der Stimmungen vom Musikalischen auf das Poetische eine Rückkoppelung des Rhythmischen von der Dichtung auf die Musik. In dieser chiastischen Verschränkung der Diskursneuordnung wird nochmals deutlich, dass sich erst in der ‚Rhythmisierung‘ Stimmungen ablagern, die als Ausgangspunkt wie als Produkt einer Differenzdynamik zu verstehen ist, welche sich – wie bei Hölderlin aufgezeigt – wiederum in einer vertikalen Verschichtung verschiedener Parameter artikuliert. Fichte versteht ästhetische Stimmung nur als gebrochenes Selbstverhältnis zwischen Inhalt und Medium, zwischen Vorstellung und Trieb;<sup>47</sup> die temporal ausgefaltete „Modulationen“ der Stimmungen, sind nicht erst bei Hölderlin in eine neue vertikale Struktur eingebunden. Obschon anhand seiner Ästhesiologie gezeigt werden konnte, dass Herder maßgeblich zur Horizontalisierung des Stimmungsbegriffs beigetragen hat, bereitet er den Boden für die Entwicklung einer neuen paradigmatisch angelegten semiotischen Verschichtung, in welcher die Texte auf verschiedenen Ebenen lesbar werden und erst in der vertikalen Spezifik verschiedener Semantiken Stimmungen entstehen, die in ihrer Pluralität konsonant und dissonant angelegt sein können.<sup>48</sup> Doch erst wenn dieser doppelte Umschlag vom Vertikalen in die Horizontale und dann wieder in eine paradigmatische ‚Metavertikale‘ auf dem Weg vom musikalischen zum lyrischen Stimmungsbegriff nachgezeichnet worden ist, trägt die Metaphorisierung zur Reinterpretation lyrischer Texte vor und um 1800 mit Mehrwert bei.

---

<sup>47</sup> Johann Gottlieb Fichte, „Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie (1794)“, in: *Sämtliche Werke*, hg.v. I. H. Fichte, Bd. 8, Berlin 1846, S. 294. Vgl. dazu David E. Wellbery, „Stimmung“, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg.v. Karlheinz Barck, Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2003, S. 703–733, S. 715.

<sup>48</sup> Vgl. auch Ulrich Gaier, „Poesie als Metatheorie. Zeichenbegriffe des frühen Herder“, in: Gerhard Sauder (Hg.), *Johann Gottfried Herder 1744–1803*, Hamburg 1987, S. 202–224.