

III. Die Rhetorik des Genies. Aufschwungsmetaphern in Lyrik und Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts	121
1. Der Adler, der in die Sonne sieht. Selbstdarstellung im Göttinger Hain	121
a) Kindheitseindrücke	121
b) Analyse der Adlermetaphorik	125
2. Vom Engel zum Adler. Historische Aspekte der Aufschwungsmetaphorik	130
a) Metaphernwechsel und literarischer Funktionswandel	130
b) Quirinus Kuhlmanns Aufschwung zur göttlichen <i>langue</i>	134
c) Aufschwung als sozialer Komparativ	136

III. Die Rhetorik des Genies Aufschwungsmetaphern in Lyrik und Ästhetik des achtzehnten Jahrhunderts

O Land der alten Treue! Voll Muts
Sind deine Männer, sanft und gerecht;
Rosig die Mädchen und sittsam;
Blitze Gottes die Jünglinge!
Fr. L. Stolberg, Mein Vaterland

1. Der Adler, der in die Sonne sieht. Selbstdarstellung im Göttinger Hain

a) *Kindheitseindrücke*

Um das Jahr 1760 wird im Schwerinischen ein eben zehnjähriger Schuljunge zum »König der Wenden in Mecklenburg« gekrönt. An der Spitze seines aus allen »feineren« Schulkameraden rekrutierten preußischen Heeres zieht er gegen die Schweden zu Felde. »Ausgemusterte« und »Lehrjungen« müssen den unterlegenen Feind darstellen. Der sich da als »königliche Majestät« mit dem Preußenherrscher Friedrich II. identifiziert, Johann Heinrich Voß mit bürgerlichem Namen, läßt es nicht bei der Kriegskunst bewenden. Als sich das glorreich besiegte Schwedenheer durch die List eines ihm verbündeten Lehrjungen vor der preußischen Lateinschülertruppe retten kann, dichtet der Heerführer »im Zorn... ein höhrendes Herausforderungslied an den Funkensprüher«. [1] Der junge König verdankt seine Popularität bei den Mitschülern ohnehin eher literarischer Begabung und kunsthandwerklichem Geschick als strategischen Fähigkeiten: Er fertigt ihnen nicht nur »die prallsten Bälle mit Farben des Regenbogens«, sondern ist auch »bei Aufsätzen des bürgerlichen Verkehrs, bei Briefen in Gellerts Ton, bei schweren Exempeln aus Valentin Heinz, bei Übersetzungen« geschätzter Ratgeber. Zwar drängt es den jungen Grammatikschüler und Gelegenheitspoeten »zu den Trommeln«, um im Takt von Jamben und Trochäen »gleich der Kriegsschar, in der getrommelten Bewegung einher« zu wandeln [2]; mehr noch aber fühlt er sich von den lateinischen Hexametern wie von einer »verständlichen Naturweise« bezaubert.

So deutet, was zunächst wie eine anekdotische Bebilderung zu Gleims Figur des Grenadiers erscheinen konnte, schließlich doch auf eine andere Dichterimagerie. Denn wohl bleibt die Einheit von heroischem Handeln und poetischem Genie Richtschnur des jungen Voß; einzig an den »naturhaft«-volkstümlichen Jamben, in denen die *chevy-chase*-Strophen der Grenadierlieder einhermarschierten, sein literarisches Pathos zu üben, wäre aber schon dem Schüler schwerlich beigefallen. Das »natürliche Empfinden«, das sich in Gleims Grenadier auf der Basis eines

vermeintlich bildungsfernen Volkstons mit vaterländischem Heldenmut zur Poesie vereinen sollte, steht für Voß keineswegs im Gegensatz zu literarischer Bildung, schon gar zum Studium der lateinischen und griechischen Autoren. Im Gegenteil: Gerade eine intensive Durchdringung antiker Poesie ist die Voraussetzung dafür, die »natürlichen« Mittel wiederzuentdecken, mit deren Hilfe sich menschliche Empfindungen poetisch ausdrücken lassen – solche zumal, deren Kraft und Wirkung über die kleinen Gefühle des Alltags hinausreichen.

»Natur« als Konvergenzpunkt für vaterländischen Tatendrang und poetischen Ausdruckswillen: In dieser Formel ließen sich Gleims Grenadier und das Dichterideal jener jungen Leute aus dem Göttinger Hain, denen dies abschließende Kapitel vornehmlich gelten soll, noch zusammenfassen. Aber die Natur, die sie meinen, hat mit dem schlichten Feldgrau eines einfältig-frommen Patriotismus nichts gemein. Zur Natur im Menschen und in der Geschichte vorzustoßen, bedeutet ihnen nichts Geringeres als des göttlichen Wesens dieser Natur durch die Empfindung des eigenen Ich bewußt zu werden; und diese Empfindung poetisch auszudrücken, ohne an die erhabensten Dichtungen der Griechen, aber auch der eben »wiederentdeckten« nordischen Mythologien anzuknüpfen, wäre gerade mit ihrem Genie unvereinbar gewesen. Die Dichter des Göttinger Hain, in dessen Runde wir Voß kaum zwölf Jahre nach seinen poetischen Schlachtspielen wiederbegegnen, nehmen eine Zeile aus Gleims Grenadierliedern beim Wort, die wohl dem *Tyrtaios*-Gleim zur Selbststilisierung verhelfen mochte, aus dem Munde des Grenadiers aber wie angelesenes Bildungsgut klingen mußte, nicht wie eine Metapher, die der Gefühlshöhe seiner Rolle und der Stillage seiner Lieder adäquat war:

Dem Adler gleich erhebe dich,
Der in die Sonne sieht! [3]

Diese Zeilen nehmen das Motto vorweg, unter dem die Dichter des Göttinger Hain ihr literarisches Rollenspiel entfalten. Aber nicht die Autorität »Vater Gleims« und seiner Anakreontik verbirgt sich für sie hinter diesem Motto, sondern – Klopstock. Man knüpft an die literarische Rolle des Grenadiers an und verehrt deshalb auch dessen Erfinder Gleim; die Sprache, die man spricht, trägt aber längst andere Züge. Dafür ist das Gedicht eines Schriftstellers, der nicht dem Hain angehörte, aber von ihm hochgeschätzt wurde, geradezu ein Symbol: In einem *Erscheinung* betitelten Gedicht von 1770 zitiert Johann Gottfried Herder eine ganze Strophe aus Gleims *Kriegsliedern*. Seine eigenen Verse aber formt er nicht in der Manier des Grenadiers, sondern in freien Rhythmen:

Und fern vorüber zog Kriegesschaar
Sohn Hermanns führte sie!
da sang ein Bardenkriegsgesang
bei Paukenschall:

»Gott aber wog bei Sternenklang
Der beiden Heere Sieg.
Er wog und Preußens Schaale sank
Und Oestreichs Schaale stieg!«

Komm Gallier! komm! wir haben Bardegesang
gehört und singen Bardegesang
und schlagen dich mit Gesang wie mit dem Schwert
du Gallier! du! [4]

Gleim wußte selbst nur zu genau, daß seine Fiktion des dichtenden Grenadiers brüchig und erkünstelt wirken konnte, weil sie »zwischen der hohen Ode und dem gemeinen Liede allzu sehr in der Mitte« stand.[5] Aber für die Paradoxie des Versuchs, »Natur« mit den Mitteln der *chevy-chase*-Strophe zu imitieren, ist es bezeichnend, daß Gleim den Anstoß dazu von niemand anderm erhielt als vom Erneuerer eben jener »hohen Ode«: Klopstocks *Kriegslied* hatte zwischen Percys englischer Balladendichtung und Gleims Grenadierlyrik die literarische Brücke gebildet.

Zehn Jahre nachdem sich die Mitglieder des Göttinger Hain in die verschiedensten Winkel Deutschlands zerstreut hatten, erinnert sich Friedrich Leopold Stolberg im zehnten Stück seiner *Jamben* an den Einfluß, den, neben Lichtwehr, Gleims Poesie auf ihn ausübte. Die Übereinstimmung mit Vossens Erinnerungen verblüfft nicht nur; sie unterstreicht auch, daß kindheitliche Erlebnisse gerade in ihrer poetischen Vermittlung prägend für die Generation der literarisch talentierten Jugend nach 1770 geworden waren:

Nimm spätem Dank für Freuden, die du früh
Dem Knaben schenkest, als nur du und Gleim,
Mit vollen Schalen aus der Musen Quell
Mich und den Bruder tränktest, wenn wir bald
Von Fotis Zauberhöhle Feld und Hain
Erschallen ließen; bald das laute *Marsch!*
Von Moritz, ehe Friedrich war zu sehn,
Und dann, als Friedrich war zu sehn, das *Marsch!*
Des ganzen Heers durch Mark und Bein uns scholl.[6]

Den beiden jungen Reichsgrafen Stolberg konnten sich poetische Begeisterung und spielerisches Einüben patriotischen Heldenmutes noch lebhafter zur Einheit eines gesteigerten Gefühls verbinden als dem Bürgersohn Voß in seiner engen Penzliner Heimat: Auf Betreiben Bernstorffs, dem die Familie Stolberg freundschaftlich verbunden war, hatte der dänische König Friedrich V. Klopstock ein Jahresgehalt von 400 Talern ausgesetzt und den Messiasdichter dann 1754 an den Kopenhagener Hof gezogen. Schon vor dem Tod des alten Stolberg und der Übersiedlung der Familie auf das Landgut Rungsted am Öresund (1765) wurde Klopstock zu einem engen Vertrauten und Mentor der Stolbergs. In seiner Gesellschaft wechseln Lesungen aus dem *Messias* oder Edward Youngs *Night Thoughts* mit ausgelassenem »Römer-und-Karthager-Spiel« ab, in dem Klopstock einmal »als Hannibal, unter Verlust von Hut und Perücke, ins Waldesdickicht flüchten« muß.[7]

So entzündet sich ein intensives religiöses Gefühl an der Poesie ebenso wie an der pietistischen Familientradition. Es wird aber von vornherein mit einem glühenden Vaterlandsstolz kontaminiert, für den wiederum neben der Poesie die

Familientradition das Reservoir bildet: Die Freiheitsutopien, die Stolberg als eben Zwanzigjähriger im Kreis des Göttinger Hain dichtet, projizieren nicht zuletzt die verlorene Reichsunmittelbarkeit des Grafengeschlechts an den Himmel eines befreiten und einigen Deutschland. Und wie bei Voß finden Religiosität und Patriotismus ihre verbindende Mitte in der »Natur«: Nur ein authentisches Selbstgefühl kann die Basis des Weltverhaltens und der religiösen Empfindung abgeben, und dieses Bewußtsein der inneren Natur findet seinen Halt an der äußeren – sie kann in ihrer Erhabenheit die Seele überwältigen, aber auch, in ihrer drohenden Wildheit stürmisch durchmessen, den jugendlichen Tatendrang anfachen.

Helfrich Peter Sturz, der sieben Jahre lang mit Klopstock in der Umgebung des Ministers Bernstorff lebte, faßt zusammen, welche Bedeutung dem erzieherischen Einfluß Klopstocks auf die jungen Genies der frühen Siebzigerjahre zugemessen werden muß: »Klopstock ist immer mit Jugend umringt. Wenn er so mit einer Reihe Knaben daherzog, hab ich ihn oft den Mann von Hameln genannt. Aber auch dies ist Gefallen an der unverdorbenen Natur. Deutschland verdankt seiner Jugendliebe einige seiner bessern Menschen; unsre Stolberge und Karl Cramern hat seine Zärtlichkeit früh gebildet.«[8] Gleich der folgende Passus aus Sturz' Klopstock-Erinnerung unterstreicht aber, daß die Schlüsselworte »Natur« und »Gefühl« nicht als Formel einer selbstgenügsamen Erlebnisästhetik interpretiert werden dürfen, sondern fest an die Wirkungsabsicht der Kunst gebunden bleiben, ja, diese Aufgabe eher noch radikalisieren: »Klopstocks Leben ist ein beständiger Genuß. Er überläßt sich allen Gefühlen und schwelgt bei dem Mahle der Natur. Nur wenn sie aus dem Kunstwerk atmet, ist die Kunst seiner Huldigung wert; aber sie muß wählen, was Herzen erschüttert oder Herzen sanft bewegt.«

Diese Charakteristik läßt sich ohne Schwierigkeiten auf die Poetik des »Sturm und Drang« übertragen. Aber nicht bloße Kontinuität interessiert hier. Viel wichtiger für unsern Gedankengang ist die Tatsache, daß in Sturz' Unterscheidung von »sanft bewegen« oder »erschüttern« die Einheit von erlebnisästhetischem Neuansatz und rhetorischer Wirkungstradition bis hinein in die ciceronische Gegenüberstellung von *delectare* (*genus floridum*) und *movere vehementius* (*genus grave*) durchschlägt.[9]

In der Genieästhetik des letzten Jahrhundertdrittels wird zwar dem Dichter völlige Freiheit (d.h. Treue zur eigenen Natur) im Erleben und Gestalten eingeräumt; stärker noch als in früherer Poesie sollen aber solches Erleben und Gestalten auf ihre Wirkung im Leser bezogen sein. Deshalb bedeutet die neu proklamierte Freiheit des Genies alles andere als Verachtung des Lesers oder Selbstherrlichkeit im Umgang mit der literarischen Tradition. »Genie« meint vielmehr die Freiheit, endlich die Gegenstände des Empfindens und die Mittel des Ausdrucks »wählen« zu können, durch die die Kunst auf die höchste nur denkbare Weise »erschütternd« oder »sanft bewegend« sein kann.

Überspitzt formuliert: Genieästhetik fundiert das höchste Stadium der Wirkungsästhetik; sie ist nicht ihre Negation, sondern will sie erst in ihr absolutes Recht setzen: als Theorie einer »heiligen Poesie«.

Einen kaum geringeren Einfluß als Klopstock übte Heinrich Wilhelm von Gerstenberg auf den Göttinger Hain aus. Dies gilt zum einen für den Komplex der »Bardendichtung« und die Figur des »Skalden«, mit denen Gerstenberg der poetischen Selbststilisierung der jungen Lyriker ein breites Rollenrepertoire zur Verfügung stellte. Das Dichterstereotyp des Skalden bot ja vor allem die Möglichkeit, »naturhafte«, von höfischer oder ständischer Konvention, gar französischer Geschmacksverzärtelung unberührte Authentizität des Selbstaudrucks in Tiefen mythischer Geschichte zu verankern und von dort aus dann mit Sprache und Gefühl des Volkes zu verknüpfen. Aber weniger dieser Aspekt seines Einflusses soll hier interessieren, als vielmehr Gerstenbergs richtungweisende Artikulation des Geniebegriffs. Gerade in den zentralen Abschnitten des Gesprächs *Von der Natur des Liedes* aus dem zwanzigsten Schleswigischen Literaturbrief kommt die wirkungsästhetische Akzentuierung des Geniebegriffs zur Geltung.

Die Bestimmungen, die beide Gesprächspartner hier für den »Genius« Homers finden, zeigen eindeutig, daß Gerstenbergs Geniebegriff mit einer Auffassung von künstlerischer »Wahrheit« korrespondiert, die nicht allein in der Abstraktion des literarischen Werks als eines »großen Ganzen«, in der Analyse von Plan und Anordnung, gefunden werden kann, sondern auf einem komplizierten Zusammenhang zwischen Autor, Werk und Leser beruht: Der Wirkungszusammenhang von poetischer Begeisterung, ästhetischer Illusion und rhetorischer Wahrheit konstituiert sich durch die Verwandlung von »Gegenständen« in »Empfindungen«, die, kraft der Lebhaftigkeit ihrer Bildersprache, das Gefühl des Lesers oder Hörers in eben jenen Schwung der Begeisterung versetzen, in dem allein sich die großen Gedanken der Poesie wahrhaftig, d.h. aber wirksam mitteilen können. Diese als Inspiration, Phantasie und Pathos wirksame Kraft ist es, »die wir uns unter dem Namen des poetischen Genies auch da denken, wo wir uns von unsern Begriffen nicht immer Rechenschaft zu geben wissen«.[10] Sie wird vom Dichter selbst als Höhenflug der poetischen Begeisterung und als Herabsenken des »Gottes« in das eigene schöpferische Genie imaginiert (produktionsästhetischer Aspekt); durch sie allein können »Erdichtungen« »Wahrheiten« werden (werk-ästhetischer Aspekt); und sie läßt jenes »Feuer« in der Seele des Lesers entbrennen, »das mich über mich selbst zu erheben scheint« (wirkungsästhetischer Aspekt).

b) Analyse der Adlermetaphorik

Die dreigliedrige Struktur dieses prozessual gedachten Geniebegriffs, in dem Wahrheitsanspruch und Wirkungsabsicht zusammenfallen, wird in den Oden des Göttinger Hain, in denen sich das dichterische Selbstverständnis auf gleicher Höhe der Begeisterung zu artikulieren sucht, voll aufgenommen und ausgestaltet. Ihren metaphorisch adäquaten Ausdruck findet diese Struktur nirgend besser als im Bild vom adlergleichen Höhenflug des Dichtergenies, dem auf der einen Seite das Motiv der sich herabsenkenden Gottheit, auf der andern das Motiv des zu den

Menschen herabsteigenden und sie zu sich heraufziehenden Dichters angelagert sind. Aber nicht nur, um diese komplexe Bewegung ins Bild zu fassen, eignet sich die Adlermetapher besonders; sie impliziert auch den so wesentlichen Gedanken, daß das Genie Kind der Natur, die wahre Poesie »der simple und einfache Gesang der Natur«[11] sei. Und dies ebenfalls auf dreifache Weise: Der Adler ist selbst Teil der Natur, die ohne seine Kraftentfaltung arm und unvollständig wäre; er wird aber auch von ihr getragen, ist ohne sie hilflos und kann sich nur dann in die Höhe schwingen, wenn er den Mut findet, sich gleichsam in die Natur hinabzustürzen; diese Bewegung wiederum wird vom Ganzen der Natur umgriffen, das als Absolute die Erfahrung des Aufschwungs im reinen Element des Äthers überhaupt erst ermöglicht.

Mit der Evidenz einer Metapher läßt sich Natur also hier dreifach strukturiert vorstellen: Sie ist der Adler selbst, aber auch die gegenständliche Welt, der Raum seines Aufflugs, und sie ist das Ganze, das sowohl den Adler als auch noch die Natur, auf die er sich fliegend bezieht, trägt und umschließt. Durch diese Struktur wird die Adlermetaphorik durchsichtig für Bewegungen in einem Beziehungsgeflecht, in das die poetische Produktion des Genies als eine, wenngleich bevorzugte Weise sich erfahrbar zu machen, eingebettet ist: den Aufschwung der menschlichen Seele in der Natur, hin zur Empfindung jenes Göttlichen, das die Seele unermesslich übergreift und mit dem sie sich in ihrer Substanz zugleich identisch fühlt.

Die poetische Ausfaltung der Adlermetaphorik gestattet es dem Dichter, in einer Bildwirkung das ihm spezifische Pathos genialer Inspiration, Schöpfungskraft und Wirkungsmacht auszudrücken und in das allgemeine Pathos religiöser Seelenerhebung einzubetten. Damit greift das Aufschwungsmotiv vom Kunstwerk her auch auf den nicht schöpferischen Leser über. Beide Lesarten der Metapher stützen sich gegenseitig, denn als ästhetischer Prozeß beruhen sie auf einem theologischen: jener mystisch-pietistischen Kondeszendenz, mit der sich Gott in die Seele des Menschen ergießt, um ihn dadurch zu sich heraufzuziehen.

Die Metaphorik einer Ode Stolbergs zeichnet die Dynamik dieses ästhetisch-religiösen Prozesses in all ihren Aspekten nach; sie sei deshalb hier vollständig zitiert:

An die Natur

Den schwachen Flügel reizet der Äther nicht!
Im Felsenneste fühlt sich der Adler schon
Voll seiner Urkraft, hebt den Fittig,
Senkt sich und hebt sich und trinkt die Sonne!

Du gabst, Natur! ihm Flug und den Sonnendurst!
Mir gabst du Feuer, Durst nach Unsterblichkeit,
Dies Toben in der Brust! Das Staunen
Welches durch jegliche Nerve zittert,

Wenn schon die Seelen werdender Lieder mir
Das Haupt umschweben, eh das nachahmende
Gewand der Sprache sie umfließet,
Ohne den geistigen Flug zu hemmen.

Du gabst mir Schwingen hoher Begeisterung,
Gefühl des Wahren, Liebe des Schönen du!
Du lehrst mich neue Höhen finden
Welche das Auge der Kunst nicht spähet!

Von dir geleitet wird mir die Sternenbahn
Nicht hoch, und tief sein nicht der Oceanus,
Die Mitternacht nicht dunkel, blendend
Nicht des vertrauten Olympos Umstrahlung![12]

Die poetisch-religiöse Begeisterung im Zeichen eines metaphysisch gesteigerten Naturgefühls bildet aber erst den Kern der Metaphorik. Um ihn herum lagert sich eine Reihe weiterer Konnotationen, die für den thematischen Gehalt der Gedichte des Göttinger Hain und für das Selbstverständnis ihrer Produzenten unentbehrlich sind.

Sowohl in der »germanischen« als auch in der griechischen Mythologie tritt der Adler als Begleiter oder Verwandlungsform des höchsten Gottes, Zeus' oder Wotans (Odins), auf. Den Dichtern bietet sich so die Möglichkeit, durch Projektion ihres Genies auf den mythischen Vogel die Eigenständigkeit und Überlegenheit deutscher »Redlichkeit, Keuschheit und Treue« gegenüber dem »welschen« Ausland hervorzuheben:

Trotz jedem Ausland, stürmet Begeisterung
In deutschen Seelen.

...
Mit kühnern Flügen, als der Hesperier
Und Brite flogt ihr, Säng' des Vaterlands,
Zu Bragas Gipfel. –[13]

Zugleich kann so »der himmlische Adler, der Genius heißet«, den germanischen Ursprung der Deutschen mit ihrer homerisch-antiken Wahlheimat vermitteln:

Und, o! wie tönt dir der Flügelschlag, indem du daherschwebst!
Und mit dir des Mäoniden göttliches Heldenlied
Zu Thuiskons horchenden Enkeln![14]

Das Adlermotiv bringt zur Evidenz, daß »deutsche Art und Kunst« das legitime Erbe nordischer und antiker Mythologie und Dichtung angetreten hat. Und die Wiedergeburt eines Goldenen Zeitalters der Poesie auf deutschem Boden soll zugleich die Wiederkehr eines freien und einigen Vaterlandes einleiten. Nach den Spielregeln einer poetischen Rhetorik beweist die Schlüssigkeit der Metapher, daß den Dichtern eine Schlüsselrolle in diesem politisch-poetischen Prozeß der nationalen Wiedergeburt übertragen ist. Sie beweist auch, daß Deutschland damit zur geschichtlich führenden Nation aufrücken wird.

»Freiheit« ist der Leitbegriff der jungen Dichtergeneration für diesen geschichtlichen Vorgang. Politische Freiheit aber kann nur durch die Freiheit der Poesie erkämpft werden, so wie poetische Freiheit letztlich nur in einer politisch freien Nation gedeihen kann: Wiederum läßt die Adlermetaphorik diesen Zusammen-

lang sinnfällig werden. In einer Klopstock gewidmeten Ode besingt Friedrich Leopold Stolberg 1774 *Mein Vaterland*:

Das Herz gebeut mir! Siehe, schon schwebt,
Voll Vaterlandes, stolz mein Gesang!
Stürmender schwingen sich Adler
Nicht, und Schwäne nicht tönender![15]

Auch der überbietende Vergleich, der an die Stelle der symbolischen Identifikation tritt, ist ein Mittel der poetischen Rhetorik, durch die Präsentation eines überlieferten Bildes den Hörer vom Wahrheitsgehalt der dichterischen Botschaft zu überzeugen – die zugleich doch nur aus dem Gefühl strömt und nur vom Gefühl des Hörers aufgenommen werden soll. Stolberg wendet die Technik auf der Affekthöhe des *Pathos*, mit den Stilmitteln des Erhabenen an. Das Ganze atmet Begeisterung, und doch ist auch hier die *persuasio* einkalkuliert.

In den freien Rhythmen seines *Freiheitsgesangs aus dem zwanzigsten Jahrhundert* [16] verwendet Stolberg die Adlermetaphorik auf eine besonders raffinierte Weise. Sie ermöglicht es ihm, den Anspruch seiner Generation zu sanktionieren, als entrückte Dichter und politische Helden in eins verehrt zu werden.

Als Genius jener »letzten Schlacht«, in der Deutschland sich von Tyrannei und Fremdherrschaft befreien wird, schwebt der »Adler des Gesangs« über den »Blutgefilden«; und »mit des Adlers Eile« wirft sich »die Heldenschar auf den staunenden Feind!«

Stolberg baut die wohlvertraute Metapher zunächst zu einem Phantasma aus, das weniger den individuellen Dichter zur symbolischen Erscheinung bringen soll als vielmehr die *Imago* eines Über-Dichters und Über-Kriegers, der das blutige Geschehen tief sinnig übersieht, nämlich auf die historische Perspektive der Freiheit bezieht. Diese Imagination gestattet es dem Dichter, selbst auf dem Boden des Schlachtfelds zu bleiben und sich in jenes »wir« einzufügen, von dem es lapidar heißt: »wir siegen oft«. Das wildbewegte Phantasma lautet:

Hoch schwingt, tief schwingt, wild sich umher
Der Adler des Gesangs!
In Blutgefilden weilen Geier unter ihm, denn wir siegen oft.
Er eilet, er eilet, er schwebt
Über der letzten Schlacht mit steifem Fittich!

Wenig später greift Stolberg auf die Metapher des Adlers zurück, um in einem Vergleich die militante Schnellkraft der Kämpfenden zu versinnbildlichen. Indem er so das Phantasma vom »Adler des Gesangs« wieder anklingen läßt, suggeriert er, daß es vorzüglich die Dichter sind, die sich »mit des Adlers Eile auf den staunenden Feind« werfen. Und daß die Dichter damit nur ihrer »Natur« freien Lauf lassen, deuten die begleitenden Bilder an:

Wie der Rhein vom jähen Felsen herab
Seine Donner stürzt und ewigen Schaum,
Mit des Adlers Eile, des Meeres Schall,
So die Heldenschar auf den staunenden Feind!

Solange der Freiheitskampf der Nation bloße Phantasmagorie ihrer Genies bleibt, kann auch das Adlersymbol nur die Zukunftsgestalt eines Dichter-Helden imaginieren. Stolberg benutzt deshalb den Kunstgriff, künftiges Geschehen aus noch fernerer Zukunft rückblickend zu schildern. So kann er sich und seine Bundesfreunde in die kommende Generation projizieren: Aus fernster Zukunft erscheint das Kommende wie gegenwärtig, werden die Söhne zu Vätern.

Handfester als diese komplizierten Metaphern- und Zeitverschränkungen sind die Waffen, die auf einem anderen, nun wirklich zeitgenössischen Schlachtfeld eingesetzt werden: dem der literarischen Kritik. Die Autoren des Göttinger Hain haben das »Dichtergedicht« zielbewußt weitergebildet, um die Kritik ihrer Widersacher aus dem Lager der literarischen und theologischen Orthodoxie mit poetischen Mitteln abzufertigen. Wiederum leiht ihnen die Adlermetaphorik das – auf dieser Ebene allegorische – Rüstzeug. Allegorischer Beweisführung bietet sich das Faktum an, daß der Adler zwar nur eine Art unter vielen aus der Klasse der Vögel, unstreitig aber deren wertvollste sei. Neben den Dichtern nämlich gibt es viele, die auf dem Gebiet der Poesie und Gelehrsamkeit tätig sind. Die Präventionen solcher Nebenbuhler, ihr grundloser Anspruch auf Urteilsfähigkeit der neuen Poesie gegenüber, läßt sich mithin durch Klassifizierungen im Gebiet der Ornithologie überzeugend abweisen. Bestes Beispiel ist das erste von Stolbergs 1784 veröffentlichten Jambengedichten.[17] In dieser *Warnung* an unberufene Kritiker nimmt Stolberg seinen von der akademischen Philologie ebenso wie später von den Romantikern vielgeschmähten Freund Voß in Schutz:

Wie kommt's, o Voß, daß jeder seichte Narr
In Deutschland deutsche Dichter richten darf,
Und richten darf? daß ihn, so oft er's thut,
Ein seidner Pöbel lächelt, und die Zunft
Der hochgelahrten Schwätzer Beifall schießt?
Zwar sie vermögen nicht des Dichters Flug
Zu hemmen, muthig schwingt der Adler sich
Der Sonne zu, er läßt im hohlen Ast
Den tagescheuen Kautz und Uhu schrein,
Sicht auf den giftgeschwollen welschen Hahn,
und buntes Hofgevögel nicht herab.

Aber, so fährt Stolberg fort, der Dichter ist im Notfall auch fähig, »mit angeborner Kraft« »eine scharfe Geißel« zu schwingen. Ob »die scharfbewehrte Klau« des Adlers (also des Pindar folgenden Pathetikers) oder der Stachel der Biene (des Dichters anakreontischer Oden in der Nachfolge des Horaz): die den natürlichen Attributen des Tieres folgende allegorische Ausdeutung kann in jedem Fall mit der bildhaften Logik auch eine rhetorische Überzeugungskraft beanspruchen. Stolberg tut deshalb fast schon wieder zuviel des Guten, wenn er eigens darauf hinweist, daß Krummschnabel und Stachel Gottesgaben seien.

Damit ist das Feld abgesteckt, auf dem die Adlermetaphorik und ihre Variationsformen poetische Imaginationsmacht und rhetorische Überzeugungskraft entfalten können. Dieses Feld ist aber mit dem Umkreis kongruent, in dem sich die Gedichte des Göttinger Hain überhaupt bewegen: Liebe und Religion,

vaterländische Tugend und Kampfbegeisterung, Freundschaft der Gleichgesinnten und Polemik gegen den literarischen Widersacher. Durch all diese Themen zieht sich wie ein einigendes Band die Identifikation des Dichters mit dem Adler. Die Abwandlung der Metapher zu themenorientierten Konnotationen führt deshalb immer wieder auf denselben Punkt zurück: das Subjekt des Dichters und seine produktive Begeisterung zu einer wirkungsbedachten Inspirationspoesie.

2. Vom Engel zum Adler. Historische Aspekte der Aufschwungsmetaphorik

Metaphern können rhetorische Beweislasten vor allem dann tragen, wenn sie zum Zweck der Überzeugung nicht eigens neu gebildet, sondern, aus einem Reservoir von Überlieferungen geschöpft und mit einer neuen Deutung versehen, nur in Erinnerung gerufen werden müssen. Hat diese Überlieferung eine mythische Vorgeschichte, so ist der mit Metaphern Angeredete zum affektiven Konsens schon so gut wie verpflichtet – vorausgesetzt, die Metapher bildet Bestandteil auch seines eigenen Diskurses. Die Zustimmung zu dem, was die Metapher behauptet, muß unter dieser Voraussetzung auch dann gegeben werden, wenn sie der eigene Diskurs von sich aus eigentlich verbietet. – Auch den Gegnern einer enthusiastisch begründeten Poesie war der Adler als Sinnbild geläufig. Gottsched, Haupt einer Kritik, die, gegen Klopstock und seine Schule gewandt, die »Begeisterung« als poetisches Theologumenon und den höchsten Affekt des *Pathos* als Medium poetischer Wirkung ausdrücklich ablehnt, analysiert im letzten Abschnitt seiner *Critischen Dichtkunst* eben jenes Sinnbild vom Adler, der nach der Sonne fliegt. Dort bildet es zwar nicht die Devise eines Dichters, wohl aber die des Königs Friedrich Wilhelm; und Gottsched hebt es als ein gutgebautes und aussagekräftiges Sinnbild ausdrücklich aus der Masse der unrichtigen und erkünstelten Devisen heraus. Die Verwendung des lizenzierten Bildes in einem Dichtergedicht, das poetische Begeisterung und pathetischen Affekt als Essentiale wahrer Poesie propagiert, greift die Gegner solcher Kunstauffassung mit den eigenen Emblemen an: Eine Dichtung, die ihrer Theorie entspricht, wird niemals beanspruchen können, jene höchste Schönheit und Erhabenheit zu erreichen, wie sie der königliche Flug des Adlers gewährt, »der die Sonne nicht scheut«.

a) Metapherwechsel und literarischer Funktionswandel

Die Topik der Göttinger Dichtergedichte fügt das Adlermotiv als Metapher des »genialen« Dichters in einen poetologischen Legitimationsrahmen ein, dessen

Grundkonstanten sich über protestantischen Spiritualismus und katholische Angelologie, frühneuzeitlichen Humanismus und spätmittelalterliche Mystik, über Patristik und Neuplatonismus, römische Rhetorik und griechische Philosophie bis hin zu Hesiods und Heraklits Aufnahme mythischer Vorstellungen zurückverfolgen lassen. Diese »Lehre vom himmlischen Geist, der in Gestalt von Feuer über den Menschen kommt und ihm die Kraft des poetischen Wortes verleiht« [18], erlebt in der geistlichen Poesie des Barock eine Renaissance, die, wie zu zeigen sein wird, kontinuierlich durch das achtzehnte Jahrhundert fortwirkt und noch der Rhetorik der Hain-Gedichte die entscheidenden Schemata liefert. Aber bei aller Kontinuität vollzieht sich doch gerade zwischen dem Selbstverständnis barocker Inspirationspoesie und dem der Enthusiasmusdichtung des späteren achtzehnten Jahrhunderts ein entscheidender Wandel. Er wird faßbar in der Substitution einer für die Topik des Barock zentralen Metapher, die im Genieverständnis des lyrischen »Sturm und Drang« nicht mehr ohne weiteres verwendbar ist: Der Topos vom Dichter als Engel wird durch die Metapher des Adlers verdrängt. Der Grund für diese Substitution ist leicht anzugeben. Die vorangegangenen Analysen haben einen Eindruck von der vielfachen Verwendbarkeit und Variationsfähigkeit des Adlermotivs vermitteln wollen. Es läßt sich in religiöse, aber auch politische Kontexte einsetzen, kann ebenso zum Ausdruck des Naturgefühls dienen wie zur scharfen Polemik gegen den literarischen Gegner – immer auf der Grundlage von Inspirations- und Aufschwungsvorstellungen. Diese Grundlage teilt das Adlermotiv mit dem Topos des Engel-Dichters. Aber im Gegensatz zur Adlermetaphorik ist gerade dieser Topos wenig geeignet, über den Ausdruck eines christlich-religiösen Enthusiasmus hinaus auch jene Leitbilder von Vaterland, Freundschaft und militantem Dichterspathos zu legitimieren, auf die sich die poetische Begeisterung der Hain-Dichter vor allem richtet. Die Rezeptionsgeschichte der poetologischen Topik einer Inspirationslyrik, die sich durch das achtzehnte Jahrhundert hindurch von barocker Mystik zu präromantischer Geniedichtung wandelt, könnte deshalb auch als Geschichte der Substitution des Engels- durch das Adlermotiv *in vice* präsentiert werden.

Nicht, daß das Adlermotiv in der Topik des Barock fehlte [19]; es tritt dort ebenso auf, wie das Engelmotiv in der Metaphorik des Göttinger Hain. Die Zuordnung beider Motive aber hat sich umgekehrt: Während der Adler in der christlichen Poetologie des Barock eine Sekundärmetapher des Engel-Menschen-Topos ist, wird die Engelmotiv in der Topik des Göttinger Hain nur als Folgeelement innerhalb eines Kosmos von Wert-Bildern eingesetzt, die sich im Symbol des Adlers zusammenfassen lassen.

Catharina Regina von Greifenberg und Friedrich Leopold Graf zu Stolberg liefern gute Belege für diese Umkehrung. Die Greifenberg knüpft mit ihrer Poesie an die mystischen Schriften Weigels und Böhmes an, deutet aber deren spiritualistisches Persönlichkeitsideal in ein spezifisch dichterisches Selbstverständnis um. Dabei greift sie das mystische Motiv des Engels auf, mit dessen Zunge der Inspirierte rede. Der Dichter eifert dem Gesang der in Gottes Angesicht schauenden Engel nach und erhebt sich dabei selbst gen Himmel, so wie sich der

Himmel als Feuer in seine Seele senkt. Um auszudrücken, wie sich Engelgesang und menschliche Poesie zueinander verhalten, greift Catharina Greifenberg zum Adlermotiv. Der Engelgesang ist dem Fluge des Adlers zu vergleichen, der, über die Schwerkraft erhaben, nur die himmlischen Regionen durchmißt. Ihr poetisches Gebet hingegen schwingt sich von der Erde auf, wie es eine Schwalbe vermag, und fällt doch wieder zur Erde zurück.[20] Tragendes Motiv dieses Vergleichs bleibt der Engel; ihm verwandelt sich die menschliche Seele durch Meditation, Gebet und Gesang immer mehr an. Der Engeltopos wird also keineswegs nur als Metapher benutzt, sondern durchaus im Sinne einer spirituellen Realität. Er denotiert ein wirkliches Wesen. Das hindert nicht, ihn durch eine Metapher zu ergänzen (Adler) oder mit metaphorischen Zügen auszustatten: Die Flügel, auf denen sich die Seele zu Gott erhebt, sind nur einer davon. Sie aber bilden auch das *tertium comparationis* von Engel, Adler und Schwalbe.

Von diesem *tertium comparationis* nun macht Stolberg Gebrauch, wenn er in der ersten Strophe einer Ode von 1774 von den »Engelgefühlen« spricht, welche die »göttliche Natur« erregt:

Er sei mein Freund nicht, weleher die göttliche
Natur nicht liebet! Engelgefühle sind
Ihm nicht bekannt! Er kam mit Inbrunst
Freunde nicht, Kinder nicht, Weib nicht lieben![21]

Das Engelmotiv wird zwar angeschlagen, es ist jedoch nicht geeignet, einen Dichter zu figurieren, von dem es weiter heißt, seine Seele erhebe sich in trunkner Begeisterung mit der steigenden Morgensonne; einen Dichter, der sich nicht nur als Sohn eines liebenden Allvaters empfindet (5. Strophe), sondern der auch als »Sohn der Freiheit« in einem »Vaterland« leben will, das einst Hermann in der »Römerschlacht« befreit hat (4. Strophe); einen Dichter schließlich, der die »Natur« als Leiterin anruft, der sein Lied durch »Thale« und »Felsengänge« hallen soll (9. und 10. Strophe). Homer und Pindar sind Vorbilder eines Genies, das die Natur als alleinige Lehrmeisterin anerkennt; beide aber werden stets im Bilde des Adlers beschworen, ohne daß sich dies zum Engeltopos abwandeln ließe. Und daß eine Freiheitsschlacht fast zwanghaft die einschlägige Metapher herbeiruft, konnte am Beispiel des *Freiheitsgesangs* gezeigt werden.

Auch in einem erbaulichen Traktat *Vom Dichten und Darstellen* aus dem Jahre 1780 [22] scheut sich Stolberg, den Engeltopos zu gebrauchen, obwohl die neuplatonisch-mystische Kondezendenzlehre die Beschreibung des poetischen Schöpfungsvorgangs deutlich grundiert. Aber die Redewendung von den »Töchtern des Himmels« gibt zu erkennen: War der platonische Ideenhimmel durch die Einführung der Engel in die poetologische Topik des Barock zum »christlichen Parnaß« geworden[23], so haben die Dichter des achtzehnten Jahrhunderts gerade dort, wo sie ihre Poesie als »heilig« und »göttlich« anerkannt wissen wollen, über Pyra und Klopstock, Herder und Lavater bis hin zu Stolberg ein solches Selbstbewußtsein vom Wert ihres Dichter-Seins entwickelt,

daß sie diesen christlichen Parnaß wieder mythologischen Formen, ohne dabei an Aura einzubüßen. Die Engel verwandeln sich in Musen und Grazien zurück, aber der Ausdruck »Töchter des Himmels« bekräftigt, daß der Dichter auf eine christlich-religiöse Fundierung seines Poesiebegriffs nicht weniger Wert legt als auf seine freie Identifikation mit der Antike. Im Ideal der »göttlichen Natur« werden beide Traditionen ohnehin zusammengefaßt. Dem »feuervollen«, »starkempfindenden« Dichter des lyrischen Sturm und Drang jedoch ziemt das Bild des spirituellen Engels nicht; sein Geist erhebt sich auf Adlersflügeln »und zündet, wie Prometheus, seine Fackel an himmlischem Feuer an.«[24] Und, um mit den Worten der Schrift *Vom Dichten und Darstellen* fortzufahren: »Er, der Dichtende, senkt sich zur Darstellung herab, um andre Menschen zu heben. Gleich dem Adler wird er sichtbar, wann er sich senkt.«[25]

Die Bewegung zwischen Dichter und »andren Menschen« wiederholt dabei auf niedrigerer Ebene einen Vorgang, der sich zunächst in höheren Regionen vollzieht: »warum schwebt er [der Dichter] nicht lieber mit den ätherischen Erscheinungen in der höheren Luft umher? Das tut er oft. Dann scheint er sich ganz Geist, in Gesellschaft von Geistern, seinen Brüdern, zu sein.«[26] Aber: »Die Darstellung macht den Dichter mit den Erscheinungen seines Geistes vertrauter. Wenn sie sich oft zu ihm herabgelassen haben, so heben sie ihn auch öfter und auf längere Zeit zu sich hinauf. Daraus entsteht die Vertraulichkeit des Dichters mit diesen Töchtern des Himmels.«[27]

Die Darstellung, zu der sich der Dichter herabsenken muß, schon weil er, als Mensch, doch nicht ganz Geist ist, mildert das Feuer seiner Inspiration zur hellen Ordnung, in der die Erscheinungen seiner Phantasie »als Freund«, nicht mehr »als Fremdling« [28], nun auch den andern Menschen sichtbar gemacht werden. Hier wird deutlich, wie Stolberg die traditionelle Unterscheidung von *ingenium* und *iudicium* aufgreift und genieästhetisch umformt: Das Dichten im Zustand der Begeisterung (*ingenium*) muß durch die Übung der Darstellung (*iudicium*) unterfangen werden, aber das *iudicium* rechtfertigt sich nur darin, das *ingenium* noch zu steigern und zu stetigen. Die Ordnung, die es bewirkt, darf das Feuer der Phantasie nicht dämpfen, aber sie ist doch notwendig, wenn die Erscheinungen des Dichters die Menschen erhellen, d. h. mitteilbar und wirksam werden sollen. Auf die Menschen zu wirken ist aber das notwendige Korrelat zu jener Wirkung, die die Phantasie auf den Dichter ausübt.

Die höhere Sprache inspirierter Poesie wird nur »fünckleinweis« verliehen[29]; das wußte Catharina Greifenberg und das klingt auch einhundertzwanzig Jahre später bei Stolberg noch an. Während die Heiligkeit dieser Sprachinspiration für die Greifenberg die Verpflichtung implizierte, Poesie einzig zum Gefäß des Gottespreises zu machen, ist sie für Stolberg die Basis, auf der alle großen Gedanken über Freiheit, Vaterland, Freundschaft und Tugend ihre Dignität gewinnen – und auf die Person des Dichters zurückstrahlen. Die mystische Schau der Catharina muß sich im Sinnbild mitteilen, um die religiöse Poesie als Lebenspraxis zu legitimieren. Die von Natur- und Selbstbegeisterung entflammten Ideen Stolbergs müssen sich zur hellen Ordnung einer sozial wirksamen

Sprache maßigen, damit dem Dichter neben der poetischen Freiheit auch eine politische Führungsrolle zuwachsen kann. Bei aller Veränderung bleiben die konstanten Faktoren einer Inspirationspoetik erkennbar, die auf ein Widerlager im wirkungsästhetischen Anspruch nicht verzichten will.

b) *Quirinus Kuhlmanns Aufschwung zur göttlichen langue*

Erst wenn der Gedanke der Inspiration ins Extrem getrieben wird, ist die Preisgabe aller wirkungsästhetischen Implikationen die Folge, wird Rhetorik aus der Poesie verbannt. Poesie verwandelt sich dabei allerdings zu einer kultischen Geheimsprache, die nur auflösen kann, wer in die Privatmythologie des Dichters eindringt. In Quirinus Kuhlmanns *Kühlpsalter* tritt an die Stelle eines rhetorischen Minimalkonsensus zwischen Dichter und Außenwelt die Konstruktion einer hermetischen Innenwelt, in der Bedeutung nur aus der internen Verweisung der Chiffren aufeinander, nicht auch aus Affektpotentialen entsteht, die das Werk selbst transzendieren und auf den Leser gerichtet sind.

Kuhlmann nimmt das Theologumenon vom Engel im Menschen, zu dem sich der Dichter im *actus mysticus* aufschwingt, beim Wort – so sehr, daß er die Brücken hinter sich abreißt, die seine Poesie wirkungsästhetisch an ein Publikum und seinen sozialen Diskurs rückkoppeln. Die Reziprozität von Aufschwung und Herabsinken, die sich bei Catharina Greifenbergs wie bei Stolbergs Engel- und Adler-Topologie beobachten ließ, wird bei Kuhlmann zu einer einsinnig gerichteten Aufschwungsbewegung, in deren Verlauf sich der Inspirierte von der sozialen *parole* löst, um eine ganz andere *langue* zu erreichen: die »Zunge« der Engel. Anders als die Greifenberg und Stolberg glaubt Kuhlmann, auf der absoluten Höhe der Inspiration den Widerspruch, als Mensch nicht ganz Geist zu sein und doch ganz Geist zu scheinen, hinter sich zu lassen: Er ist ganz Geist und spricht auf Erden schon die von Gott inspirierte Sprache der Engel, mehr noch, eine neue Sprache der Offenbarung, die selbst über das Wissen und den Gesang der Engel erhaben ist. Diese eschatologische Poesie muß sich aber von jeder Versuchung fernhalten, Elemente der »Rede«, Ansätze zur *persuasio*, in sich aufzunehmen. Denn das hieße ja, sich an der Erlebnisrealität, der Denkweise und dem Sprachgebrauch eines Publikums orientieren, das die irdische *langue* spricht. Infiltration der menschlichen in die »englische« *parole* wäre die Folge solch laxen Umgangs mit der Inspiration, und der eschatologische Wahrheitsanspruch verlöre seine absolute Geltung.

Wo alle rhetorischen Fäden durchschnitten sind, kann aber auch keine Hermeneutik dem Verstehen auf die Sprünge helfen; beides hat sein Fundament in der sozialen und pragmatischen Dimension menschlicher Rede. »Die heilige sprach«, in der Gott selbst sich im – zum Über-Engel erhöhten – Menschen »austhönt«, kann nur verstehen, wer die gleiche unendliche, nichtpragmatische *langue* spricht, wer sich gleichfalls im *actus mysticus* zur reinen Geistnatur befreit hat: »Gegenwärtige Fünfzehngesänge werden niemals mit blossem lesen oder

betrachten, sondern alleine im den stände völlig verstanden werden, darinnen sie geschriben.«[30]

Unter Engel-Menschen baut sich also auf dieser Sprache jenseits menschlicher Rede ein Kommunikationssystem auf, in dem Verstehen möglich wäre. Der *Kühlpsalter* beansprucht nichts anderes, als mit der *parole* zusammen, die er als aktuelle poetische Rede ist, die *langue*, auf der sie beruht, allererst zugänglich zu machen: Er ist Offenbarung, nicht Dichtung, Stimme Gottes aus dem Mund seines Mensch-Engels, erneuertes Pfingstwunder.

Es wird Zeit, geltend zu machen, daß Kuhlmanns Sprachmystizismus die Quadratur des Zirkels anstrebt. Die Sprache der Engel fügt sich denn doch zu auffällig einer poetischen Strömung am Ende des siebzehnten Jahrhunderts ein, als daß man bereit wäre, das eschatologische Wunder stracks zu konzedieren. Was in Kuhlmanns *Kühlpsalter* vor sich geht, ist aber auch so noch interessant genug: Kuhlmann verzichtet bewußt auf die Sinnbildsprache mystischer Poesie, derer sich etwa Catharina Greifenberg bedient. Er will ja sein Werk nicht als neue *parole* einer vorab gültigen *langue* verstanden wissen, sondern als *parole* einer transzendenten *langue*, die mit menschlicher Sprache nichts gemein hat und die »auf Erden« nur im mystisch inspirierten Text (via Offenbarung) zur *parole* gelangt. Da aber (was doch wohl vorausgesetzt werden darf) auch der inspirierteste Dichter faktisch nicht aus seiner *langue* heraus kann, spiegelt er sich im Zustand der Begeisterung die »heilige sprach« mit den Mitteln seiner menschlichen *langue* vor. Das wiederum läßt sich nur auf der Ebene der *parole* praktizieren. Elemente der menschlichen *parole* (im Falle Kuhlmanns der deutschen Sprache) werden so verwendet, daß die entstehende *langage* einem nichtmenschlichen Bedeutungssystem zu entstammen scheint. Der gravierende Unterschied zur Sinnbildsprache, zur poetischen Sprache überhaupt, besteht nun darin, daß alle Bedeutungssysteme, die von der poetischen *parole* entworfen werden, die Beziehungen zum Sprachsystem ihrer *langue* nie aufgeben, mögen sie sich noch so weit von den Bedeutungskomplexen der umgangssprachlichen *parole* entfernen. Auf dieser gemeinsamen Basis bleibt die Poesie umgangssprachlichem Verstehen zugänglich. Nicht so die »heilige sprach« Kuhlmanns. Im *Kühlpsalter* wird die deutsche Sprache so weit chiffriert, daß nicht nur der Eindruck entsteht, es würden gänzlich neue Bedeutungssysteme errichtet, die sich aber, vermittelt über eine gemeinsame *langue*, doch irgendwie in umgangssprachlichen Sinn übertragen ließen. Die Fremdartigkeit der Bilder und Sprachgebärden ist so groß, daß zu ihrem Verstehen vor die Interpretation der *parole* das Erlernen der *langue* zu treten hätte – oder die Verwandlung des Lesers in den Zustand, aus dem die Texte hervorgegangen sind. Und nur in diesem Zustand dürfte sich der Leser auf die Fiktion einlassen, die ihm vom Autor zugemutet wird und die dem Augenschein doch so offensichtlich widerspricht: sein Text sei Realisation einer anderen *langue* als der menschlichen. Daß er die Realisation einer anderen Imaginationssphäre als der des endlichen Menschen sei, vermag der Text zumindest vorzuspiegeln – kraft jener »kultischen Geheimsprache«, in die er sich kleidet.[31] Aber das Geheimnis dieser »Figuralsprache«

entspringt nicht ihrer Zuordnung zu einem göttlichen Bezugssystem, sondern ließe sich eher damit erklären, daß hier die Bedeutungskomplexe poetischer Sinnbildsprache die Funktion der *langue* übernehmen. Auf diese Weise lassen sich immer neue Chiffrenverbindungen erzeugen und zu einem systematischen, durchaus rational organisierten, dabei unverständlichen Beziehungsgeflecht ordnen. Grammatik und Wortschatz dieses Textes sind zwar der deutschen Sprache entnommen, folgen aber den Bewegungen eines transpoetischen *langue*-Organs, dessen Sprechen insgesamt den Charakter einer absoluten Metapher besitzt: Der Mystiker verschiebt nicht die *paroles*, sondern die *langue* seiner Muttersprache zur Metapher seiner Poesie; daß er überhaupt noch in ihr spricht, ist metonymisch zu verstehen. Diese Poesie will deshalb nicht im einzelnen metaphorisch entschlüsselt werden, sondern den Zugang zum göttlichen Sinn jenseits aller Sprache erschließen. Ein ›Poet‹, der noch seine *langue* als Metapher konstruiert, gibt aber den rhetorischen Anspruch auf Übersetzbarkeit in umgangssprachliche Normen-, Handlungs- und Gefühlskontexte auf. Die Reduktion einer metaphorischen *langue* auf das Sprachsystem, aus dem sie abgeleitet ist, kann den Text zwar insoweit erklären, als sie das Verfahren freilegt, mit dem er produziert wurde. Sinn, also das, was als gemeinsame Bedeutung verstehbar wird, wenn eine poetische in die pragmatische *parole* integriert wird, kann dieses Verfahren aber nicht erzeugen. Und auf Über-Sinn ist es ja auch gerichtet.

Der Höhenflug zum Über-Sinn der Engelsprache konnte Kuhlmann nur um den Preis schlimmer Pyrrhus-Siege gelingen. Denn zum einen läßt sich zeigen, daß auch sein »ausgefallenes Idiom« die »normative Sprachauffassung seiner Zeit nicht durchbrechen« konnte[32]. Zum andern – und dies wiegt schwerer – hat der Mystiker mit dem Anspruch, seine *parole* entstamme einer höheren als der menschlichen *langue*, leichtfertig seine eigene Produktivkraft in Mißkredit gebracht. Der überhöhende Umgang mit der Sprache des sozialen Diskurses ist *das* Instrument seiner professionellen Wertschöpfung, die seiner Poesie Wahrheitsgehalt und, darauf gegründet, ihm selber soziale Wertschätzung und geschichtlichen Nachruhm zumessen könnte. Statt die Verfügungsgewalt über die soziale *langue* zu seinem Privileg zu steigern, katapultiert er sich aus ihr heraus und verliert damit alles Recht, die Poesie zum höchsten Erkenntnisinstrument und zum reinsten Ausdrucksmittel einer auf die letzten Dinge gerichteten Sprache zu erklären.

c) Aufschwung als sozialer Komparativ

Barockpoeten vom Zuschnitt eines Opitz oder Gryphius wußten sehr wohl, daß sich der dichterische Aufschwung zur Schau der höchsten Dinge innerhalb der Sprache vollziehen muß, in der sich Menschen verständigen. Nicht, diese Sprache

zu transzendieren, sondern sie zu sich selbst zu erhöhen betrachten sie als Verdienst der Dichter. Nur eine auf ihren Ursprung in der menschlichen Seele zurückgeführte Sprache kann als Ausdrucksmittel poetischer Inspiration taugen. Sie wird von allen Menschen gesprochen, von der überwiegenden Mehrzahl jedoch in pragmatischen Zusammenhängen, die ihre wahre Natur zuschütten und so von der Möglichkeit abschneiden, Medium zur Selbsterfahrung der menschlichen Seele und zur Schau der göttlichen Natur zu sein.

Die Metapher des Höhenflugs hat bei diesen Dichtern deshalb einen kritischen Bezug am alltäglichen Leben der Gesellschaft und am defizienten Sprachgebrauch ihrer Mitglieder. Sich »in die höhe schwingen«[33] bedeutet hier zugleich, sich »aus dem staube schwingen / Und von der dicken schar des armen volckes dringen / So an der erde klebt.«[34] Der Aufschwung des poetischen Geistes impliziert einen sozialen Komparativ: »das er sich höher schwingt / Als wo der pöfel krecht, und durch die wolcken dringt, / Geflügelt mit vernunft und mutigen gedanken«.[35] – »Wolcken« haben die Menschen durch ihr flüchtiges und zerstreutes Alltagsleben vor die Sonne gezogen; als alltäglicher Sprachverderb verdecken sie mit der wahren Sprache auch die wahre Natur des menschlichen Ich. Der Adler, der in die Sonne sieht[36], stößt zu beidem durch. Die soziale Distanz, die er damit aufrichtet, ist eher eine Nebenerscheinung und sollte durch die Wirkung seiner Poesie tendenziell wieder aufgehoben werden. Dieser poetische Bildungsprozeß freilich geht so langsam voran, daß das barocke Bild des aus dem Staube des Pöbels sich erhebenden Geistes auch am Ende des folgenden Jahrhunderts noch aktuell ist. Johann Heinrich Voß besingt 1787 *Die Sterne* so:

Flug auf durch Gottes Sternenehere,
Mein wonnetruncker Geist . . .
Aufrecht das Haupt zu ew'ger Schöne
Verschmäh't er, was nur nährt,
Und schauet tief des Staubes Söhne
Dem Staube zugekehrt;[37]

Die Tendenz, aus der geistigen Überlegenheit des Dichters zum »Pöbel« ein berufsständisches Privileg abzuleiten, war offensichtlich stärker als die Fähigkeit der Poesie, den Staub in Schönheit zu verwandeln. Und auch ein weiteres Jahrhundert später hatten manche Dichter noch kein richtiges Interesse daran, diese Distanz aufzuheben. Stefan George jedenfalls scheut in seinem Gedicht zum *Goethe-Tag* 1907 nicht davor zurück, dem Volk die »räude« anzuhängen, um nur recht abschreckend auf die Kluft zu deuten, die sich selbst zwischen bildungsbe-flissenen Bürgern und wahren Dichtern noch auftut.[38]

Solberg widmete Voß eine freirhythmische Hymne an *Die Begeisterung*. [39] Sie läßt besonders deutlich werden, daß die Kraft des Dichters zur sprachlichen Imagination ein Wertkriterium darstellt, an dem gemessen noch die äußersten Pole der sozialen Hierarchie zusammenfallen. Fürsten schrumpfen zu »Pöbel in Purpur«, Gelehrte zu »Pöbel, gehüllt in Schulstaub«, weil sie die Begeisterung nicht kennen. Der Dichter rückt durch seinen »erdehöhnenden Gesang« in absolute Distanz zur Spitze der Gesellschaftspyramide. Aber wohlgemerkt: nicht,

weil er sich von der menschlichen *langue* überhaupt entfernte, vielmehr, weil er es in der Beherrschung dieser *langue* zu einer solchen »Meisterschaft« (im Sinne von Pindars und Goethes *epikrastein dynastei*) gebracht hat, daß die Sprache die »Seele« seiner Lieder so umfließt, wie »das nachahmende Gewand« den Körper: »Ohne den geistigen Flug zu hemmen!«[40]

Damit ergibt sich für eine Untersuchung der Aufschwungsmetaphorik im achtzehnten Jahrhundert, in der die geniethoretische Reflexion auch auf der Ebene »immanenter Ästhetik« greifbar wird, eine doppelte Perspektive: Sie hat einmal zu zeigen, wie sich der Anspruch der Dichter, kraft ihrer poetischen Begeisterung einzig zu Schau und Ausdruck der höchsten Dinge berufen zu sein, von Edward Young über Pyra und Klopstock bis zu Voß und Stolberg durchhält und nur jeweils neu bestimmt wird, welches diese »höchsten Dinge« sind. Die Untersuchung muß zum andern sichtbar machen, wie sich im achtzehnten Jahrhundert Bilder und Begriffe wandeln, mit denen das Erlebnis des Aufschwungs zu poetischer Begeisterung ausgedrückt wird. Die folgenden Interpretationen möchten aus dieser doppelten Perspektive auch gelesen werden.