

Aufmerksamkeits-Ebenen. Ein Hölderlin-Lehrgang von Ulrich Gaier

Inhalt

Vorbemerkung	2
I. Takt, Rhythmus, Klang	3
1 Reimstrophen nach Schiller	3
2 Blankverse	3
3 Antikisierende Metren	4
4 Freimetrische Verse	6
- Übungen zur Metrik	9
5 Lautmalende Elemente	11
II. Bedeutungen, Bilder, Mythen	13
1 Historische Sprache	13
2 Etymologie	14
3 Bedeutungsreihen	15
- Übungen zur Bedeutung	16
4 Bilder	17
a Vergleich, Gleichnis	18
b Tropen und Allegorie	19
- Übungen zur Bildlichkeit	20
5 Mythos	22
- Übungen zur Mythologie	23
III. Ordnungen	24
1 Der Satz	24
2 „Das Gesez dieses Gesanges“	26
Beispiel: <i>Der Rhein</i>	
3 Triadik	31
- Übungen zur Ordnung	32
IV. Sprecher – Hörer – Gegenstand	35
1 Wechsel der Töne	35
- Übungen zum Wechsel der Töne	41
2 Gattungen	42
a Hymne, Gesang	43
b Ode	45
<i>Die tragische Ode.</i> Beispiel: <i>Lebenslauf</i>	47
- Übungen zur Ode	53
c Elegie	54
- Übungen zur Elegie	58
d Roman	59
- Übungen zum Roman	
e Tragödie	

Vorbemerkung

Der folgende Lehrgang zu Hölderlins Dichtung bezieht sich auf die späte Kritik des Dichters:

Der modernen Poësie fehlt es aber besonders an der Schule und am

Handwerksmäßigen, daß nemlich ihre Verfahrensart berechnet und gelehrt, und wenn sie gelernt ist, in der Ausübung immer zuverlässig wiederholt werden kann. (2,309)¹

In der Annahme, dass Hölderlin selbst diese Berechenbarkeit und Lehrbarkeit in der eigenen Dichtung befolgt, angewandt und immer mehr verfeinert hat, werden hier die sprachlichen und kommunikativen Ebenen dargestellt, auf denen er die „Verfahrensart, wodurch das Schöne hervorgebracht wird“ (ebd.) ausgeübt hat, auf die er seine Aufmerksamkeit richtete, über die er sich selbst in poetologischer Reflexion Rechenschaft gab und die deshalb die Aufmerksamkeit des Lesers erregen und ästhetische Erfahrung bei ihm erzeugen soll. Dem Liebhaber von Hölderlins Gedichten ist deshalb dieser Lehrgang allenfalls von Nutzen, wenn er verstehen will, was ihn fasziniert und er sich für die Machart eines Textes interessiert. Dagegen dient der Lehrgang allen, die sich analysierend und beschreibend mit Hölderlins Dichtung befassen, von Schülern über Studierende, Lehrende vor allem bis zu den Übersetzern. Denn sie müssen die Ebenen kennen, auf denen Hölderlins Gestaltungswille angesetzt und ästhetisch relevante Zusammenhänge geschaffen hat, um in der eigenen Sprache Äquivalente konstruieren zu können.

Die formalen Eigenschaften sind, wo möglich, in ihre Traditionszusammenhänge gestellt (deshalb weit über Hölderlin hinaus brauchbar) und mit Beispielen versehen. Übungen zu den einzelnen Kapiteln sind angeschlossen; Lösungsvorschläge dazu finden sich mit [hyperlink](#) auf der homepage der Hölderlin-Gesellschaft. Dort werden auch besonders gelungene Lösungen für poetische Übungsaufgaben publiziert.

¹ Die Stellenangaben beziehen sich auf die drei Bände von *Friedrich Hölderlin Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Michael Knaupp. München Wien 1992. Der Text der Ausgabe findet sich digitalisiert auf der homepage der Hölderlin-Gesellschaft.

I. Takt, Rhythmus, Klang

1) Reimstrophen nach Schiller

In Maulbronn begeisterte Hölderlin sich für die Lieder in Schillers *Räubern*. Er ließ sich die Vertonungen von Zumsteeg kommen, die Schiller sehr gelobt hatte, lernte sie auf dem Klavier und legte ihre Strophen, zusammen mit der Strophe des *Lieds an die Freude*, seinen Tübinger Hymnen zugrunde. (Die in Klammern gesetzten Zahlen bezeichnen Bände und Seiten der Münchner Hölderlin-Ausgabe von Michael Knaupp.)

Schiller, *Die Räuber* III,1:

Schön wie Engel, voll Walhallas Wonne,
Schön vor allen Jünglingen war er,
Himmlich mild sein Blick wie Maiensonne,
Rückgestrahlt vom blauen Spiegelmeer.
Sein Umarmen – wütendes Entzücken! –
Mächtig feurig klopfte Herz an Herz,
Mund und Ohr gefesselt – Nacht vor unsern Blicken –
Und der Geist gewirbelt himmelwärts.

Hölderlin: *Hymnus an die Göttin der Harmonie*

Froh, als könnt' ich Schöpfungen beglücken,
Kün, als huldigten die Geister mir,
Nahet, in dein Heiligtum zu blicken,
Hoherhab'ne! meine Liebe dir;
Schon erglüht der wonnetrunke Seher
Von den Ahnungen der Herrlichkeit,
Ha! und deinem Götterschoose näher
Höhnt des Siegers Fahne Grab und Zeit. (1, 111)

2) Blankverse

Für seine Verserzählung *Emilie vor ihrem Brauttag* nutzte Hölderlin den fünfhebigen Jambus, der besonders von Shakespeares Dramen her bekannt ist und der wegen seiner Reimlosigkeit „Blankvers“ genannt wird.

Ich bin im Walde mit dem Vater draus
Gewesen, diesen Abend, auf dem Pfade,
Du kennest ihn, vom vor'gen Frühlinge.
Es blühten wilde Rosen nebenan,
Und von der Felswand überschattet' uns
Der Eichenbüsche sonnenhelles Grün;
Und oben durch der Buchen Dunkel quillt
Das klare flüchtige Gewässer nieder. (1, 203)

Auch der Entwurf *Die Völker schwiegen...* umspielt mit vielen Abweichungen vom Blankvers dessen Grundform. Unterstreichen Sie die Abweichungen, die durch den Gegenstand bedingt sind und ihn ausdrücken, und lesen Sie den Text entsprechend:

Die Völker schwiegen, schlummerten, da sahe
Das Schiksaal, daß sie nicht entschliefen und es kam
Der unerbittliche, der furchtbare Sohn
Der Natur, der alte Geist der Unruh
Der regte sich, wie Feuer, das im Herzen
Der Erde gährt, das wie den reifen Obstbaum
Die alten Städte schüttelt, das die Berge
Zerreißt, und die Eichen hinabschlingt und die Felsen. (1, 171)

3) Antikisierende Metren

Nach einigen Versuchen in der Nachfolge Klopstocks und der Hainbündler während der Maulbronner Schulzeit gab Hölderlin während der Studienjahre in Tübingen und Jena die Dichtung in antikisierenden Strophen zugunsten der Reimstrophen nach Schiller auf. Zweieinhalb Monate Gespräch mit dem Dichter Wilhelm Heinse (1746-1803) auf der Flucht der Familie Gontard vor der Belagerung Frankfurts durch die Franzosen Juli bis Oktober 1796 wendeten Hölderlin aber ganz von der Reimdichtung ab. Heinse, dessen Roman *Ardinghello und die glückseligen Inseln* Hölderlin begeistert hatte, widmete seinen Musikroman *Hildegard von Hohenthal* (1795/96) Susette Gontard gerade zu der Zeit, als Hölderlin in Frankfurt seinen Dienst antrat. Darin plädiert Heinse vehement für die Eliminierung des Reims aus der deutschen Dichtung und empfiehlt nach dem Muster Klopstocks antikisierende Metren oder freimetrische Verse. „Antikisierend“ werden die Verse hier genannt, weil bei Griechen und Römern die Metren nach Kürzen \cup und Längen — organisiert sind, im Deutschen jedoch nach betonten und unbetonten Silben, und weil deshalb einige Feinheiten der antiken Metrik (z.B. anceps, halblange Silben) keine Entsprechung im Deutschen finden und sich trotz der Versuche einiger Dichter nicht haben einbürgern können. Die Notation nach Kürzen und Längen, obwohl unrichtig, hat sich im Deutschen für die antikisierenden Metren erhalten. Hier sind nur die von Hölderlin verwendeten antikisierenden Metren aufgeführt und auf ihre antiken Hauptvertreter zurückgeführt. Da Horaz Schulautor und berühmtes Muster war, sind die Beispiele meist aus seinem Werk gewählt.

Homer (8. Jh. v. Chr.): **Hexameter**

— \cup — \cup — \cup — \cup — \cup — \cup hexameter catalecticus in bisyllabum (=versus heroicus)

Die Striche über den Kürzen deuten an, dass in diesen Versfüßen statt Daktylen — \cup auch Spondeen — — verwendet werden können. Dies gilt nicht für die beiden letzten Füße, den Daktylus und den unvollständigen (auf zwei Silben reduzierten = catalecticus in bisyllabum) abschließenden Fuß. Mit dieser Kombination enden alle Hexameter Hölderlins.

Aut prodesse volunt aut delectare poetae
Aut simul et iucunda et idonea dicere vitae.
(Horaz *Ars poetica* v. 333 f.)

Dichter wollen mal Nutz, mal Spaß bewirken beim Dichten
Oder sie sagen Angenehmes sowohl als Gutes fürs Leben.

Hölderlin *Kanton Schweiz*, V. 1 f.

Hier, in ermüdender Ruh', im bitter süßen Verlangen,
Da zu sein, wo mein Herz, und jeder beßre Gedank' ist...

z.B. Tyrtaios (7. Jh. v. Chr.): **Distichon**

Das Distichon, wörtlich „zweizeilige Strophe“, besteht aus einem Hexameter und einem Pentameter. Dieser besteht aus zwei Hälften, deren jede aus zwei und einem halben Fuße besteht. Nur die Daktylen der ersten Hälfte dürfen mit Spondeen, im Deutschen also Kürzen, vertauscht werden; im Deutschen treffen in der Mitte zwei betonte Silben aufeinander. Bei aufeinanderfolgenden Distichen entsteht zwischen dem betonten Ende des ersten und der betonten Anfangsilbe des folgenden erneut ein „Hebungsprall“.

Das Distichon wird im Epigramm als Einzelsentenz oder in kurzen Gedichten verwendet; die Elegie besteht aus vielen Distichen. Hier das Schema des Pentameters:

— \cup — \cup — \cup — \cup — \cup —

Impatiens animus nec adhuc tractabilis arte
Respuit atque odio verba monentis habet.

Ist nicht geduldig der Geist und unzugänglich für Lehre,
Spuckt er dem Mahner mit Hass all seine Worte zurück.

Hölderlin *Brod und Wein* V. 1 f.

Rings um ruhet die Stadt; still wird die erleuchtete Gasse,
Und, mit Fakeln geschmückt rauschen die Wagen hinweg.

Archilochos (um 660 v.Chr.): das **erste archilochische Maß**,

eine zweizeilige Odenstrophe, bestehend aus Hexameter und einem trimeter catalecticus in syllabam (= versus Archilochius minor). Dessen Schema:

— u u | — u u | —

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis
arboribusque comae;
(Horaz *Carmina* IV 7, v. 1 f.)

Schnee ist weg, die Gräser kehren den Feldern schon wieder,
auch die Locken dem Hain;

Hölderlin *An Diotima* V. 1-3.

Komm und siehe die Freude um uns; in kühlenden Lüften
Fliegen die Zweige des Hains,
Wie die Loken im Tanz'...

Alkaios (um 650 v. Chr.): **alkäische Odenstrophe**

u u u u u u u —
u u u u u u u —
u u u u u u —
— u u u u u u —

Alkäische Elfsilbler
Alkäische Elfsilbler
Alkäische Neunsilbler
Alkäische Zehnsilbler

Odi profanum volgus et arceo.
favete linguis! carmina non prius
audita Musarum sacerdos
virginibus puerisque canto. (Horaz *Carm.* III 1)

Ich hass' den Pöbel und werf' ihn raus.
Seid still! denn nie gehörte Gesänge will
Jetzt ich, der Musen Priester, all den
Mädchen, den Jünglingen allen singen.

Hölderlin *An die Parzen* V. 1-4

Nur Einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!
Und einen Herbst zu reifem Gesange mir
Daß williger mein Herz, vom süßen
Spiele gesättiget, dann mir sterbe.

Sappho (um 600 v.Chr.): **sapphische Odenstrophe**

— u u u u u u —
— u u u u u u —
— u u u u u u —
— u u u —

Sapphische Elfsilbler
Sapphische Elfsilbler
Sapphische Elfsilbler
Adoneus

— u u u u u u —
— u u u u u u —
— u u u u u u —
— u u u —

mit Wander-
daktylus, oft
im Deutschen

Integer vitae scelerisque purus
non eget Mauris iaculis neque arcu
nec venenatis gravida sagittis,
Fusce, pharetra, (Horaz *Carm.* I 22)

Wer da unbescholten, von Untat sauber
Lebt, der braucht nicht maurische Speere, Bogen,
Noch von fies vergifteten Pfeilen schwere
Köcher, mein Fuscus.

Hölderlin *Unter den Alpen gesungen* V. 1-4

Heilige Unschuld, du der Menschen und der
Götter liebste, vertrauteste! du magst im
Hauße oder draußen ihnen zu Füßen
Sizen, den Alten,

Asklepiades (3. Jh. v. Chr.): 5 asklepiadeische Strophen (nur die 3. dargestellt)

— u — u — | — u — u — Asklepiadeus minor
— u — u — | — u — u — Asklepiadeus minor
— u — u — u Pherekrateus
— u — u — u — Glykoneus

O fons Bandusiae, splendidior vitro,
Dulci digne mero non sine floribus
cras donaberis haedo
cui frons turgida cornibus... (Horaz *Carm.* III 13)

O Bandusischer Quell, lauterer noch als Glas
Würdig süßem Wein, nicht ohne Blumenschmuck
Morgen schmeckst du dem Schafbock
Mit der wulstigen Hörnerstirn...

Hölderlin *Lebenslauf*

Hoch auf strebte mein Geist, aber die Liebe zog
Schön ihn nieder, das Leid beugt ihn gewaltiger;
So durchlauf ich des Lebens
Bogen und kehre, woher ich kam.

4) Freimetrische Verse

Vorbilder waren seit der Antike die Chorlieder der griechischen Tragiker und **Pindars** (um 520-446 v.Chr.) Siegeslieder, triadisch geordnet aus Ode/Antode/Epode, wobei Ode strophisch=Antode. Die Chorlieder und Pindar galten noch zu Hölderlins Zeit als metrenfrei; Klopstock fragte in *An des Dichters Freunde* (1771, Str. 2):

Wilst du zu Strophen werden, o Lied, oder
Ununterwürfig Pindars Gesangen gleich,
Gleich Zevs erhabenen trunkenen Sohne,
Frey aus der schaffenden Seele taumeln?

Hölderlin begann mit der Verwendung freimetrischer Verse während des Zusammenseins mit Wilhelm Heinse von Juli bis Oktober 1796 (vgl. oben bei Nr. 3). Mit dem handschriftlichen Quartblatt H 27, das neben Epigrammen die Übersetzung eines Chorlieds aus *Ödipus auf Kolonos* und den Entwurf zu *Die Schlacht* enthält, begann Hölderlins Auseinandersetzung mit freimetrischen Versen.

Die Schlacht (1, 184)

O Schlacht fürs Vaterland,
Flammendes blutendes Morgenroth
Des Deutschen, der, wie die Sonn, nun endlich erwacht
Mit siegendem Leben
Die Gespensterfeindin

— u — | — u — unruhig ernst
— u — u — | — u — stark ernst
— u — | — u — | — u — heftig heftig heftig
— u — u — sanft
— u — u — heftig

— beginn, und —— freudige haben auch Muntres, aber das sich weniger ausnimmt. Es fehlt ihnen der tanzende Gang der drei ersten. —— in dem Lautmaß hat diesen Gang am hörbarsten.

Heftiges

— mit Ungestüm. — im Gefecht.
— der Panzer Getön.
— des Geschwaders Flug.
— mit der Schwerter Geklirr.
— „zu dem Getös“.
— „da vom Gefild' auf“.
— „in dem entflammten“.
— „zu der vertilgenden“.

Ernstvolles

— mitausrufend.
— des Anfalls Wuth.
— „Wetterstrahl“.
— des Aufruhrs Brausen.
— die Unglückselige.

Feierliches

— aufschauende.
— Unglückselige.

Unruhiges

(Die Füße sind alle abstechend)
— Sturmwinde. — Flüchtigere.
— des Heerzugs Getös.
— tödtliches Geschöß.
— vom Gebirg hallende.
— der abtrünnige.
— in der Nacht Schrecken.
— im Abgrunde.

Diese Liste druckt auch Heinse in *Hildegard von Hohenthal* ab. Bei Hölderlins Entwurf zu *Die Schlacht* sind versuchsweise die Zeilen metrisch analysiert und die „Bewegung des Sylbenmaßes“ durch mehrfaches Sprechen auf ihre „Beschaffenheit“ hin überprüft.

Entscheidungen können hier auch anders fallen, je nachdem man, „hingerissen von dem Gedichte, sich ihren Eindrücken überläßt“, z.B. V.1 „O Schlacht fürs Vaterland“

— (sanft heftig). Die Aufmerksamkeit auf diese Tonverhalte ist ebenso wichtig wie die Beachtung der Metren; die in den Zeilen oft entgegengesetzten „Beschaffenheiten“ der Wortbewegung machen ein ausdrucksvolles Sprechen der Texte möglich; vor allem entwickelt sich ein Gefühl für die („madrigalische“) Individualität und musikalische Geschlossenheit der Verszeile, wenn sie auch syntaktisch mit der angrenzenden verbunden ist (wie etwa die beiden Schlusszeilen in *Die Schlacht*). Damit wird auch begründbar, warum Hölderlin die Verszeilen so scheinbar willkürlich gebrochen hat, und es wird verhindert, dass die Texte wie Prosa gelesen werden, die zufällig an beliebigen Stellen in Verse geteilt wurde. Wie Klopstock und Heinse setzte Hölderlin sich intensiv mit der vermuteten (erst im 19. Jahrhundert erkannten) metrischen Gestalt griechischer Chorlieder und pindarischer Oden auseinander (z.B. *Wie wenn am Feiertage...*). Es gibt deshalb andere Versuche, die Metrik der späten Gesänge zu erfassen (z.B. Previsic). In unserem Lehrgang werden die Beschaffenheiten der Wortbewegung wegen des engen Zusammenhangs mit Heinse, dem Musikroman *Hildegard von Hohenthal*, der Erinnerung an Klopstocks *Hermanns Schlacht* (MA 2, 628), dem Entwurfblatt mit der erprobenden Übersetzung eines Chorlieds und *Die Schlacht* als Ausgangspunkt für die Analyse der freimetrischen Verse genommen.

Übungen zur Metrik

1) Singen Sie nach Schillers *Lied an die Freude* (z.B. in Beethovens Vertonung) die erste Strophe von Hölderlins *Hymne an die Liebe*:

Froh der süßen Augenwaide
Wallen wir auf grüner Flur;
Unser Priestertum ist Freude,
Unser Tempel die Natur; –
Heute soll kein Auge trübe,
Sorge nicht hienieden sein!
Jedes Wesen soll der Liebe,
Frei und froh, wie wir, sich freu'n! (1, 141)

2) Bestimmen Sie durch Aufzeichnung des metrischen Schemas die folgenden Odenstrophen, sprechen Sie sie mit dem kämpferischen Ton der alkäischen und dem reflexiven Ton der asklepiadeischen Strophe und suchen Sie z.B. auf den Seiten 1, 190-197 weitere Beispiele der beiden Odenstrophen.

Ehmals und jetzt.
In jüngern Tagen war ich des Morgens froh,
Des Abends weint' ich; jetzt, da ich älter bin,
Beginn ich zweifelnd meinen Tag, doch
Heilig und heiter ist mir sein Ende. (1, 190)

Lebenslauf.
Hoch auf strebte mein Geist, aber die Liebe zog
Schön ihn nieder; das Laid beugt ihn gewaltiger;
So durchlauf ich des Lebens
Bogen und kehre, woher ich kam. (1, 190)

Stellen Sie in der am Anfang des Abschnitts 3 „Freimetrische Verse“ abgedruckten Strophe Klopstocks die Verstöße gegen das Metrum fest (es handelt sich um eine von Klopstock nicht autorisierte Druckfassung!).

3) Bestimmen Sie durch Aufzeichnung des metrischen Schemas die folgende Odenstrophe, sprechen Sie sie mit dem „reinen“ Ton, der der Strophe zugesprochen wird, und analysieren Sie ggf. weitere Strophen.

Aber es bleibt daheim gern, wer in treuem
Busen Göttliches hält, und frei will ich, so
Lang ich darf, euch all, ihr Sprachen des Himmels!
Deuten und singen. (1, 305)

Ein Entwurf *Sapphos Schwanengesang* (1, 274) enthält die beiden Verse:

Wenn von der süßen Jugend immermahnend
die Erinnerung nur mir blieb?

Ist das Druckbild korrekt? Dichten Sie nach Aufzeichnung des metrischen Schemas die Strophe weiter!

4) Dichten Sie die folgenden Strophenanfänge weiter; als Zwischenschritt notieren Sie sich jeweils das metrische Schema oder wiederholen Sie eine memorisierte Strophe des Metrums:

Alkaios kämpfte immer mit seinem Lied
Voll Hass

Asklebiades denkt öfter beim Singen nach:
Vier Zäsuren

Am Adoneus in der vierten Zeile
Kennt man Sappho

5) Bestimmen Sie durch skandierendes Sprechen die folgenden Verse und identifizieren Sie in allen vier Versen die verlangte Schlusskombination:

Aber droben das Licht, es spricht noch heute zu Menschen,
Schöner Deutungen voll und des großen Donnerers Stimme
Ruft es: denket ihr mein? und die trauernde Wooge des Meergotts
Hallt es wieder: gedenkt ihr nimmer meiner, wie vormals? (1, 302)

6) In dem auf Bonaparte bezogenen Entwurf *Dem Allbekannten. Hexameter* (1, 272) gibt es Lücken und unfertige Verse.

a) Ergänzen Sie zunächst durch Länge- und Kürze-Zeichen folgenden Vers zum Hexameter und machen Sie einen Vorschlag zur wörtlichen Ergänzung:

Aber es folgt wie der Helmbusch ihm der Gesang

b) V. 8-12 des Entwurfs lauten:

Fragen möcht' ich, woher er ist? am Rheine der Deutschen
Wuchs er nicht auf wenn schon nicht arm an Männern das Land ist,
Das bescheidene Land, und an allernährender Sonne
Schön auch da der Genius reift,
Korsika.

Dichten Sie ggf. über Deutschland noch eine Ergänzung zu V. 11 und binden dann Bonapartes Heimat Korsika mit 1-2 Hexametern an den Text an.

7) Lesen Sie unvorbereitet die folgenden Zeilen *Wurzel alles Übels* (1, 271). Identifizieren Sie dann die Verse und die Strophe durch metrische Analyse. Wozu ist in V.2 die metrische Analyse hilfreich?

Eines zu seyn, ist göttlich und gut; woher ist die Sucht denn

Unter den Menschen, daß nur Einer und Eines nur sei?

8) Dichten Sie weiter mit 1-2 Distichen; eventuell müssen Sie dafür den Abschnitt „Gattungen“ konsultieren:

Hölderlin verwendet das Distichon nicht nur zur Klage;
Jede der Elegien

9) Analysieren Sie die 1. Strophe von *Da ich ein Knabe war* (1, 167) metrisch und ordnen Sie „Beschaffenheiten“ der Wortbewegung zu. Danach rezitieren Sie die Strophe gemäß den „Beschaffenheiten“.

	<u>Die zwei Kolonnen abdecken</u>	
Da ich ein Knabe war,	u u u u	heftig
Rettet' ein Gott mich oft	— u u u	stark
Vom Geschrei und der Ruthe der Menschen,	u u u u u u	heftig sanft
Da spielt' ich sicher und gut	u u — u —	sanft stark
Mit den Blumen des Hains,	— u u —	sanft
Und die Lüftchen des Himmels	u u u u	munter sanft
Spielten mit mir.	— u —	sanft munter

10) Auch in den späten Gesängen ist die Lehre von der Wortbewegung und ihrer Beschaffenheit offenbar wirksam. Analysieren Sie die 1. Strophe von *Andenken* (1, 473). Danach rezitieren Sie die Strophe gemäß den Beschaffenheiten.

	<u>Die zwei Kolonnen abdecken</u>	
Der Nordost wehet,	u u —	stark sanft
Der liebste unter den Winden	u u u u u	sanft heftig
Mir, weil er feurigen Geist	— u u u —	stark heftig
Und gute Fahrt verheißet den Schiffern.	u u — u u u	heftig sanft
Geh aber nun und grüße	— u u —	stark sanft
Die schöne Garonne,	u u u	sanft
Und die Gärten von Bourdeaux	u u u u —	munter heftig
Dort, wo am scharfen Ufer	u u u —	heftig sanft
Hingehet der Steg und in den Strom	— u — u u —	unruhig munter heftig
Tief fällt der Bach, darüber aber	— u — u u —	unruhig sanft
Hinschaut ein edel Paar	— u — u —	unruhig sanft
Von Eichen und Silberpappeln;	u u u u —	sanft sanft

5) Lautmalende Elemente

Hölderlin gibt oftmals Höhenunterschiede durch helle und dunkle Vokale an. Sprechen Sie die folgenden Verse und begleiten Sie das Sprechen durch Auf- und Abbewegen der Hand:

Hingehet der Steg und in den Strom	ieeee uieo
Tief fällt der Bach, darüber aber	iäea aüea

Analysieren Sie folgendes Beispiel aus *Der Rhein* (1, 342), begleiten Sie das Sprechen durch Auf- und Abbewegen der Hand:

Jetzt aber drinn im Gebirg,

Tief unter den silbernen Gipfeln
Und unter fröhlichem Grün,
Wo die Wälder schauernd zu ihm
Und der Felsen Häupter übereinander
Hinabschaun, taglang, dort
Im kältesten Abgrund hört'...

Alliterationen, d.h. Verwendung von Wörtern mit gleichen Anfangslauten, finden sich ebenfalls:

Vater! heiter! und hallt, so weit es gehet, das uralt
Zeichen, von Eltern geerbt, treffend und schaffend hinab. (1, 376)

Und war in ihrer Wiege mir, in
Wonne die wandelnde Zeit entschlafen (1, 285)

Geräuschnachahmung:

Dahin, dorthin toset und stürzt die scherzende Bergluft (1, 368)

Auffällig im *Hyperion* ist die Technik, den Vokalbestand des Namens „Diotima“ (den Hölderlin auf dem zweiten i betonte) in verschiedenen Permutationen, Verkürzungen und Erweiterungen gewissermaßen als Ahnung und Konstruktionselement der Figur zu verwenden:

Mit dir begann ich.	iielai
Sie sind die Worte nicht werth, die Tage,	iiioeieiae
da ich noch dich nicht kannte –	aioiiae
O Diotima, Diotima, himmlisches Wesen! (1,657)	oioiaioiaiiiee

Besonders bedeutsam als Darstellung einer Vorahnung der unbekanntenen Geliebten ist folgende Stelle aus dem ersten Buch des *Hyperion*. Unterstreichen Sie die den Vokalismus von „Diotima“ herbeirendenden Formulierungen und sprechen Sie den Text:

Wie seelig hieng ich oft an ihm, wenn es, in Stunden des Ahnens, leise, wie das Mondlicht, um die besänftigte Stirne mir spielte? Schon damals kannt' ich dich, schon damals bliktest du, wie ein Genius, aus Wolken mich an, du, die mir einst, im Frieden der Schönheit, aus der trüben Wooge der Welt stieg! (1, 628 f.)

II. Bedeutungen, Bilder, Mythen

Hölderlin hat äußerst genau mit der Sprache gearbeitet, um jeweils den auf allen Aufmerksamkeitsebenen gleichzeitig richtigen Ausdruck zu finden; davon zeugen seine Handschriften mit den vielen Korrekturen. Deshalb fordern zunächst die Bedeutungen der von ihm gewählten Wörter Aufmerksamkeit. Zu beachten ist allerdings, dass die Sprache um 1800 und in manchen Fällen das Schwäbische Wörter enthielten, die heute nicht mehr im Gebrauch sind oder die eine andere Bedeutung hatten als heute.

1) Historische Sprache

In Ausgaben mit originaler Schreibung fallen die Unterschiede der Orthographie ins Auge. In vielen Fällen (wie Thal, Laid, jezt) besteht keine hörbare Differenz, und namhafte Ausgaben haben sich für Modernisierung entschieden (obwohl diese schnell veraltet und dann eine doppelt inauthentische Schreibung entsteht). Für die meisten Zwecke ist originale Schreibung besser geeignet, weil sie Anhaltspunkte für Hölderlins Aussprache mancher Wörter enthält (betten für beten 1,21; giebt für gibt 1,24) und weil sie bei dem verlangsamten Leseprozess zugleich auf Bedeutungsunterschiede von Wörtern aufmerksam macht.

a) Ungebräuchlich gewordene oder verblasste Wörter, die zu Hölderlins Zeit noch gängig waren, liste ich hier in Auswahl auf (Seitenzahlen beziehen sich auf MA 1):

kosen (88)	küssen, schmusen	hesperisch (248)	abendländisch
Tand (90, 114)	wertloses Zeug	Hain (256)	Wäldchen (parkähnlich)
Zähre (93)	Träne	dereinst (257)	später einmal
Harm (93)	Leid	hold (264)	liebenswert, zugeneigt
sint (99, 112)	seit	wallen (275)	sich wellenförmig bewegen
gebeut (120)	gebietet	ehern (282)	fest, unbeweglich
fleucht (120)	flieht	Fittig (282)	Flügel
Aar (121)	Adler	frommen (284)	nützen, förderlich sein

Solche Wörter sind meist in den Kommentaren erläutert; in der Liste geht es nicht um Vollständigkeit, sondern um die Aufmerksamkeit auf Bedeutungen, die unter Umständen entscheidend sind und die am besten durch Versuch der Übersetzung in heutiges Deutsch annähernd wieder zu beleben sind.

b) Ebenso sind eine große Anzahl Wörter im heutigen Deutsch zwar vorhanden, haben aber andere, weitere oder eingeschränkte Bedeutung. Die verführt oft zu Missverständnissen. Am besten wird man darauf aufmerksam, wenn man eine Formulierung in eine fremde Sprache zu übersetzen versucht:

Hymne an die Menschheit -> Hymn to Man / Mankind / Human Race / Humanity?

Wieder eine kleine Auswahl:

Aether (176)	Lebensluft, Himmelsgottheit	sonst (282)	früher, ehemals
blöde (246)	schüchtern, mutlos	eitel (299)	nichtig
albern (265)	kindisch, närrisch	Ort (305)	Endpunkt
rühren (270)	in Bewegung bringen (Saiten)	dürftig (306)	bedürftig, Mangel leidend
dämmern (279)	unklar erscheinen und erkennen	walten (308)	herrschen
Genius (281)	leitender Schutzgeist	neigen (311)	zur Neige gehen
theuer (281)	wertvoll, hochgeschätzt	rauschen (314)	Geräusch machen

2) Etymologie

In seinem Bestreben, als Dichter „nichts als gegeben“ anzunehmen, darf Hölderlin Sprache nicht einfach verwenden, wie sie ihm alltäglich vorliegt, sondern muss versuchen, für die jeweilige Dichtung aus vorhandenen Wörtern eine Sprache zu entwickeln, die die „Unendlichkeit der Zusammenstimmung“ in „seinem ganzen innern und äußern Leben“ bezeichnen und rekonstruieren kann (2, 98-100). Die Elemente der gewählten Welt der Dichtung müssen also einerseits individuell bestimmt, andererseits in ihrem Zusammenhang benannt sein und die Beziehung zwischen diesem „Allgemeinen und Besonderen“ darstellen. Auf der Suche nach dieser genauen und für jedes Gedicht als Bedeutungssystem neuen Sprache geht Hölderlin oft auf die Bedeutungsursprünge der Wörter zurück, denn mit einem Wort, das zugleich eine Oberflächen- und eine Tiefenbedeutung hat, lassen sich die genannten drei Forderungen zugleich einlösen. Einige Beispiele, wobei Hölderlin durchaus auch selbsterfundene, aus naheliegenden Assonanzen entstandene Etymologien wie Gott / Gut verwendet (vgl. Rolf Zuberbühler: Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprüngen. Berlin 1969):

„träget und eilet der Pfad“ (1,311): der Pfad trägt einerseits, bremst und macht andererseits träge (Bedeutung durch den Gegensatz zu „eilet“ induziert).

„die Wolke, Freudiges dichtend“ (1, 368): der Leben gebende und Freude schaffende Gott sendet „milde / Reegen, zu öffnen das Land, brütende Wolken“ (ebd.); die Wolke bezeichnet also verkündend Freude, zugleich verdichtet sie konkret Wasserdampf zu dem das Land öffnenden Regen.

„des Tages Engel“ (1, 269): griech. angelos, lat. angelus bezeichnet den Boten. Damit ist in *Dichterberuf* der Dichter zunächst der Bote, der den Tag ankündigt und „die jezt noch schlafen“ erweckt. Der religiöse Kontext, in dem Engel im Christentum und in anderen mediterranen Religionen erscheinen, macht sie zu Überbringern göttlicher Botschaften; damit aber werden „Tag“, „schlafen“, „erweckt“ zu Begriffen ausgetieft, die mit Anwesenheit, Abwesenheit des Göttlichen und der Bereitschaft der Menschen zu tun haben, es zu empfangen. Der Begriff „Engel“ induziert die ganze Umgebung mit religiöser Bedeutung.

„Der Höchste, der ists dem wir geeignet sind“ (ebd.): zugeeignet und brauchbar.

„Es ereignet sich aber / Das Wahre“ (1, 436) wird oberflächlich zum Geschehen, zugleich zum „Eräugnis“ (so auch der Gebrauch bei Goethe).

„Gottes Werk / Ausdrücklicher Bauart“ (1, 433): Schöpfung als Ausdruck, Rede.

„Es sproset aber [...] viel üppig neidiges / Unkraut, das blendet, schneller schießet / Es auf, das ungelenke, denn es scherzet / Der Schöpferische“ (1, 400). Der Ansatzpunkt zum Verständnis liegt hier in „das ungelenke“, einer Übersetzung des ontologischen Terminus „aorgisch“, ungestalt, ungegliedert. Der Gedanke kehrt wieder in „die unbeholfene Wildniß“ und „Furchtbar ungastlich windet / Sich durch den Garten die Irre, die augenlose“ (ebd.). Dieses Ungestalte, Aorgische steht dem Organischen, Gestalteten, Gegliederten und mit Organen (z.B. Augen) Versehenen gegenüber. Es ist nutzlos und schädlich (Unkraut) im organisierten Garten, kann nicht kommunizieren (ungastlich), denn Kommunikation setzt Zeichen und Medien voraus, hat kein Ziel (Irre), ist die Negation der gestalteten, sinnvoll angelegten, sprechenden Natur des Gartens, deshalb „furchtbar“ und existenzbedrohend (neidisch) für das Organische. Hölderlin hat sich immer wieder seit *Die Muße* Frühjahr 1797

nach den Gesprächen mit Schelling (vgl. dessen Begriff „anorgisch“) im Dezember 1796 und mit Hegel Anfang 1797 mit dem Problem des Aorgischen befasst und konzipiert ein ambivalentes uranfängliches Chaos, das einerseits „furchtbar“ ist, andererseits der Grund, aus dem der „Schöpferische“ Gestalten bildet und „scherzet“, wenn er das Zerstörerische-Negative durch den Garten des Gesalteten sich winden lässt. Ähnlich ungestalt ist das zerstörerische untere Feuer des „Geistes der Unruh“ (1, 170) gegenüber dem ebenso chaotischen Lebensprinzip des Aethers und „Geistes der Ruh“ (ebd. 170, 176), mit dem der Zerstörer „aus Einem Schoose geboren“ ist (ebd. 170). Dieses etwas ausführlicher besprochene Beispiel zeigt, wie von einem einzigen Wort aus sich der Bedeutungszusammenhang einer ganzen Passage erschließen lässt und wie „die Unendlichkeit der Zusammenstimmung“ viele verschiedene und individuell auf Gegenstände bezogene Begriffe auf einen gemeinsamen Grund bezieht.

3) Bedeutungsreihen

Nicht nur in der soeben besprochenen Verdichtung in einem Schwarm gleichgerichteter Formulierungen bewährt sich die „Unendlichkeit der Zusammenstimmung“ unterschiedener Ausdrücke, sondern auch in den Bedeutungsprozessen, die in Hölderlins Gedichten ablaufen. Damit ist zum Beispiel der Weg in der Ode *Dichtermuth* (1. Fassung) von „wandle nur wehrlos / Fort durchs Leben und Sorge nicht!“ am Anfang zum „Schweigt und gehet gerüsteter“ am Ende gemeint (1, 275 f.). Der Weg geht hier von der fast leichtfertigen Selbstsicherheit des Dichters (die ihm auch eingeredet sein mag) bei seiner Aufgabe über deren Differenzierung und die Reflexion auf die subjektive und objektive Überforderung eines der „Dichter des Volks“. Diese Überforderung geschieht dadurch, dass er einen Totalzugang zu seiner Aufgabe versucht. Subjektiv nimmt dieser „Muthige, wo er treulich getraut“ alle drei Haltungen des zuvor besprochenen Schwimmers ein, der diese in verschiedenen Situationen eingenommen hatte; objektiv fordert ihn die Aufgabe mit allen drei Aggregatzuständen des zuvor besprochenen Wassers, indem ihn „die Wooge [...] wirblend hinunterzieht“, also zugleich Mut, Standhaftigkeit und Vertrauen fordert. Wenn dann auch die Natur sein Lied bewahrt, schweigt er in Zukunft, sein „Fall“ und der Gegenstand seines Scheiterns werden zur „warnenden Stelle“ für andere Dichter. Die mit der Verwandtschaft zu „allen Lebendigen“ und der Verpflichtung gegenüber dem Schicksal (Parze) beginnende objektive und subjektive Reihe wird über die Zustände des Wassers und die Haltungen des Schwimmers aufgespreizt; die tödliche Begebenheit der versuchten oder geforderten Totalität „Allda bin ich / Alles miteinander“ (1, 423) lässt die Spreizung kollabieren und den Dichter schweigen, aber dafür sind die Haine singend, die warnende Stelle sprechend geworden.

Solche Reihen konstituiert Hölderlin in jedem seiner Gedichte. Selbst in den „Frankfurter Kurzoden“, poetischen „Fragmenten“ in Konkurrenz zu den Fragmenten der Jenaer Romantiker, sind sie unverkennbar, etwa in *Lebenslauf*:

Hoch auf strebte mein Geist, aber die Liebe zog
 Schön ihn nieder; das Laid beugt ihn gewaltiger,
 So durchlauf ich des Lebens
 Bogen und kehre, woher ich kam. (1, 190)

Hier bilden die Richtungsangaben aufstreben – niederziehen – beugen – Bogen durchlaufen – an den Ausgangspunkt zurückkehren die zusammenhaltende Reihe. Zweite Reihe: mein Geist – Liebe – Laid – ich. Dritte Reihe: hoch – schön – gewaltiger – durch – kehre. Offen bleibt die Frage: wenn es bloß ein Kreislauf scheint, ist das Leben sinnlos? Die Frage wird in der Vervollständigung des Fragments beantwortet (1, 325). *Die Liebenden*:

Trennen wollten wir uns, wähten es gut und klug;
 Da wir's thaten, warum schrökt' uns, wie Mord, die That?

Ach, wir kennen uns wenig,

Denn es waltet ein Gott in uns. (1, 191)

Hier werden drei Reihen konstituiert: „wollten – thaten – waltet“, und „wähnten – wenig kennen“, werden in „schrökt’ uns – waltet in uns“ durch den Gott zusammengeführt, der entweder absolut als herrschende Macht in uns auch den Willen zur Trennung und die Tat einerseits, das Wähnen in Unkenntnis seiner selbst steuert und dadurch mit sich selbst in Widerspruch gerät – oder der als eingeschränkter Gott der Liebe der Trennung und den Vernunftgründen dafür seine seelische Macht entgegensetzt und Vernunftgründe wie Selbsterkenntnis zum Wahn werden lässt. Auch dieses Fragment wird weitergeführt und das offene Problem gelöst (1, 325 f.).

Übungen zur Bedeutung

1) Erläutern Sie in der folgenden Strophe aus der *Hymne an die Freiheit* die historisch verblassten Wörter:

Kek erhub sich des Gesezes Ruthe,
Nachzubilden, was die Liebe schuf,
Ach! gezeißelt von dem Übermuthe
Fühlte keiner göttlichen Beruf;
Vor dem Geist in schwarzen Ungewittern,
Vor dem Racheschwerdte des Gerichts
Lernte so der blinde Sklave zittern,
Fröhnt’ und starb im Schrecken seines Nichts. (1, 109)

Erklärend Sie in derselben Hymne „Aar“, „Sint“, „im Schäferkleide“, „des Haders“, „Wandelsterne“. Zu „Olympier“ und „Muse“ vgl. das Kapitel über Mythos.

2) Finden Sie alternative Wörter im heutigen Deutsch für

„dem Ufer hold“ (1, 253)

„es adelt sich / Zur Tapferkeit [...] die empörte Brust mir“ (1, 252)

„laßt in Sorgen und in Irren / Nimmer den Genius sich vertrauern“ (ebd.)

„O theuer warst du Priesterin [...] Doch theurer heute“ (1 255)

„Des Lebens dämmernde Gestalten“ (ebd.)

3) Erläutern Sie die Mehrfachbedeutungen in folgenden Formulierungen:

„Und von den Stralen des begehrenden / Morgenlichts die Wolke freudig erröthet“ (1, 272)

„Wo bist du, Jugendliches! Das immer mich / Zur Stunde wekt des Morgens, wo bist du, Licht!“ (1, 281; vgl. V. 43 „Jugendlicht“)

„Seitdem der Gesang sterblichen Lippen sich / Friedenathmend entwand, frommend in Laid und Glück / Unsre Weise der Menschen Herz erfreute“ (1, 284)

„daß wohl aufgehoben, schlafend dahin ich / Muß in den Woogen“ (1, 305)

4) Verfolgen Sie durch Unterstreichung die Reihe der Wörter, die einen Vorwurf des Sprechers an den *Gefesselten Strom* formulieren oder implizieren (bis V. 8 lassen sich 8 Formulierungen identifizieren):

Was schläfst und träumst du, Jüngling, gehüllt in dich,
Und säumst am kalten Ufer, Geduldiger,
Und achtest nicht des Ursprungs, du, des
Oceans Sohn, des Titanenfreundes!

Die Liebesboten, welche der Vater schickt,
Kennst du die lebenathmenden Lüfte nicht?

Und trifft das Wort dich nicht, das hell von
Oben der wachende Gott dir sendet? (1, 279)
In welcher Weise ändert sich die Art des Vorwurfs?

5) Verfolgen Sie durch Unterstreichungen mit verschiedenen Farben die Reihen, Wortwiederholungen/ Wortanklänge / Wiederaufnahmen eines Gedankens oder einer Vorstellung in *Dichtermuth* (1. Fassung). Nimmt man in V. 16 hinzu, dass in einer Variante statt „den eignen Geist“ „den eignen Gott“ steht, wird der religiöse Zusammenhang, der auch in „Geist“ angesprochen ist, deutlicher.

Sind denn dir nicht verwandt alle Lebendigen,
Nährt die Parze denn nicht selber zum Dienste dich?
Drum! so wandle nur wehrlos
Fort durchs Leben und Sorge nicht!

Was geschieht, es sei alles geseegnet dir
Sei zur Freude gewandt, oder was könnte denn
Dich belaidigen, Herz, was
Da begegnen, wohin du sollst?

Denn wie still am Gestad, oder in silberner
Immertönender Fluth, oder auf schweigender
Wassertiefe der leichte
Schwimmer wandelt, so sind auch wir

Wir, die Dichter des Volks gerne, wo Lebendes
Um uns athmet und wallt, freudig und jedem hold;
Jedem trauend; wie sängen
Sonst wir jedem den eignen Geist?

Wenn die Wooge denn auch einen der Muthigen
Wo er treulich getraut wirbelnd hinunterzieht,
Und die Stimme des Sängers
Nun in blauender Halle ruht,

Freudig starb er und noch klagen die einsamen,
Seine Haine den Fall ihres Geliebtesten
Doch oft tönet der Jungfrau
Vom Gezweige sein liebend Lied.

Wenn des Abends vorbei Einer der Unsern kömt
Wo der Bruder ihm sank denket er manches wohl
An der warnenden Stelle
Schweigt und gehet gerüsteter. (1, 275f.)

4) Bilder

Als Bilder in literarischem Sinn werden sprachliche Mittel bezeichnet, die die Vorstellung eines besprochenen Gegenstandes in einer bestimmten Richtung verdeutlichen sollen. Die dazu verwendeten Wörter mit ihren Bedeutungen treffen also den Gegenstand nur partiell.

Auf dem Hintergrund der Überlegungen zum Aorgischen und Organischen (vgl. oben Kap. 2) kann überhaupt jeder Ausdruck nicht anders als bildlich, unvollkommen und unvollständig sein. Dies ist auch die Lehre Herders (*Über Bild, Dichtung und Fabel*) und Friedrich Schlegels, der daraus die Konzeption der romantischen Ironie ableitet. Wenn schon jede Vorstellung und der Ausdruck dafür Bild ist, werden die üblicherweise als Bilder bezeichneten Ausdrücke zu Bildern von Bildern, also Potenzierungen, energetischen Verdichtungen einer vielleicht durch Gewöhnung spannungslos gewordenen Vorstellung zur Vertiefung des Gedanklichen oder Verstärkung des Affektiven. Da Bilder in ihren Vorstellungen immer von der Sachvorstellung abweichen, sind sie beim doppeltönigen Wechsel der Töne (s.u.) geeignet, den Richtungston anzugeben (z.B. *Heidelberg* V. 5 f. „Wie der Vogel des Walds“ – naiver Richtungston des heroischen Grundtons z.B. in „über die Gipfel fliegt“).

Bilder haben verschiedene „Aggregatzustände“: in Vergleich und Gleichnis wird die Sachvorstellung neben der Bildvorstellung erhalten und durch Nebeneinanderstellung („der Jüngling, der Strom“), üblicherweise durch „wie“ oder „so“ mit ihr verbunden: bei den Tropen wird die Sachvorstellung durch die Bildvorstellung ersetzt und muss in „Korrektur“ vom Rezipienten rekonstruiert werden „Fluthen der Zeit“). Dabei können Mehrfachfunktionen entstehen („Burg / Von den Wettern zerrissen“ – durch Blitzschlag und durch Sprengung im Krieg).

a) Vergleich, Gleichnis

Beim Grundmodell des **Vergleichs** werden Sachvorstellung und Bildvorstellung benannt, durch „wie“ oder „so“ und die Benennung einer gemeinsamen Eigenschaft (tertium comparationis, das „Dritte“ des Vergleichs) verbunden: A ist wie B, der Mond ist gelb wie eine Zitrone. Oder verbal: A handelt wie B (handelt), die Brücke schwingt sich wie der Vogel fliegt – in diesem Fall wird der Rezipient veranlasst, für die Art des Schwingens und Fliegens eine Vorstellung zu bilden, z.B. bogenförmig oder „leicht und kräftig“ (*Heidelberg* V. 7, womit wieder der in dieser Strophe heroische Grundton „kräftig“ und der naive Richtungston „leicht“, den Kraft ermöglicht, zur Sprache kommen). Beispiele:

„Und der Jüngling der Strom fort in die Ebne zog / Traurigfroh, wie das Herz, wenn es [...] sich wirft“ (1, 252 f.)

„Ach! wie ein Knabe seh’ ich zu Boden oft, / Such’ in der Höhle Rettung vor dir“ (1, 228)

„wie verscheucht von thöriger Bitte, flieht / Der Zauber“ (1, 231)

Morgenrot, rötliche Flammen „wallen geräuschlos auf; / Wie Fluthen am Gestade, woogen / Höher und höher die Wandelbaren“ (1, 231)

„Und wie auf dunkler Wolke der schweigende / Der schöne Bogen blühet [...] / So ist dein Leben [...] Wenn du Vergangnes über Italiens / Zerbrochnen Säulen, wenn du neues / Grünen aus stürmischer Zeit betrachtest.“ (1, 256)

Gleichnisse, insbesondere die von Homer in den Epen verwendeten (die „Gleichnisse Jesu“ sind eher als Parabeln zu sehen), beschränken sich nicht auf die Herstellung einer Verbindung von Sach- und Bildvorstellung durch ein einziges tertium comparationis, sondern bauen die Bildvorstellung oft zum vollständigen Gemälde aus, von dem viele Elemente gar nicht in die Sachvorstellung einzubauen sind, in dem aber auch die Möglichkeit mehrerer tertium comparationis entstehen kann, so dass eine Art gleitender Verbindung und ein sich wandelnder Ausbau der Sachvorstellung erfolgt. Beispiel der Anfang von *Elegie*:

Täglich geh’ ich heraus und such’ ein Anderes immer,
 Habe längst sie befragt, alle die Pfade des Lands;
 Droben die kühlenden Höhn, die Schatten alle besuch’ ich,
 Und die Quellen; hinauf irret der Geist und hinab,
 Ruh’ erbittend; so flieht das getroffene Wild in die Wälder,

Wo es um Mittag sonst sicher im Dunkel geruht;
 Aber nimmer erquikt sein grünes Laager das Herz ihm
 Wieder und schlummerlos treibt es der Stachel umher.
 Nicht die Wärme des Lichts und nicht die Kühle der Nacht hilft
 Und in Woogen des Stroms taucht es die Wunden umsonst.
 Ihm bereitet umsonst die Erd' ihr stärkendes Heilkraut
 Und sein schäumendes Blut stillen die Lüftchen umsonst.
 Wehe! so ists auch, so, ihr Todesgötter! Vergebens,
 Wenn ihr ihn haltet und vest habt den bezwungenen Mann,
 Wenn ihr einmal hinab in eure Nacht ihn gerissen,
 Dann zu suchen zu flehn, oder zu zürnen mit euch,
 Oder geduldig auch wohl in euren Banden zu wohnen
 Und mit Lächeln von euch hören das furchtbare Lied. (1, 287 f.)

In diesem Beispiel schließen sogar zwei Bildvorstellungen an die Sachvorstellung von dem suchenden unruhigen Ich an: das Gleichnis vom angeschossenen Tier und die mit „Wehe!“ angeschlossene vergleichbare (in diesem Fall verschärfte) Situation und Notwendigkeit des Todes.

Hölderlin sieht auch in der Tragödie die Notwendigkeit der Gleichnisse. Im *Grund zum Empedokles*, insbesondere dem *Allgemeinen Grund*, führt er aus: „Es ist die tiefste Innigkeit, die sich im tragischdramatischen Gedichte ausdrückt“, „ein unendlicheres Göttliches“ als etwa in der Ode mit tragischer Stilart. „Die Empfindung drückt sich nicht mehr unmittelbar aus, es ist nicht mehr der Dichter und seine eigene Erfahrung, was erscheint, wenn schon jedes Gedicht, so auch das tragische aus poetischem Leben und Wirklichkeit, aus des Dichters eigener Welt und Seele hervorgegangen seyn muß“ (1, 866); weil diese tiefste Innigkeit in seiner eigenen Welt den Dichter zu sehr ergreift, „um so weniger kann das Bild die Empfindung unmittelbar aussprechen, es muß sie so wohl der Form als dem Stoffe nach verläugnen, der Stoff muß ein kühneres fremderes Gleichniß und Beispiel von ihr seyn [...]. Eine andre Welt, fremde Begebenheiten, fremde Charaktere, doch wie jedes kühneres Gleichniß, dem Grundstoff um so inniger anpassendes, blos in der äußeren Gestalt heterogenes“ (1, 866). Der den Dichter ergreifende Stoff in seiner eigenen Welt kann in der Tragödie nicht als Sachvorstellung gestaltet werden; aus einer anderen Welt muss „ein kühneres fremderes Gleichniß und Beispiel“ gefunden werden. Übertragen auf Hölderlins Tragödie *Der Tod des Empedokles*: der Philosoph aus Agrigent ist jenes Gleichnis aus dem Kontext einer andern Welt; Sachbereich ist aus Hölderlins eigener Welt um 1798/99 nach meiner Interpretation Bonaparte, den Hölderlin mit dem tragischen Fehler des Empedokles warnen will, sich vom Volk zurückrufen und als Gott feiern zu lassen – Bonapartes Staatstreich im November 1799 machte Hölderlins Tragödie obsolet; er heftete sie hinten in sein Arbeitsbuch ein, gewissermaßen zur Wiedervorlage.

b) Tropen und Allegorie

Der Terminus griech. Tropos, lat. tropus, heißt „Wendung“, „charakteristische Stellung“ und bezeichnet Fälle, in denen die Sachvorstellung durch die Bildvorstellung auf bestimmte Weise ersetzt wird. Hölderlin benützt Tropen oft zur Erzeugung von Mehrfachbedeutungen.

Synekdoche ersetzt bei einer Sachvorstellung das Ganze durch einen Teil (pars pro toto) oder den Teil durch das Ganze (totum pro parte). Beispiele:

„Und um die Wälder sah ich die Fittige / Des Himmels wandern“ (1, 282, mehrfach bedeutend)

„tönt ihr / Ihm nach, ihr meine Saiten“ (ebd.)

„Tag! Tag! [...] O Jugendlicht!“ (1, 283, mehrfach bedeutend)

„Kommst du [...] Aus heilger Schwelle“ (1, 255)

„so trauert der Dichter Angesicht auch“ (1, 262)

„Alle Blumen der Erd, alle die goldenen / Früchte des Hains, alle sie heilen nicht / Dieses Leben“ (1, 257)

Metonymie ersetzt den Inhalt durch das Gefäß, die Handlung durch die Folge, das Werk durch den Autor etc.; manchmal Übergang zu Synekdoche und Metapher. Beispiele:

„Voll von dankenden Gaaben“ (1, 281)

„Gesellt im Lorbeer ihm der Heroë sich“ (1, 249)

„Wo ist dein Delos, wo dein Olympia“ (1, 248)

Litotes entspricht dem understatement, Ersatz der Sachvorstellung durch eine sie verkleinernde, geringerwertende Vorstellung. Selten bei Hölderlin. Beispiel:

„Einen vergänglichen Tag lebt' ich und wuchs mit den Meinen“ (1, 287)

Hyperbel entspricht dem overstatement, Ersatz der Sachvorstellung durch eine übertreibende Vorstellung. Beispiel:

„Froh, als könnt' ich Schöpfungen beglücken, / Kün, als huldigten die Geister mir / Nahet [...] meine Liebe dir [...] Ha! und deinem Götterschoose näher / Höhnt des Siegers Fahne Grab und Zeit“ (1, 111)

Ironie im einfachen rhetorischen Sinne der Ersatz der Sachvorstellung durch eine entgegengesetzt bewertende Vorstellung. Beispiel:

„Was schläfst und träumst du, Jüngling, gehüllt in dich, / Und säumst am kalten Ufer, Geduldiger“ (1, 279)

Hier sind auch „Jüngling, gehüllt in dich“ (d.h. der Angeredete sollte aufgrund seiner Jugend nicht schlafen und träumen, seine „Fessel“ ist nicht auferlegt, sondern durch ihn selbst bewirkt). In V. 13 der Ode erscheint mit „der Zauderer“ (d.h. den der Sprecher zu Unrecht mit Vorwürfen überhäuft hat) eine Selbstironie des Sprechers.

Übungen zur Bildlichkeit

Versuchen Sie bei den folgenden Aufgaben nicht nur jeweils einen Vergleich, einen Tropus etc. zu identifizieren, sondern das ganze Geflecht der Bildlichkeit zu entwirren.

- 1) Wie wenn am Feiertage, das Feld zu sehn
Ein Landmann geht, des Morgens, wenn
Aus heißer Nacht die kühlenden Blize fielen
Die ganze Zeit und fern noch tönet der Donner,
In sein Gestade wieder tritt der Strom,
Und frisch der Boden grünt
Und von des Himmels erfreuendem Reegen
Der Weinstok trauft und glänzend
In stiller Sonne stehn die Bäume des Haines:

So stehn sie unter günstiger Witterung,
Sie die kein Meister allein, die wunderbar
Allgegenwärtig erzieht in leichtem Umfangen
Die mächtige, die göttlichschöne Natur.
Drum wenn zu schlafen sie scheint zu Zeiten des Jahrs
Am Himmel oder unter den Pflanzen oder den Völkern
So trauert der Dichter Angesicht auch,

Sie scheinen allein zu seyn, doch ahnen sie immer.
Denn ahnend ruhet sie selbst auch.

Jezt aber tagts! (1, 262)

- 2) Du schweigst und duldest und sie verstehn dich nicht
Du heilig Leben! Welkest hinweg und schweigst
Denn ach! vergebens bei Barbaren
Suchst du die Deinen im Sonnenlichte

Die Königlichen, welche, wie Brüder, doch,
Wie eines Hains gesellige Gipfel sich
Der Lieb und Heimath sonst und ihres
Wechselnden Tages und Jahrs erfreuten,

Die Erstgeborenen, welche des Ursprungs noch
Gedenk, wie du, voll Güte, du Liebliche
Von ihr der mütterlichen Sonne
Zeugten, die Schönen, die Göttermenschen,

Die zärtlichgroßen Seelen, die nimmer sind. (1, 256)

- 3) Spottet nimmer des Kinds, wenn noch das alberne
Auf dem Rosse von Holz herrlich und groß sich dünkt,
O ihr Guten! auch wir sind
Thatenarm und gedankenvoll!

Aber komt, wie der Stral aus dem Gewölke komt,
Aus Gedanken vielleicht, geistig und reif die That?
Folgt die Frucht, wie des Haines
Dunklem Blatte, der stillen Schrift? (1, 265)

- 4) Schöpferischer, o wann, Genius unsers Volks,
Wann erscheinst du ganz, Seele des Vaterlands
Daß ich tiefer mich beuge
Daß die leiseste Saite selbst

Mir verstumme von dir, daß ich beschämt
Eine Blume der Nacht, himmlischer Tag, vor dir
Enden möge mit Freuden... (1, 266)

- 5) Entwerfen Sie
einen Vergleich zu der Morgen, frisch...
Die Freunde leben zusammen wie...
ein Gleichnis zu wie wenn..., so erfährt er endlich Anerkennung seiner Arbeit.
eine Synekdoche zu Haus (mit Bedeutungsrichtung „Schutz vor Regen“)
Gedicht (mit Bedeutungsrichtung „Sprache“)
eine Metonymie zu gib mir Wein
wir lesen Gedichte von Hölderlin
eine Litotes zu viele
zwei Hyperbeln zu viele vermuten das

eine einfache Ironie zu	dieser unfreundliche Mensch
eine Metapher zu	das Fahrrad
	dieser unfähige Mensch!
eine Allegorie zur Kette	Kind – Jüngling – Mann – Greis

5) Mythos

Hölderlin hat zwar Theologie studiert, aber das Studium hat ihm das Christentum als eine Religion neben anderen gezeigt, hinter und über denen er wie etwa Herder in *Gott. Einige Gespräche* (1787) auf spinozistischer Grundlage eine religiöse Grundstruktur zu entwickeln suchte. Zum Beispiel schreibt er im März 1801 an den Halbbruder: „Alles unendliche Einigkeit, aber in diesem Allem ein *vorzüglich Einiges* und Einigendes, das, *an sich, kein Ich* ist, und dieses sei unter uns Gott!“ (2, 898) In diesem Sinne ist er neben seiner Philosophie und Dichtung ein bedeutender Theologe. Schon in seiner Magisterarbeit *Versuch einer Parallele zwischen Salomons Sprüchwörtern und Hesiods Werken und Tagen* (1790) entwickelt er eine Theorie der Mythologie:

Die Personifikation abstrakter Begriffe hat wie die Kürze des Ausdrucks ihren ästhetischen Werth. Wir nennen nichts schön und erhaben, was nicht auf unser Empfindungs- und Begehrungs-Vermögen wirkt, vorausgesetzt nemlich daß das Urtheil, das wir fällen, unser eigenes und nicht nachgesprochen ist. Nun aber würkt kein Gegenstand auf unser Empfindungs- und Begehrungsvermögen, außer unter einer *Totalvorstellung*. Wo wir zergliedern, wo wir deutliche Begriffe haben, empfinden wir schlechterdings nicht. Der Dichter will aber auf das Empfindungs- und Begehrungsvermögen wirken, oder welches einerlei ist, er hat Schönheit und Erhabenheit zum Zweck. Er muß also abstrakte Begriffe die ihrer Natur nach mehr zur Zergliederung, zur Auflösung in deutliche Begriffe reizen, so darstellen, daß sie klare Begriffe oder Totalvorstellungen werden, das ist, er muß sie versinnlichen. Und diß ist das Werk der Personifikation abstrakter Begriffe. (2,35)

Auf dieser Theorie basieren die Tübinger Hymnen, in denen Begriffe wie Harmonie, Freiheit, Liebe zu Göttinnen personifiziert, angerufen, mit ihren Eigenschaften und Leistungen in Erinnerung gebracht und der Anbetung und Gefolgschaft des Sängers und seiner Freunde versichert werden. Damit sind sie „Totalvorstellungen“, die als Begriffe Verstand, als Ideen Vernunft ansprechen, als schöne Göttinnen Einbildungskraft und Empfindung, als erhabene, schöpferische und herrschende Wesen den Willen („Begehrungsvermögen“) in Bewegung setzen, etwa zu Nachfolge und begeisterter Zueignung. Die äußerliche Nähe dieser Begriffe etwa zu Schillers *Lied an die Freude* oder zu den französischen Revolutionshymnen ist deutlich, aber Hölderlin hat mit den Begriffen Wahrheit, Freiheit, Harmonie, Menschheit, Schönheit, Jugend, Freundschaft, Liebe, Kühnheit gewissermaßen Bedingungen des menschlichen Daseins in kosmische Bezüge gestellt und hat sorgfältig diese Leitbegriffe einzelner Hymnen in unterschiedlichen Konstellationen in allen Hymnen auftreten lassen. So entsteht ein Zyklus, in dem die personifizierten Begriffe als Erscheinungsformen des Göttlichen in der Welt und im Menschenleben zusammenwirken, ohne dass irgendeine der Gestalten dieses Ideen-Olymps absolute Herrschaft beanspruchte wie etwa die Vernunft in den Revolutionshymnen. Hier ist also mit konsequenter Planung die von Hamann und Herder erhobene und diskutierte Forderung nach einer Neuen Mythologie erfüllt und die „Mythologie der Vernunft“ des *Ältesten Systemprogramms des Deutschen Idealismus* vorweggenommen. Im Zusammenhang mit dem letztgenannten, von Hegel niedergeschriebenen Text schrieb Hölderlin Anfang 1797 als „Positionspapier“ für das Gespräch der nun in Frankfurt vereinigten Freunde die *<Fragmente philosophischer Briefe / Über Religion>*, in denen eine bedeutende Theorie des Mythos skizziert wird, die sich so zusammenfassen lässt (2, 53-56): Jeder Mensch lebt in „intellectualen moralischen rechtlichen Verhältnissen einestheils, und

[...] physischen mechanischen historischen Verhältnissen andernteils“; jeder dieser Aspekte hat seinen notwendigen Zusammenhang, der erstere z.B. die Pflicht gegenüber dem Gesetz, der zweite z.B. die Kausalität. Daran wird wie bei Kants Kritiken der reinen und der praktischen Vernunft die potentielle Inkompatibilität der beiden Zusammenhänge deutlich. Nun kann sich der Mensch momentan zu Erfahrungen erheben, in denen ein „höherer unendlicherer Zusammenhang zwischen ihm und seinem Elemente ist“, und es ergibt sich, dass „wirklich dieser höhere Zusammenhang ihnen [den Menschen] ihr heiligstes sei, weil sie in ihm sich selbst und ihre Welt, und alles, was sie haben und [sind], vereinigen fühlen“. Da diese Epiphanie einer heiligen Einheit ihrer Welt sozusagen zeitlich momentan und räumlich punktuell erfahren wird, bilden die Menschen Vorstellungen über das Plötzliche und unbegreifliche Ereignis. Diese Vorstellungen leisten dreierlei: sie bewirken, dass der Mensch die Epiphanie „durchgängiger *empfindet*“, d.h. ihre Punktualität auf die Heiligung seiner ganzen Lebenswelt ausbreitet; sie bewirken, dass „er sich seines Geschicks *erinnern*“ kann, d.h. wiederholbare Vorstellungen darüber entwickelt, was ihm geschehen ist; sie bewirken, dass „er für sein Leben *dankbar* seyn kann und mag“, d.h. eine nachhaltige Beziehung zu diesem unendlicheren Zusammenhang sowie Sensibilität und Erkenntnisfähigkeit für höhere „mehr als mechanische“ Zusammenhänge bewahren kann. Die Vorstellungen, die diese wesentlichen Leistungen zur Heiligung von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft erbringen, dürfen aber „weder intellektuell noch historisch“ sein, sie dürfen „weder bloß in *Gedanken*, noch bloß im *Gedächtniß* wiederholt werden“, denn sonst würden sie aus einem einzigen der beiden Zusammenhänge gespeist, wo doch die religiöse Erfahrung den „höheren Zusammenhang“, den unmöglich scheinenden Zusammenhang der inkompatiblen Zusammenhänge momentan verwirklicht hatte. Deshalb müssen die Vorstellungen davon „intellektuell historisch, d.h. *Mythisch*“ sein, das Materielle, Mechanische, Historische, Tatsächliche muss „intellektuell“ gezeigt werden, mit moralisch handelnden Personen erfüllt, göttlichen Wesen, die ihre Heiligkeit aus dem höheren Zusammenhang erhalten. Dieser ist den Menschen ja „ihr heiligstes“, die handelnden Personen verfügen zudem frei über die Kräfte, die sonst die Zwangskausalität in der Welt bewirken, und können Wunder tun. So wird durch die mythischen Vorstellungen die Welt sinnvoll gemacht, alles Geschehende wird zu „Sprachen des Himmels“, die der Dichter „deuten und singen“ muss (1, 305); seine Aufgabe ist es ohnehin, jedem den eigenen Gott zu singen (2, 51), d.h. das Potential auch fremder Lebenssphären auf den höheren Zusammenhang in ihnen zu erspüren. Auch die „gemeinschaftliche Gottheit“ zusammenlebender Menschen muss er aus der gemeinsamen Lebenssphäre als Vorstellung konstruieren, die ihnen ihre Welt in ihrer Heiligkeit, in ihrer Durchdringung mit absichtsvoll handelnden Mächten zeigt. Von dieser Religionstheorie und den daraus sich ergebenden Konsequenzen für die Aufgabe des Dichters und die mythische Belebung und Sinnerfüllung der Welt ist Hölderlins Dichtung nach den Tübinger Hymnen durchgängig bestimmt.

Übungen zur Mythologie

- 1) Überprüfen Sie an einer beliebigen Tübinger Hymne, ob die Bedingungen einer Totalvorstellung erfüllt sind: Begrifflichkeit, Personifikation und entsprechendes Handeln, Schönheit und Erhabenheit, d.h. Wirkung auf die Empfindung und das Begehungsvermögen / den Willen des Sprechenden Ich.
- 2) Überprüfen Sie die Behauptung, dass die oben aufgezählten Begriffe der Hymnen in der untersuchten Hymne vorkommen. Werden die zugehörigen Wörter (etwa „kün“, „frei“) verwendet? Machen Sie sich die Hierarchie klar, die in diesem Gedicht ggf. unter den Begriffen etabliert wird (z.B. x entsteht aus y, x bewirkt y).

3) Unterstreichen Sie in der Ode *Der Abschied* (1, 325) die Personifikationen und ihre Handlungen. Geben Sie in Prosa die Argumentation Hölderlins ohne Personifikationen wieder. Wie ändern sich die Bewertungen menschlicher Verhältnisse und die Beziehungen zu Natur/Welt?

4) Vergleichen Sie die Oden *Der gefesselte Strom* (1, 279) und *Ganymed* (1, 444 f.) hinsichtlich der Verwendung der „neu erfundenen“ Personifikationen und der Einsetzung einer Gestalt aus der griechischen Mythologie. Was ergibt sich für deren Interpretation? Hölderlin schrieb: „Wir müssen die Mythe nemlich überall *beweisbarer* darstellen.“ (2, 372) Ist dies für den Mythos von Ganymed tatsächlich geleistet?

5) Identifizieren Sie in dem Gesang *Der Rhein* Anspielungen auf die Mythen von Herakles, Prometheus, Atlas, Uranos/Gaia. Welche Abweichungen vom ursprünglichen Mythos stellen Sie fest? Was bezweckt Hölderlin jeweils mit der Abweichung?

III. Ordnungen

1) Der Satz

Mit ihrer Lehre von der Komposition hatte die aus der Antike überlieferte Rhetorik die verschiedenen Möglichkeiten der Ordnung von Wörtern, Satzteilen, und Sätzen analysiert und hinsichtlich ihrer Wirkungen besprochen. Besonders wichtig war die Lehre vom komplexen Satz („Periode“ von griech. *periodos*, dem Herumlaufen um den besprochenen Gegenstand). Neben dem einfachen, geradeaus laufenden, gleichwertige Elemente aneinander reihenden „parataktischen“ Satz (sog. *oratio perpetua*) wurde für sentenzhafte Formulierungen, Antithesen, Schlussfolgerungen der „hypotaktische“ Periodus mit seinen Abhängigkeitssystemen, seiner Spannung bis zum Abschluss gepflegt, also ein geschlossener (kyklischer) Bau. Während in der Lyrik oder Epik das Metrum (vgl. Kap. I) oft die Wortfolge stark beeinflusste und mit der Strophe im Prinzip eine strukturierte Abfolge von Wörtern und Satzteilen bis zum Strophenende forderte, schufen die Regeln des Baus einfacher und komplexer Sätze mit Stellungsfiguren, Steigerungen, Satzschlüssen etc. analoge Ordnungsformen für die Prosa. Selbstverständlich kommen einfache und komplexe Sätze auch in den Versen der römischen Dichter vor, aber in bestimmten Hinsichten suchte die Prosa ihre eigenen Ideale der Eleganz gegenüber der Verskunst hochzuhalten; Cicero gilt hier als musterhaft.

Der sogenannten „natürlichen Ordnung“ des Satzbaus, die auch in der Antike als Abfolge von Subjekt, Prädikat, Objekt und Bestimmungen gesehen wurde und den einfachen Satz beherrschte, wurde im 17. Jahrhundert durch die *Logik von Port-Royal* (*La logique ou l'art de penser*, 1662) von Antoine Arnauld und Pierre Nicole der Charakter einer Regel und von Bernard Lamy (*Rhétorique*, 1688) vollends normativer Wert gegeben: „natürlich“ war „logisch“, d.h. die vorgeschriebene Folge war logisches Subjekt, Prädikat, Objekt und Bestimmungen. Was gegen diese Ordnung verstieß, war bei den rationalistischen Aufklärern verpönt und hieß „Inversion“. Die Empiristen und die Verfechter der Einbildungskraft (in Frankreich Condillac und Diderot, in Deutschland Hamann und Herder) setzten dagegen die Ordnung der Aufmerksamkeitslenkung, die das Interesse des Hörers zunächst auf das Wichtigste, Betonte lenkt und dazu die Kopf- oder Endstellung im Satz nutzt. Einem rational normativen Satz „Das Haus ist in Brand geraten“ steht einfach der Ruf „Feuer!“ gegenüber. Oder statt „Er hat meinen Bruder gefragt“ wird gesagt „Meinen Bruder hat er gefragt“, wenn es darum geht, wen er gefragt hat, „Gefragt hat er meinen Bruder“, wenn es darum geht, ob er

etwa einen Befehl gegeben hat. Hölderlin schreibt in seinen Fragmenten aus der Frankfurter Zeit:

Man hat Inversionen der Worte in der Periode. Größer und wirksamer muß aber dann auch die Inversion der Perioden selbst seyn. Die logische Stellung der Perioden, wo dem Grunde (der Grundperiode) das Werden, dem Werden das Ziel, dem Ziele der Zweck folgt, und die Nebensätze nur immer hinten an gehängt sind an die Hauptsätze, worauf sie sich zunächst beziehen, – ist dem Dichter gewiß nur höchst selten brauchbar. (2, 57 f.)

Der erste dieser drei Sätze folgt der „logischen“ Ordnung, der zweite demonstriert eine „Inversion“ durch die Kopfstellung der Bestimmungen „Größer und wirksamer“, die logisch erst dem Subjekt „Inversion der Perioden“ folgen müssten. Die Kopfstellung bewirkt, dass beim lauten Lesen eine besondere Betonung auf die zwei Komparative gelegt wird, wodurch die Aufmerksamkeit des Hörers auf die Kriterien der Größe und Wirksamkeit fällt. Deutlich ist auch die Spannung innerhalb des Satzes, dessen Beginn mit der grammatisch unselbständigen Bestimmung die Einlösung mit Prädikat und Subjekt erfordert: der Satz ist selbst eine Periode. Hölderlin demonstriert zugleich eine gedankliche Inversion: die Komparative „größer und wirksamer“ implizieren rückwirkend die Bestimmungen „groß und wirksam“ im ersten Satz, der dann lauten könnte: ‚Man hat große und wirksame Inversionen der Worte und Satzteile (eine weitere unausgesprochene, mit „Periode“ definitionsgemäß gemeinte Aussage) in der Periode.‘ Die zwei Sätze zeigen formal und inhaltlich, dass Hölderlin sich sehr aufmerksam mit der Ordnung seiner Texte befasst hat. Das betrifft zunächst den Einzelsatz. Hier macht er deutlich, dass die logische Ordnung und der parataktisch reihende Satz „dem Dichter gewiß nur höchst selten brauchbar“ ist; man wird also im *Hyperion* in der Mehrzahl Perioden, komplexe hypotaktische Satzgebilde finden, ganz abgesehen von ihrer zum Teil durch das Metrum bedingten Verwendung in den Gedichten. Über die Periodus-Lehre der Rhetorik hinaus wendet Hölderlin die Ordnungsvorstellung der Periode auf ganze Texte an, die beim Dichter auch nicht rational geordnet sein sollen wie eine Abhandlung, sondern in einer Inversion der Perioden (und sicher auch Abschnitte, Kapitel, Erzählteile) etwa auch hier die Kopfstellung des entscheidenden Moments gegen die chronologische Ordnung der Erzählung bevorzugt. Das trifft auf den *Hyperion* zu, an dessen Anfang die Verzweiflung des für den Tod seiner Geliebten und seines Freundes Verantwortlichen, mit allen Lebensplänen Gescheiterten, von den osmanischen Behörden Gejagten steht. Das ist die Mitte und Umwendung („Katastrophe“) seines Lebenslaufs, den er auf Wunsch seines Brieffreundes bis zu dem Punkt des Romanbeginns nacherzählt, und zugleich der Anfang der Fortsetzung dieses Lebenslaufs, der mit einigen Ortswechseln des Einsiedlers und seiner Selbstheilung in den Äußerungen der Briefe festgehalten wird. Der *Hyperion* ist ein echter Periodus im Großformat.

Noch auf Satzebene kommen neben den „Inversionen der Worte“, den sog. Anastrophen („des Lebens Wein“ statt „der Wein des Lebens“) eine Anzahl Abweichungen von der logischen oder grammatikalisch erwarteten Wortfolge vor, die Hölderlins Sätze manchmal schwer lesbar machen. Ich verzichte auf die Aufzählung der griechischen und lateinischen Termini, gebe nur den Typus des Eingriffs in die rationale Ordnung an und bringe Beispiele:

Wiederholungsfiguren in vielen Formen unmittelbarer oder weiter entfernter, identischer oder gelockerter Wiederholung von Wörtern oder kürzeren Formulierungen:

Menschen, Menschen! was ist euer Leben,
Eure Welt, die tränenvolle Welt,
Dieser Schauplatz, kann er Freuden geben,
Wo sich Trauern nicht dazu gesellt?
O! die Schatten, welche euch umschweben,
Die sind euer Freudenleben. (1, 16)

Kürzungsfiguren entstehen durch Weglassen von Wörtern, die vom Rezipienten erwartet werden und die man ihm zur Ergänzung überlässt:

Ellipse:denn noch ehe du ausgeredet

Rief es herab (1, 357)

Verbindungslose Aufzählung, Asyndeton (im Gegensatz zum Polysyndeton, in dem die Glieder der Aufzählung durch wiederholte Konjunktionen verbunden sind):

Tränen, fließt! o fließet, Mitleidstränen,
Tumel, Reue, Tugend, Spott der Welt,
Wiederkehr zu ihr, ein neues Sehnen,
Banges Seufzen, das die Leiden zählt,
Sind der armen Sterblichen Begleiter... (1, 16)

Stellungsfiguren, z.B. der den grammatikalischen Zusammenhang unterbrechende Einschub:

Und die lieben Freunde, das treue Gewölk,
Umschatteten dich auch, damit der heiligkühne
Durch Wildniß mild dein Stral zu Menschen kam... (1, 363)

Wie die Löwin, hast du geklagt,
O Mutter, da du sie,
Natur, die Kinder verloren. (1, 365)

Durch die Verwendung solcher Figuren stellt Hölderlin auch Formulierungen her, die grammatikalisch **mehrfach konstruierbar und lesbar** sind. Sie erhalten damit zugleich mehrere Bedeutungen, die zu berücksichtigen sind. Zwei Beispiele:

Wohl sind die Würze des Lebens,
Von oben bereitet und auch
Hinausgeführt, die Mühen. (1, 365)

Hier lässt sich lesen: die Würze sind bereitet und die Mühen hinausgeführt (zu Ende gebracht). Und: die Würze des Lebens, (d.h.) die Mühen sind von oben bereitet und hinausgeführt.

Voll Güte ist; keiner aber fasset
Allein Gott. (1, 460)

Hier lässt sich lesen: „Volle Güte ist.“, „Voll Güte ist Gott.“, „Voll Güte ist Allein Gott.“; „keiner allein aber fasset Gott.“, „Keiner aber fasset Gott allein.“ (Die Umstellungen habe ich nur um der Deutlichkeit willen vorgenommen.) Nimmt man die Lesungen „Voll Güte ist Gott“ und „keiner fasset Gott“ zusammen, dann ist Gott zugleich Subjekt und Objekt – eine theologisch hochbedeutende Aussage, denn der logische Zusammenfall von Subjekt und Objekt trifft auch im spinozistischen Weltbild nur für Gott zu.

2) „Das Gesez dieses Gesanges“

Zu einem Entwurf für *Der Rhein* schrieb Hölderlin wohl in Hauptwil 1801:

Das Gesez dieses Gesanges ist, daß die zwei ersten Parthien der Form <nach> durch Progreß u. Regreß entgegengesetzt, aber dem Stoff nach gleich, die 2 folgenden der Form nach gleich dem Stoff nach entgegengesetzt sind die letzte aber mit durchgängiger Metapher alles ausgleicht. (3, 191)

Der Rhein ist einer der ersten Gesänge Hölderlins; er wollte im Gedanken an die Publikation die Leser mit der ihnen unbekanntem Dichtart vertraut machen, ließ aber die Notiz später weg. Dennoch ist sie ein wertvoller Hinweis auf die Strukturierung und den gedanklichen Aufbau dieser und, wie wir sehen werden, nicht nur dieser Dichtung.

Hölderlin spricht von „Parthien“, ein sonst von ihm nicht gebrauchter Ausdruck, hier wohl mit der Bedeutung „Abschnitt, Abteilung“. Über die Länge der Partien ist damit keine Aussage gemacht. Das ist wichtig, weil die meisten Interpreten durch die fünf zum Teil mit gleichen Verszahlen gebauten Triaden verführt werden, „Parthie“ einfach mit Triade gleichzusetzen. Zu achten ist vielmehr auf die Bestimmungen zu Form und Stoff in der Notiz. **Die erste „Parthie“** soll „der Form <nach> durch Progreß“ gekennzeichnet sein. Fort- und Voranschreiten bestimmt in der Tat die erste Strophe: die Pforte des Waldes, der Quell, der Mittag, der die Treppen der Alpen herunterkam, das von der Burg zu Menschen gelangende Entschiedene, die nach Italien und der Peloponnes (Morea) schweifende Seele des Sprechers, das ohne Vermuten vernommene Schicksal. Die ganze Strophe ist durch voranschreitende Bewegung bestimmt, die der Sprecher benennt und zum Teil gestaltet – Form ist die geistige Seite des poetischen Prozesses.

Auch die zweite Strophe ist durch „Progreß“ bestimmt. Zunächst hat der Sprecher von dem warmen Plätzchen zu der (Via-Mala-)Schlucht „drinn im Gebirg“ selbst den Ort gewechselt, dem Strom entgegen; Wälder und Felsen schauen hinab in den Abgrund, der Jüngling jammert um Erlösung, die Eltern hören erbarmend, die Sterblichen fliehen, der Jüngling wälzt sich in Fesseln (um sich zu befreien). Er wird als Halbgott identifiziert.

Der Stoff ist das Schicksal, das als vernommenes in der ersten Strophe angekündigt, in der zweiten hörbar wird. Das Schicksal des Rheins ist auch der Stoff der beiden folgenden Strophen (V. 39, 50-53); dagegen tritt der Sprecher mit seinem Blick den Rückweg an:

Die zweite „Parthie“ soll „der Form <nach> durch [...] Regreß“ gekennzeichnet sein, d.h. der Geist des Sprechers geht in allen Hinsichten ‚zurück‘. Die dritte Strophe zeigt das: der Rhein ist frei geboren, nahm droben (im Gotthard-Massiv) Abschied mit anderen Hoffnungen und Zielen als ihm in Str. 2 zuteil wurde. Nun tritt der Sprecher reflektierend zurück (wie schon beim „edelsten der Ströme“): Wünschen zeitlich vor dem Schicksal ist unverständlich. Ihrer gattungsgemäßen Ausstattung nach haben Göttersöhne keine, Tiere am genauesten vorgegebene Lebensform und Bewusstsein oder Kenntnis davon.

Die vierte Strophe geht weiter auf den Ursprung zurück. Reinentsprungenes, Wesensbestimmung durch den Lichtstrahl bei der Geburt (nach Horaz *carm.* IV 3); so ausnehmend glücklich geboren ist der Rhein, dass er lebenslang müsste frei bleiben und seinen Herzenswunsch erfüllen können. In der Überlegung zu den Determinanten wird zwar dem Lichtstrahl der stärkste Einfluss zugesprochen, „Noth“ und „Zucht“ (Erziehung) wirken jedoch viel. Deshalb setzt der Sprecher an den Schluss ein Fragezeichen, denn insgesamt ist ihm das Reinentsprungene ein Rätsel. Hier äußert der Sprecher also nur bestmögliche, dem eigenen Wunsch entsprechende Vermutungen und reflektiert auf ihre letztliche Unzuverlässigkeit; auch dies ist noch einmal ein Akt des Regresses.

Stoff der beiden Strophen ist weiterhin das Schicksal des Rheins. Dies ändert sich mit der **Dritten „Parthie“**. Dem „Gesez“ nach soll diese mit der vierten „der Form nach gleich dem Stoff nach entgegengesetzt“ sein. Es ist nicht eindeutig, ob sich „entgegengesetzt“ und „gleich“ auf Stoff bzw. Form der beiden ersten „Parthien“ beziehen oder ein Bezugssystem innerhalb der dritten und vierten „Parthie“ meinen; ich nehme das letztere an, weil sonst die Verhältnisse zwischen der dritten und vierten „Parthie“ ungeklärt blieben. Die Entgegensetzung des Stoffes ist zwischen fünfter und sechster Strophe deutlich: der wilde Rhein gegen den Vater Rhein. Formal sind beide Strophen jeweils aus allgemeiner Reflexion und Anwendung auf den Strom komponiert. Weder dem Stoff noch der Form nach schließen sich die folgenden Strophen an die sechste Strophe an; wir behandeln also die fünfte Strophe als dritte, die sechste Strophe als vierte „Parthie“.

In der dritten „Parthie“ und fünften Strophe wird zunächst aufgrund („Drum“) der vorausgegangenen Vermutung über den glücklichen Ausnahmestatus des Rheins das Jammern des Jünglings (V. 23 f.) in ein Jauchzen uminterpretiert: der Vergleich mit dem jungen Herakles, der die von Hera geschickten Schlangen in der Wiege erwürgt, bestätigt die

Bezeichnungen „Halbgott“ (V. 31) und „Göttersohn“ (V. 41) der beiden ersten „Parthien“ für den Rhein. Die Ufer werden in Zuchtmeisterinnen umgedeutet und sind auf einmal die Schlangen, die Herakles aber erwürgte, nicht mit den Zähnen zerriss. Diese gewaltsame Behandlung des Mythos spiegelt das Verhalten des jungen Stroms. Ähnlich gewaltsam spielt die Vorstellung von der Spaltung der Mutter Erde durch den ungehemmten Strom mit den physikalischen und geologischen Möglichkeiten.

Die vierte „Parthie“ und sechste Strophe bleibt der Form nach allgemeine Reflexion mit Anwendung auf den Rhein, d.h. eine Verbindung der Formen der beiden ersten „Parthien“: ein Gott will den Söhnen das eilende Leben ersparen, die Zähmung ist sein fürsorgliches Werk; dies wird am Rhein demonstriert, der nun auch stofflich der ruhige Kulturbringer wird. Stofflich entgegengesetzt in den beiden Strophen und „Parthien“ stehen Vater gegen Wickelkind, Lächeln des Gottes gegen das Lachen des sich befreienden Stroms, die souveräne fürsorgliche Hemmung gegen Gewalttätigkeit und imaginierte Zerstörung.

Man sieht deutlich, dass die Gegensätze, die in der imaginierten Ungezähmtheit der dritten „Parthie“ noch zur globalen Zerstörung führen, in der vierten „Parthie“ noch wirksam sind („unenthaltam, aber gehemmt“), nun aber harmonisch entgegengesetzt zusammenwirken und die Kräfte in Kulturarbeit nützlich anwenden. Als Ergebnis dieser Umwendung auf dem Übergang von der dritten zur vierten „Parthie“ („Katastrophe“ 2, 108) erscheint erstmals das Lächeln des Gottes, das nun jede der folgenden Triaden abschließt (V. 133, 172, 215). Mit diesem Zusammenwirken zwischen dem Göttlichen und den unter ihm stehenden Wesen ist am Schicksal des Halbgotts Rhein das Thema der drei folgenden Triaden erarbeitet worden, das mit dem Rhein nur noch in Anspielungen zu tun hat.

Die fünfte „Parthie“. Das „Gesetz dieses Gesanges“ sieht vor, dass nach den vier „Parthien“ „die letzte aber mit durchgängiger Metapher alles ausgleicht“. Durchgängige Metapher, *translatio continuata*, ist in der Rhetorik der Terminus für eine Allegorie, d.h. eine mehrteilige, durch Ausfaltung eines Bildbereichs gewonnene Darstellung für einen Sachbereich, der dadurch ebenfalls differenziert wird. Hölderlin verwendet den Ausdruck leicht abgewandelt bei den Dichtarten: „Das lyrische, dem Schein nach idealische Gedicht ist in seiner Bedeutung naiv. Es ist eine fortgehende Metapher eines Gefühls“ (2, 102). Hier wird deutlich, dass die *translatio continuata* der „Schein“, die Darstellung und der wechselnde Ausdruck (auch „Richtung“ 2, 103; „Kunstcharakter“ ebd.) ist für ein dann auch wechselndes, der wechselnden Richtung sich entgegengesetztes Gefühl (vgl. den Abschnitt zur Ode). Durchgängige Metapher ist also, allgemein gesprochen, eine mehrgliedrige Darstellung. Deren gemeinsames Thema ist wie gesagt in den folgenden Triaden des *Rhein* das Verhältnis zwischen dem Göttlichen und den unter ihm stehenden Wesen. Jede Triade behandelt einen Hauptaspekt dieses Problems, jede Strophe einen Teilaspekt des in der Triade behandelten Hauptaspekts. Das „Gesetz“ behauptet, dass die so gegliederte fünfte „Parthie“ alles ausgleiche. Dies soll durch einen Überblick über die behandelten Haupt- und Teilaspekte untersucht werden.

Die Strophen 7-9 (V. 89-134) verallgemeinern das am Rhein herausgearbeitete Schicksal durch die Erkenntnis der Notwendigkeit der „ontologischen Differenz“ unter den Kriterien und Teilaspekten Ursprung, Dasein und Ziel.

Strophe 7: „ein solcher“ verallgemeinert den Rhein auf gleichartige Halbgötter. Ein solcher darf den Ursprung und die reine Stimme (vgl. V. 32) der Jugend nicht vergessen, muss also in Liebe seiner Herkunft und Eltern gedenken. Die Anspielung auf den Titan Prometheus, die von ihm bewirkte Trennung von Halbgott, Menschen und Göttern, der Feuerraub, die Hybris der mit den Göttern konkurrierenden Schöpfung von Lebewesen (Menschen) machen aus dem ursprünglichen Liebesbezug ein distanzierendes, im Kult institutionalisiertes Abhängigkeits- und Zwangsverhältnis. Dem Rhein blieb durch das Eingreifen des Gottes dieses Schicksal erspart. Strophe 8: Sinn der Existenz von Lebewesen überhaupt: ihr Fühlen (Leid, Freude, jede Selbst- und Fremdepfindung) schafft durch die Individuation, Trennung, Begegnung, Generierung

und Vernichtung dem auf die Individuen „verteilten“ Göttlichen ein Gefühl und Bewusstsein; spinozistisch kommt das „Seyn schlechthin“ (2, 49, vgl. *Hyperions Schicksalslied* 1, 744 f.) durch die Individuation der Seienden erst zum Bewusstsein, zu sich selbst. Aber die „ontologische Differenz“ zwischen Sein und Seiendem (Heidegger, wohl nach Hölderlin) darf nicht vergessen, „Ungleiches“ muss geduldet werden (V. 120), sonst folgt wie bei Herakles fürchterliche Strafe durch Hera. Auch Prometheus, an den Kaukasus geschmiedet, war ein warnendes Beispiel; der Rhein war in Gefahr, dieses „Ungleiche“ unbedacht zu durchbrechen. Strophe 9: Rühmung dessen, der wie der Rhein innerhalb der ihm von Gott bestimmten Grenzen sein Schicksal findet und das Himmlische nicht zu bezwingen versucht, denn dann wird ihm „alles, was er gewollt“, lächelnd gegeben.

Die Strophen 10-12 (V. 135-179) befassen sich mit besonderen Menschen, die selbst ein Schicksal auf sich nehmen.

Strophe 10: Der Sprecher blickt auf seine Befassung mit dem Schicksal von Halbgöttern in den Strophen 7-9 zurück. Nun geht es aber um Menschen mit besonderen Fähigkeiten: unüberwindliche, starkausdauernde Seele, sicherer Sinn, süße Gabe zu hören, „Sprache der Reinesten“ wie des Weingotts, die in ihrer Gesetzlosigkeit den Guten verständlich, den Profanen unverständlich ist. Solche fremden Menschen vermag der Sprecher nicht ins Verhältnis zu den Halbgöttern zu setzen. Angeredet war der erste Adressat des Gesangs, Heinse, nach dessen Tod Sinclair; spät mit Bleistift wurde Rousseau eingefügt, nicht in Anrede, sondern als bekanntes Beispiel für diesen Typus von „Fremden“.

Strophe 11 betont mit der Einleitung über die „Söhne der Erde“ (vgl. V. 25) noch einmal den Unterschied der Halbgötter zu den Sterblichen, seien es auch die „fremden“

Ausnahmemenschen: die all-liebenden Halbgötter empfangen alles mühelos, ihnen wird auch das Schicksal vorgezeichnet, während die liebenden Sterblichen von der Last des Himmels, die sie wie Atlas und dann Herakles sich selber aufgeladen haben, erschreckt werden und sich vorübergehend aus der unmittelbaren Einwirkung der Sonne (des „Tagsgotts“, V. 179) in den Schatten des Waldes zurückziehen – so Heinse mit Hölderlin 1796 in den Teutoburger Wald, so Rousseau an den Bielersee (ebenfalls spät mit Bleistift eingefügt). Für Sinclair, den zweiten Adressaten des Gesangs, war der Rückzug in die Stille nach dem Vorbild Rousseaus eher eine Aufforderung und berechtigte Warnung vor zu viel jakobinisch-revolutionärem Aktionismus.

Strophe 12: Auch der kosmisch schaffende und die Geschichte lenkende Tagsgott hat Ruhezeiten, milderes Licht, Dämmerung, Versöhnung; hier treten dann auch die Sondermenschen wieder aus dem Schatten.

Strophen 13-15. Nach der Behandlung der Halbgötter und der „Fremden“ sind nun die Menschen allgemein in ihrem Verhältnis zum Göttlichen Thema, offenbar nach den drei Beziehungsformen, die Hölderlin im *Fragment philosophischer Briefe/Über Religion* (2, 53) erläutert: durchgängige Empfindung, Erinnerung und Dank als Folgen der epiphanischen Erfahrung eines göttlichen „unendlicheren Zusammenhangs“ ihrer Welt.

Strophe 13: Das Brautfest zwischen Himmel und Erde, an die heilige Vereinigung von Uranos und Gaia erinnernd, gleicht für eine Weile das Schicksal aus. Menschen, nach den drei Tönen in den Blick genommen, Flüchtlinge (idealisch), Tapfere (heroisch), Liebende (naiv) kommen zur Ruhe oder sind in Frieden; selbst die Unversöhnten reichen einander die Hände. Kosmos, Götter, Menschen, „die Lebewesen all“ feiern das Brautfest; der unendliche Zusammenhang wird eine Weile durchgängig empfunden (vgl. das „Gesez“: die Metapher gleich alles aus).

Strophe 14: Die Menschen sind unterschiedlich fähig, solche Momente im Gedächtnis zu bewahren. Anspielung auf Sokrates, der, als alle betrunken schliefen, am Morgen nach dem Symposium noch wach war und das „Glück“ des guten Gesprächs im Gedächtnis behalten konnte.

Strophe 15: Zunächst an Wilhelm Heinse adressiert; Hölderlin erfuhr von seinem Tod (1803) erst im April 1804 (3, 555 f.) und widmete dann den Gesang Sinclair. Während der

Argumentationsgang mit der Zähmung des jugendlichen Rheins (zu dem Heinse besondere Affinität bekundete) die Entwicklung Heinses bestätigte, sollte er wohl Sinclair, der sich im Juni 1804 im Beisein Hölderlins in höchst gefährliche politische Gespräche verwickelte, zur Mahnung und Warnung dienen. So auch bei den Erscheinungen Gottes wie alttestamentlich in einer Wolke (2 Mos 16, 10; 34, 5), neutestamentlich bei Saulus/Paulus (nach Michaelis Kommentar nota 50 zu Lowth *De sacra poesi Hebraeorum* sind die „Zedern Libani“ zum großen Teil Tannen, pinus), beim jungen Parzival, der die im Wald begegnenden Ritter für Götter, besonders den glänzenden Karnahkarnanz für Gott hält und ihm „gotliche craft“ zutraut (Parz. III 119, 16 – 123, 6) – vgl. den Zusatz „da du kennest Des Guten Kraft“ in der Sinclair gewidmeten Strophe. Stimmt die Zuordnung zu dem 1783 erschienen *Parzival*, entsteht zusätzlich zu der Mahnung im ganzen Gesang hier eine durch den Zusatz betonte Ironie gegenüber Sinclair, denn Parzival täuscht sich ja und lässt sich nur durch den Glanz der Rüstung verlocken, den Ritter für Gott zu halten – so auch Sinclair mit seinen Vorstellungen von der gewaltsamen Lösung der Spannungen zwischen dem württembergischen Kurfürsten und den Landständen. Hölderlin warnt also hier weiter, Sinclair möge sich hüten, „des Guten Kraft“ in einer bloß glänzenden Unternehmung zu sehen. Das behauptete Kennen Gottes in seinen Erscheinungen bedarf kritischer Prüfung auf innere Verwandtschaft und Homogenität – der späte Hölderlin verwendet „kennen“ in dieser etymologisch gestützten Bedeutung (vgl. *Friedensfeier* V. 98 f.) – und damit der denkenden, andenkenden, anerkennenden Haltung des Dankes nach dem *Fragment philosophischer Briefe*.

Der Überblick über die drei Triaden der Strophen 7-15 zeigt also den durchgängigen Stoff der Darstellung („Metapher“) des Verhältnisses zwischen Göttlichem und Kreatur, „Seyn schlechthin“ und Seiendem. Gegliedert ist die Strophenreihe in drei Triaden, die Halbgötter, besondere Menschen und Menschen überhaupt im Kontext des Kosmos und aller Lebewesen besprechen. Insofern erfüllt die Strophenreihe das für die fünfte „Parthie“ vorgesehene Kriterium der durchgängigen Metapher, die am Ende „alles ausgleicht“. Metapher ist der Stoff von Halbgöttern bis herunter zu Tieren deshalb, weil Hölderlin im Grunde einen religionsphilosophischen und ontologischen Argumentationsgang führt, in dem Halbgötter, Brautfest und Erscheinungen Gottes nur eine mythische Funktion haben.

Der Gesang *Der Rhein* ist somit in „Parthien“ zu 2,2,1,1,9 (=3,3,3) Strophen gegliedert. Das „Gesez dieses Gesanges“ ist damit eine im zweiten Teil (ab Stufe 5) abgekürzt formulierte Version der „Schöpfungshieroglyphe“, des am siebentägigen Schöpfungsbericht orientierten komplexen Gefüges von entdeckungslogischen Denkanweisungen (Oppositionen, Parallelismen, Synthesen, Wiederholungen, Aufstufungen), das Herder in der *Ältesten Urkunde des Menschengeschlechts* als Ordnungsmuster aller Naturentwicklung und Naturpoesie herausgestellt hatte und das Hölderlin neben vielen Zeitgenossen von seiner Maulbronner Zeit an verwendete (vgl. Gaier 1993, Register S. 444). Kennzeichen sind die formale Entgegensetzung von Progress und Regress auf der ersten und zweiten Stufe, die stoffliche Entgegensetzung der dritten und vierten Stufe, die Umwendung („Katastrophe“) von der dritten zur vierten Stufe, die veränderte Thematik, angedeutet auf der vierten, von der fünften bis zur siebten Stufe als in sich gegliederte „durchgängige Metapher“, d.h. Stoff, an dem sich die in dem Aufsatz *Das untergehende Vaterland* so genannte „idealische Auflösung [...] vom Unendlichen zum Endlichen“ vollzieht, die auch dort „durchgängiger bestimmt“ genannt wird und das in der „wirklichen Auflösung“ des Anfangs vom Endlichen her erarbeitete Unendliche wieder ins Endliche, Ideales in Reales herunterführt (2, 75); dies haben wir in den drei Triaden der Strophen 7-15 mit dem Weg von den Halbgöttern bis zum individuell angesprochenen Heinse oder Sinclair beobachtet. Mit dem „Gesez dieses Gesanges“ als Kurzformel der Schöpfungshieroglyphe stimmen dann auch der Text *Die tragische Ode*, den wir im Kapitel IV 2 über die Dichtart Ode analysieren, und die siebenstufigen Tontabellen (2, 109) zusammen. Der Hinweis auf *Das untergehende Vaterland* zeigt, dass die

Übungen zur Ordnung

1) An Klopstock und Friedrich Leopold von Stolberg erinnern einige Hexameterdichtungen aus dem „Marbacher Quartett“ besonders durch Wiederholungsfiguren. Unterstreichen Sie sie in dem folgenden Ausschnitt aus *Auf einer Haide geschrieben*. Welcher Effekt soll durch diese Wiederholungen erzeugt werden?

Wie getrennte Geliebte nach langentbehrter Umarmung
In die Arme sich stürzen, so eilt' ich herauf auf die Haide,
Mir ein Fest zu bereiten auf meiner einsamen Haide.
Und ich habe sie wieder gefunden, die stille Freuden
Alle wieder gefunden, und meine schattigten Eichen
Stehn noch eben so königlich da, umdämmern die Haide
Noch in alten statlichen Reih'n die schattigten Eichen. (1, 48)

2) Auffällig viele Wiederholungsfiguren erscheinen in der nach der Lektüre von Klopstocks Bardiet *Hermanns Schlacht* begonnenen Ode *Die Schlacht* (später *Der Tod fürs Vaterland*). Unterstreichen Sie die Wiederholungen im folgenden Ausschnitt; welche Wirkung haben sie?

O Morgenroth der Deutschen, o Schlacht! du kömst
Flammst heute blutend über den Völkern auf,
Denn länger dulden sie nicht mehr, sind
Länger die Kinder nicht mehr, die Deutschen.
Du kömst, o Schlacht! schon woogen die Jünglinge
Hinab von ihren Hügeln, hinab ins Thal
Wo
O nimmt mich, nimmt auch mich in die Reihen auf
Damit ich einst nicht sterbe gemeinen Todts!
Umsonst zu sterben, lieb ich nicht, doch
Lieb' ich zu fallen am Opferhügel.... (1, 187)

3) Analysieren Sie die folgende Passage aus dem Beginn des *Hyperion* in Hinsicht auf einfache und komplexe Sätze. Wie lässt sich der Wechsel zwischen den Satztypen begründen?

Ich habe nichts, wovon ich sagen möchte, es sei mein eigen.
Fern und todt sind meine Geliebten, und ich vernehme durch keine Stimme von ihnen nichts mehr.
Mein Geschäft auf Erden ist aus. Ich bin voll Willens an die Arbeit gegangen, habe geblutet darüber, und die Welt um keinen Pfening reicher gemacht.
Ruhmlos und einsam kehr' ich zurück und wandre durch mein Vaterland, das, wie ein Todtengarten, weit umher liegt, und mich erwartet vielleicht das Messer des Jägers, der uns Griechen, wie das Wild des Waldes, sich zur Lust hält.
Aber du scheinst noch, Sonne des Himmels! Du grünst noch, heilige Erde! Noch rauschen die Ströme in's Meer, und schattige Bäume säuseln im Mittag. Der Wonnegesang des Frühlings singt meine sterblichen Gedanken in Schlaf. Die Fülle der allebendigen Welt ernährt und sättiget mit Trunkenheit mein darabend Wesen.
O seelige Natur! Ich weiß nicht, wie mir geschiehet, wenn ich mein Auge erhebe vor deiner Schöne, aber alle Lust des Himmels ist in den Thränen, die ich weine vor dir, der Geliebte vor der Geliebten. (1, 614)

4) Analysieren Sie in *Der Rhein. An Sinclair* die Strophe 10 in Hinsicht auf einfache und komplexe Sätze. Lösen Sie den Satz V. 139-149 in einfache Prosasätze auf. Wie ändert sich der Sinn, wenn im 5. Vers hinter „wie“ das Komma wegbleibt? (Ob ein Komma vor der späten Einfügung „Rousseau“ steht, ist umstritten.)

Halbgötter denk' ich jezt
 Und kennen muß ich die Theuern,
 Weil oft ihr Leben so
 Die sehnende Brust mir beweget.
 Wem aber, wie, Rousseau, dir,
 Unüberwindlich die Seele
 Die starkausdauernde ward
 Und sicherer Sinn
 Und süße Gaabe zu hören,
 Zu reden so, daß er aus heiliger Fülle
 Wie der Weingott, thörig göttlich
 Und gesezlos sie die Sprache der Reinesten giebt
 Verständlich den Guten, aber mit Recht
 Die Achtungslosen mit Blindheit schlägt
 Die entweihenden Knechte, wie nenn ich den Fremden? (1, 346)

5) Lösen Sie den folgenden Satz in Prosa-Aussagen auf:

Denn, seit Himmlischen gleich Menschen, ein einsam Wild
 Und die Himmlischen selbst führet, der Einkehr zu,
 Der Gesang und der Fürsten
 Chor, nach Arten, so waren auch
 Wir, die Zungen des Volks gerne bei Lebenden... (1, 443 f.)

6) Lösen Sie den folgenden mehrfach lesbaren Satz in Prosa-Aussagen auf:

Gut auch sind und geschickt einem zu etwas wir (1, 444)

7) Analysieren Sie die folgenden Strophen hinsichtlich der verwendeten Ordnungsfiguren; beschreiben Sie die intendierte Wirkung:

Schöpferischer, o wann, Genius unsers Volks,
 Wann erscheinst du ganz, Seele des Vaterlands
 Daß ich tiefer mich beuge
 Daß die leiseste Saite selbst
 Mir verstumme von dir, daß ich beschämt
 Eine Blume der Nacht, himmlischer Tag, vor dir
 Enden möge mit Freuden
 Wenn sie alle, mit denen ich
 Vormals trauerte, wenn unsere Städte nun
 Hell und offen und wach, reineren Feuers voll
 Und die Berge des deutschen
 Landes Berge der Musen sind,
 Wie die herrlichen einst, Pindos und Helikon,
 Und Parnassos, und rings unter des Vaterlands
 Goldnem Himmel die freie
 Klare geistige Freude glänzt. (1, 266)

8) Wenden Sie das „Gesez dieses Gesanges“ auf folgende nur bis zur vierten „Parthie“ geführten Kurzoden an, identifizieren Sie Progress und Regress in den beiden ersten, Entgegensetzung des Stoffes in den beiden folgenden „Parthien“:

Der gute Glaube
 Schönes Leben! du liegst krank, und das Herz ist mir
 Müd vom Weinen und schon dämmert die Furcht in mir,

Doch, doch kann ich nicht glauben,
Daß du sterbest, so lang du liebst. (1, 192)

An die Deutschen
Spottet ja nicht des Kinds, wenn es mit Peitsch' und Sporn
Auf dem Rosse von Holz muthig und groß sich dünkt,
Denn, ihr Deutschen, auch ihr seydt
Thatenarm und gedankenvoll.
Oder kömt, wie der Stral aus dem Gewölke kömt,
Aus Gedanken die That? Leben die Bücher bald?
O ihr Lieben, so nimmt mich,
Daß ich büße die Lästerung. (1, 193)

9) Vergleichen Sie die beiden Fassungen von *Die Heimath* (1, 191 und 1, 323). Die erste ist vierstufig, die zweite fügt eine fünfte „Parthie“ an. Stellen Sie deren Gliederung und durchgängige Metapher fest.

10) Analysieren Sie *Germanien* hinsichtlich der vier ersten „Parthien“, der durchgängigen Metapher und deren Gliederung in der fünften „Parthie“.

11) Analysieren Sie bei *Stutgard* (1, 310) in zwei Strophen die innere Triadik. Geben Sie thematische Schwerpunkte der Dreiergruppen an.

IV. Sprecher – Hörer – Gegenstand

Hölderlin hat seine Zeitgenossen und noch seine Herausgeber im 19. Jahrhundert dadurch befremdet, dass er zum Beispiel seine Elegien und einige der späteren Gesänge an bestimmte Personen adressierte und dass er bestimmte Orte nannte, Stuttgart, Lindau wiederum in den Elegien, Flussnamen wie Neckar Main, Rhein, Donau (Ister) sogar mythisch mit Göttlichkeit auflud. Wir können diese befremdliche Konkretheit ohne weiteres aus der besprochenen Theorie der Neuen Mythologie ableiten, wonach die Aufgabe des Dichters ist, „jedem den eignen Gott“ zu singen, für Gesprächspartner, Gruppen und Nationen den gemeinsamen Gott, dessen intellektuell historische Bestimmungen sich aus der jeweils gemeinsamen Sphäre zusammensetzen. Der Plan zu der Ode *Ovids Rückkehr nach Rom* setzt sich neben der Reihe der Richtungstöne des lyrischen Kursus aus Stichwörtern zusammen, die der Lebenssphäre des von Kaiser Augustus ans Schwarze Meer verbannten Dichters Ovid entnommen sind, der tatsächlich aus unbekanntem Grund verbannt war und nicht zurückkehren durfte:

Ovids Rückkehr nach Rom

id.n.her.id.n.h.id.

Klima.

Heimath.

Scythen.

Rom.

Völker.

Heroen.

Götter. (1, 274)

Man sieht, die Stichwörter (oder „Keimwörter“) benennen Teile der zwischen Konstanz am Schwarzen Meer und der ersehnten römischen Kultur ausgespannten physischen und gedanklich bedachten Lebenssphäre. Diese Elemente sind der Gegenstandsbereich; die Stimmungen Ovids, der wohl als Sprecher eingeführt worden wäre, sind nicht benannt; an ihnen hätten sich auf den drei ersten Stufen die Grundtöne naiv, heroisch und idealisch direktentgegengesetzt ausgewirkt, d.h. die Stimmungen und Perspektiven, aus denen der Sprecher auf den ersten Stufen, das Klima, die Heimat, die Skythen besprochen hätte. Mit der Umwendung von der dritten zur vierten Stufe werden die Töne harmoniscentgegengesetzt, die Grundtöne sind dann heroisch, idealisch, naiv, heroisch; der Sprecher profiliert sich nicht mehr, besonders wenn eine „durchgängige Metapher“ für die drei letzten Stufen eingeführt wird.

Wir sind auf zwei Probleme gestoßen, einmal den Wechsel der Töne, zum andern die für die Gattungen der Lyrik ausschlaggebenden Adressaten als Individuen, Gruppen oder Nationen. Zunächst zum Wechsel der Töne.

1) Wechsel der Töne

Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne ist zwar in der Systematik und philosophischen Fundierung, mit der er sie ausgeführt und praktiziert hat, nur bei ihm zu finden, aber sie ist in den grundlegenden Elementen bei seinen Lehrmeistern Klopstock, Herder und Heinse vorgebildet. Der Begriff des Tons (von griech. *tónos*, Spannung, Nachdruck) kommt vom Spannen der Saite des Schießbogens, dem je nach Spannung höheren oder tieferen Klang bei der Berührung der Bogensaite metonymisch zur Bezeichnung des auf der Lyra durch stärkere oder geringere Spannung der Saite erzeugten musikalischen Tons. Metaphorisch übertragen wurde dies auf das Saitenspiel der Seele, *tónos psychès*, mit dem man den normalen oder etwa in Erregung erhöhten Stimmton in der Rede bezeichnete. „In welchem Ton er das sagte!“ meint genau die die semantische Aussage der Worte begleitende Stimm-Gestik, die

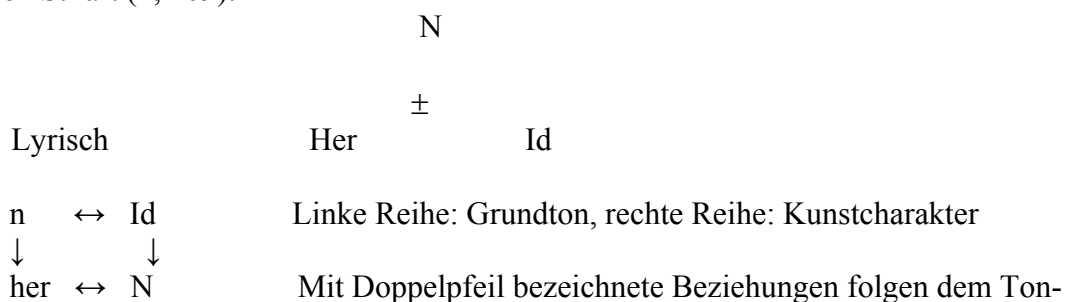
der Aussage erst die Bedeutung gibt. „Ich komme morgen“ kann man als Versprechen, als Mitteilung oder als Drohung aussprechen. Wechsel des Tons ist auch in der Alltagskommunikation der Übergang von einem Stimm-Gestus in einen anderen, etwa vom scherzhaft spielenden in den ernsthaften Ton.

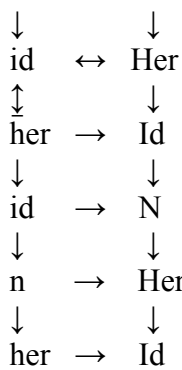
Auf der Flucht vor der Belagerung Frankfurts durch die die Franzosen 1796 hatte Hölderlin in Kassel und Bad Driburg gute zwei Monate Gelegenheit, mit Wilhelm Heinse über dessen neuen Musikroman *Hildegard von Hohenthal*, Heinses Aversion gegen den Reim in der Dichtung und seine Empfehlung Klopstocks zu reden (vgl. Kap.I). Heinses Musiktheorie ist auf das Konzept des *tónos*, der Kraft, Fülle, Spannung der Existenz gegründet. Konzipiert wird damit eine Ästhetik der *energeia*, der Lebensenergie, die sich in den Medien von Musik, Sprache, Bild, bewegtem Leib erst jeweils ihre Organisation, ihr Medium und ihre Äußerungsform, ihr *ergon* gibt, mithin eine Transzendentalästhetik, die die Ästhetiken dieser Medien ermöglicht, gestaltet und umgestaltet. Dur ist der Ausdruck voller Existenz, Moll zeigt einen Mangel an „und darüber Zärtlichkeit, Rührung, Traurigkeit allerley Art“, der übermäßige Dreiklang „ist nur ein plötzlicher Übergang“ (Heinse Sämmtl. Werke ed. Schüddekopf 5, 59 f.):

Alle drey Arten von Existenz entwickeln sich aus einem Grundton, und werden durch die Melodie zu Leben und Handlung. [...] Die Terz ist gleichsam das Herz, der Sitz der Leidenschaft; und die Quinte der himmlische Geist, den der Schöpfer dem Menschen einhauchte. (Ebd. 5, 60)

Bei der Stimme kommt das Verhältnis von Ton und Existenz klar zur Erscheinung. Der normale Sprechton ist der „Ton, der meiner Kehle und ganzen Stimmung meiner Existenz der natürlichste ist. [...] Jeder Ton ist das Resultat unserer momentanen Existenz. Bleibt unsere Existenz im gewöhnlichen Zustand: so bleibt auch der Ton derselbe.“ (Ebd. 5, 238 f.) An diesen Überlegungen Heinses wird der parasprachliche Charakter des subjektiven Stimmtons deutlich, Akzent, Nachdruck, Tonlage, in der ich denselben Inhalt normal, mit Leidenschaft und Schärfe oder mit Sehnsucht, Begeisterung visionärer Antizipation sprechen kann. Wichtig ist, dass die höheren Spannungen, Terz und Quint immer nur relativ zu einem Grundton als diese Intervalle erkannt werden können, dass also die Hörerfahrung immer doppeltönig entweder als Akkord oder in der Aufeinanderfolge von Grundton und gespanntem Terz- bzw. Quint-Ton konstituiert wird. Nun ist Heinses wie auch Hölderlins Auffassung, dass die musikalischen Grundverhältnisse der Intervalle und Harmonien die Ordnung des Kosmos bestimmen, aber Hölderlin ist hier konsequenter als Heinse, der die verschiedenen Spannungsverhältnisse nur im Subjekt als Stimmtöne und als musikalische Gesetzmäßigkeiten beachtet, die Spannungsverhältnisse der gegebenen Welt jedoch nicht für die Kunst fruchtbar macht.

Hölderlin muss ein Äquivalent finden für die objektiven Spannungsverhältnisse der musikalischen Intervalle wie für die dissonanten oder harmonischen Beziehungen, die im künstlerischen Vollzug etwa des Gesangs auftreten zwischen dem subjektiven Stimmsystem, den objektiven Forderungen des musikalischen Systems in einer Arie und den Fähigkeiten des Sängers, seine subjektive Gestimmtheit mit den musikalischen Forderungen zu vereinbaren. Diese drei Systeme treten in Hölderlins Tabellen zum Wechsel der Töne auf, am Beispiel der lyrischen Stilart (2, 109):





kreis schnell im Uhrzeigersinn, sind „direktentgegengesetzt“.

Mit einfachem Pfeil bezeichnete Beziehungen folgen dem Tonkreis langsam gegen den Uhrzeigersinn und sind harmonischentgegengesetzt.

Das System des Kunstcharakters ist durchgängig in sich harmonisch entgegengesetzt; das System des Grundtons zeigt von der dritten zur vierten Stufe eine direkte Entgegensetzung; das ist die Umwendung („Katastrophe“), von der schon anlässlich des „Gesetz dieses Gesanges“ die Rede war. Von da an sind Grundton und Kunstcharakter, die auf den Stufen 1-3 direkt entgegengesetzt sind, einander harmonisch entgegengesetzt. Mit Heineses Sängerin gesprochen: auf den Stufen 1-3 kann die subjektiv gestimmte Sängerin auch von verschiedenen Grundtönen aus die Forderungen der musikalischen Komposition nicht erfüllen oder wehrt sich dagegen, dann wendet sich die Sängerin, stellt sich um, findet Zugang zur Komposition und kann sie schließlich realisieren.

Die drei Bezeichnungen naiv, heroisch, idealisch lassen sich leicht den zitierten Charakterisierungen Heineses für Grundton, Terz und Quint zuordnen. Auch die Doppeltönigkeit von Grundton und Kunstcharakter ist unter musikalischem Gesichtspunkt notwendig, denn ein Intervall ist immer nur relativ zum Grundton hörbar; wechselnde Grundtöne sind musikalisch gesehen Modulationen, die bis auf die Katastrophe einander harmonisch folgen, etwa in der Reihe Tonika C, Subdominante F, Dominante G, Tonika C (die übliche Kadenz); die Katastrophe nach Hölderlins Konzeption könnte etwa die Folge C-G-F bedeuten: die Kadenz könnte sich nicht schließen, aber von da an finden reguläre Bezüge zwischen der Gestimmtheit des Sängers und der musikalischen Komposition statt.

Hölderlin braucht wie gesagt ein Äquivalent, mit dem er diese musikalischen Verhältnisse sprachlich darstellen kann. Mit „Leidenschaft“ und „himmlischem Geist“ in Heineses zitierter Äußerung über Terz und Quint und mit der Natürlichkeit des Grundtons gibt Heine einen Ansatz, der auf die Vermögenspsychologie des 18. Jahrhunderts und speziell auf Klopstock zurückweist. Dieser nämlich sieht an der Bewegung der Dichtung nicht ein Seelenvermögen allein (wie etwa Mendelssohn die Einbildungskraft) beteiligt, sondern alle drei von der zeitgenössischen Psychologie unterschiedenen Seelenvermögen in kalkulierte Übergang:

Die Kräfte unserer Seele haben eine solche Harmonie unter sich, sie fließen, wenn ich es sagen darf, so beständig in einander, daß, wenn eine stark getroffen wird, die andern mitempfunden, und in ihrer Art zugleich wirken. Der Poet zeigt uns ein Bild. Dem Bilde gibt er so viel Ebenmaß und Richtigkeit, daß es auch den Verstand reizt, oder er weiß ihm gewisse Züge mitzutheilen, die nahe an die Empfindung des Herzens gränzen. Die ungeschmückte Wahrheit, die allein den Verstand zu beschäftigen schien, hat gleichwohl unter seiner Hand einige helle Mienen der Bilder angenommen, oder sie zeigt sich mit einer solchen Würde und Hoheit, daß sie die edelsten Begierden des Herzens reizt, sie in Tugend zu verwandeln. Ist es das Herz, so der Poet angreift, wie schnell entflammt uns dies! Die ganze Seele wird weiter, alle Bilder der Einbildungskraft erwachen, alle Gedanken werden größer. (Klopstock Sämmtl. Werke 1839, Bd. IX, 176)

Klopstock bespricht auch das Gedicht als Prozess

Es ist noch eine gewisse Ordnung des Plans, wo die Kunst in ihrem geheimsten Hinterhalte verdeckt ist, und desto mächtiger wirkt, je verborgener sie ist. Ich meine

die Verbindung und die abgemeßne Abwechslung derjenigen Szenen, wo in dieser die Einbildungskraft; in jener die weniger eingekleidete Wahrheit; und in einer andern die Leidenschaft vorzüglich herrschen: wo sie diese Szenen einander vorbereiten, unterstützen, oder erhöhen; wo sie dem ganzen eine größere, unangemerkte, aber gewiß gefühlte Harmonie geben.“ (Ebd. 174)

Drei Seelenkräfte, Verstand, Einbildungskraft, Empfindung/Begierde des Herzens wirken je auf die beiden andern ein, rufen sie hervor, reizen sie zu eigener Aktivität, erscheinen durch sie lebhafter, deutlicher und größer; im Verlauf des Gedichtes wechseln sie nach verborgenem Plan. Das ist die Grundlage des Wechsels der Töne und der Doppeltönigkeit, bei Hölderlin „Grundton“ und „Kunstcharakter“ mit der Wechselwirkung zwischen beiden. Auch die Äußerung jeder Seelenkraft in der Beeinflussung der jeweils beiden anderen bedenken Klopstock und Hölderlin, nur dass der letztere das Verhältnis als direkte oder harmonische Entgegensetzung diagnostiziert. Direkte Entgegensetzung liegt nach seiner Analyse vor, wenn die Empfindung durch die Phantasie aufgelöst, der Verstand durch die Empfindung zur Ruhe gesetzt, die Einheit der Phantasie durch den Verstand in Gegensätze aufgespalten wird; harmonisch entgegengesetzt sind die umgekehrt verlaufenden Einwirkungen.

Mit den Seelenvermögen, die nach der Schulphilosophie des 18. Jahrhunderts die Erkenntnisfähigkeit und den Weltbezug des Menschen vollständig erfassen und deren harmonisches Zusammenwirken den Willen bestimmt, haben Klopstock und Hölderlin drei vollständige Welten und die rezeptiven und produktiven Zugänge zu ihnen, aus denen sie schöpfen und mit denen sie die Bewegung des Gedichts plausibel machen können. Bei Hölderlin treten deshalb bei der Beschreibung des Tonwechsels die Begriffe „Empfindung Leidenschaft Phantasie“ (2,101) auf. Und noch spät, in den *Anmerkungen zur Antigone* heißt es von der Strukturregel dieser Tragödie:

Sie ist eine der verschiedenen Successionen, in denen sich Vorstellung und Empfindung und Raisonement, nach poetischer Logik, entwickelt. So wie nemlich immer die Philosophie nur ein Vermögen der Seele behandelt, so daß die Darstellung dieses Einen Vermögens ein Ganzes macht, und das bloße Zusammenhängen *der Glieder* dieses Einen Vermögens Logik genannt wird; so behandelt die Poësie die verschiedenen Vermögen des Menschen, so daß die Darstellung dieser verschiedenen Vermögen ein Ganzes macht, und das Zusammenhängen *der selbstständigeren Theile* der verschiedenen Vermögen der Rhythmus, im höhern Sinne, oder das kalkulable Gesetz genannt werden kann. (2, 369)

Die dann folgenden Überlegungen zur „Cäsur“, „gegenrhythmischen Unterbrechung“ betreffen die im Abschnitt „Gesetz dieses Gesanges“ besprochene „Katastrophe“ (Umwendung): Hölderlin sah also nicht nur den Wechsel der Töne, sondern auch das „Gesetz dieses Gesanges“ noch spät wirksam, und dies sogar in den Tragödien des Sophokles. Was auffallen mag, ist die Ersetzung des zitierten Terminus „Leidenschaft“ für den heroischen Ton durch „Raisonement“. Hier waren sich die Vermögenspsychologen nicht einig; die meisten setzten sinnliche Empfindung, Einbildungskraft und Verstand in die drei Positionen und betrachteten die Leidenschaft, den Affekt, als Begleiterscheinung der menschlichen „Maschine“, andere setzten sie als unreflektierte und unbeherrschbare Empfindungen an. Für Hölderlin ist die heroische Leidenschaft „pathetisch“ (2, 103), impliziert also etymologisch Kampf und Leiden; diese aber entstehen ontologisch durch Trennung, Individuation und aggressive Entgegen- und Durchsetzung im physischen, aber auch durch den trennenden Verstand im intellektuellen Sinne. So kann Hölderlin in seinen Überlegungen zum Stoff, der den drei Tönen angemessen sein soll, „Gedanken und Leidenschaften“ als Darstellungselemente für den heroischen Kunstcharakter nennen (2, 80).

Damit hat Hölderlin zugleich das Äquivalent für die musikalischen Töne und ihre Verhältnisse gefunden. Auf der Seite des Grundtons stehen die Geisteshaltungen naiv, heroisch, idealisch des poetischen Subjekts, die auf der Seite des Kunstcharakters eine

Sprache bilden müssen, denn im Subjekt sind sie stumm. Wie nun der Mensch in seiner Sphäre und Welt lebt, so hat das poetische Subjekt einen „jedemaligen poetischen Wirkungskreis“, ein Element, in dem sich der Wechsel der Töne realisieren lässt, „so daß man sagen kann, in jedemaligen Elemente liege objectiv und reell Idealisches dem Idealischen, lebendiges [heroisches] dem lebendigen, individuelles [naives] dem Individuellen gegenüber“ (2, 80 f.). Genauer:

Der Stoff ist entweder eine Reihe von Begebenheiten, oder Anschauungen Wirklichkeiten subjectiv oder objectiv zu beschreiben, zu mahlen oder er ist eine Reihe von Bestrebungen Vorstellungen Gedanken, oder Leidenschaften Nothwendigkeiten subjectiv oder objectiv zu bezeichnen oder eine Reihe von Phantasien Möglichkeiten subjectiv oder objectiv zu bilden. (2, 80)

Mit der Angabe, es liege „objectiv und reell Idealisches dem Idealischen [...] gegenüber“ etc. ist nicht gesagt, in der Durchführung des Tonwechsels habe ein idealischer Grundton einen idealischen Kunstcharakter, sondern nur, dass im poetischen Wirkungskreis zum Beispiel „Gedanken, oder Leidenschaften Nothwendigkeiten“ bereit liegen, die als Stoff den heroischen Ton tragen und ausdrücken können. Vielmehr sollen, wie in der Tabelle oben angedeutet, „die Begebenheiten oder Anschauungen [N] hervorgehn aus rechten Bestrebungen [her], die Gedanken und Leidenschaften [Her] aus einer rechten Sache [id], die Phantasien [Id] aus schöner Empfindung [n].“ Wenn es heißt, der Stoff sei „eine Reihe von Begebenheiten, oder Anschauungen Wirklichkeiten subjectiv oder objectiv zu beschreiben, zu mahlen“ etc, dann ist mit „subjectiv oder objectiv“ gesagt, dass der Stoff geeignet sein muss, den subjektiven Grundton neben dem objektiven Kunstcharakter auszusprechen, im Falle des Naiven Kunstcharakters also die „rechten Bestrebungen“ (her), aus denen die beschriebenen und gemalten Begebenheiten, Anschauungen, Wirklichkeiten hervorgehen. Die Art und Weise, wie die Begebenheiten etc. beschrieben werden, zeigt gleichzeitig ihre Naive Wirklichkeit *und* die heroischen Bestrebungen, die kämpferischen Energien, aus denen heraus sie zum Gegenstand genommen werden. Hier manifestiert sich am Stoff die Doppeltönigkeit, denn die Begebenheiten können sich nur in ihrer Wertigkeit als objektiver Kunstcharakter direktentgegengesetzt zu einem ebenfalls hörbaren subjektiven Grundton ausweisen, oder sie bleiben flach deskriptiv – „beschreibet nichts“ rät Hölderlin den jungen Dichtern (1, 193). Diese Doppeltönigkeit kann wie in der Musik akkordisch auftreten oder in syntagmatischer Auflösung erscheinen: „in wandelnde Melodien theilen wir die großen Akkorde der Freude“ (1, 750). Akkordisch sind Formulierungen wie „traurigfroh“ und „Vaterlandsstädte“ (1, 252): der Neckar zieht „froh“ fort in die Ebene, heroisch dem Untergang im Rhein entgegen, zugleich der „rechten Bestrebung“ folgend, mit dem Ozean sich zu vereinigen; „traurig“ stellt sich mit Idealischem Schmerz den Verlust der schönen Individualität vor, mit der der Neckar bis zu diesem Austritt aus den Bergen das Land als Meister pflügte und befruchtete (vgl. 1, 312). Der heroischIdealische Doppelton auf der vierten Stufe der lyrischen Stilart wird hier akkordisch hörbar. Ebenso „Vaterlandsstädte“ – Stadt wäre ganz konkrete Wirklichkeit, „Städte“ vergleicht schon diese wirkliche Stadt mit anderen, schaltet also Vorstellung Phantasie Einbildungskraft ein und löst damit die konkrete Anschauung auf, ist damit schon naivIdealischer Akkord. Betonter idealisch ist „Vaterland“, das auf der einen Seite beinahe Geburtsland (n) für den Sprecher, aber als Idee bis zum Land des himmlischen Vaters oder zum noch nicht realisierten Vaterland des Deutschen überhaupt reicht; damit ist auch „Vaterland“ hier ein naivIdealischer Akkord, wie ebenfalls das nächste Wort „ländlichschönste“.

Dagegen ist „Lange lieb ich dich schon“ mit dem betonten, Idealisch auf eine ausgedehnte Vergangenheit zurückblickenden Anfangston und der subjektiven naiven Empfindung „lieb ich dich“ ein syntagmatisch aufgelöster naivIdealischer Doppelton. Daran wird auch die direkte Entgegensetzung deutlich: Die Liebesbeziehung ist als unmittelbare Empfindung des Subjekts wunsch- oder reuelos, hat keinen Anlass in der Zeit vor oder zurück zu blicken,

bedarf keiner Bestätigung durch Nachdenken oder Vorstellung. Mit dem Rückblick auf die Vergangenheit und Dauer der Liebe wird die Unmittelbarkeit des Gefühls aufgelöst, die Liebe in überflüssiger Weise bekräftigt, fast als gelte es Verteidigung gegen einen Zweifel. Eine harmonische Entgegensetzung mit Idealischen Kunstcharakter haben wir mit „traurigfroh“ besprochen: „traurig“ ist in der Zusammensetzung eine Spielart der heroischen Freude als dem Grundton des Neckars auf dieser Stufe, löst den Grundton nicht auf, sondern bestimmt ihn näher.

Betrachtet man die Tontabellen der drei Stilarten und sieht, dass sie aus denselben Kombinationen gebaut, nur im Tonkreis weiter verschoben sind, könnte man den Wechsel der Töne für einen ziemlich öden Formalismus halten; einige der Interpreten haben das auch nahegelegt. Bedenkt man aber den „verborgenen Plan“, von dem Klopstock spricht und den wir bei Hölderlin unter dem Stichwort „Gesetz dieses Gesanges“ und „Schöpfungshieroglyphe“ besprochen haben, sieht man sofort, dass es entscheidend ist, ob die tragische Anfangskombination idHer den „Progreß“ der ersten oder wie in der epischen Stilart den „Regreß“ der zweiten Stufe bestimmt. Bei der Analyse der tragischen Ode werden wir sehen, dass der naivIdealische Tonverhalt auf der „Regreß“-Stufe ein „Extrem des Nichtunterscheidens des Reinen, des Übersinnlichen, das gar keine Noth anzuerkennen scheint“ (1,865) erzeugen soll. Vergleicht man denselben naivIdealischen Tonverhalt als Anfangskombination mit „Progreß“-Funktion in der lyrischen Stilart, etwa in der Ode *Heidelberg*, wird der Unterschied sofort deutlich: der Sprecher stellt die angeredete anschaulich gegebene Stadt (n) in den Kontext vieler Städte (Id), die ihrerseits als Vaterlandsstädte den anschaulichen (n) Aspekt einer Idee „Vaterland“ (Id) bilden. Mutter (n) möchte er sie nennen (Id), sich zur (Idealisch vorgestellten) Lust (n). Und so weiter: der „Progreß“ ist die Auflösung des konkret Gegebenen durch eine Anzahl von Operationen der Fantasie und Einbildungskraft, die die Stadt in eine Aura des Ruhms stellen. Von einem Extrem der Nichtanerkennung der Not und Notwendigkeit kann keine Rede sein, obwohl die Fantasien gegen die Tatsachen verstoßen: die Stadt ist nicht seine Mutter, nicht einmal Heimatstadt, sein Lied ist nicht kunstlos, das kurpfälzische Heidelberg liegt nicht im württembergischen Vaterland, für den Deutschen gibt es noch kein Vaterland. Das idealische Element überhöht demnach hier das anschaulich Gegebene, aber von der extremen Nichtanerkennung der Gegebenheiten wie auf der Regreß-Stufe des Tragischen kann keine Rede sein. Deshalb ist entscheidend, auf welcher Stufe des poetischen Prozesses eine Tonkombination auftritt; der Vorwurf des leeren Formalismus ist unberechtigt.

Der Wechsel der Töne gilt nicht nur im lyrischen Gedicht mit seinen drei Stilarten, sondern auch in der Verserzählung *Emilie vor ihrem Brauttag* – hier legte Hölderlin Wert darauf, dass „die Intervalle, die in dem Manuscript von der Emilie zwischen den Jamben gelassen sind, richtig abgedruckt werden“ (2, 783) – mit ihnen hatte er die Stufen der Schöpfungshieroglyphe und zugleich den Wechsel zu einer neuen Tonkombination markiert. Für den *Hyperion* hat er eigens komplexe Tabellen aus je sieben Schöpfungshieroglyphen entworfen. Beim *Tod des Empedokles* hat Hölderlin mehrfach Töne und Tonkombinationen notiert. Da er das „kalkulable Gesetz“ und die poetische Logik der drei Logiken von „Vorstellung und Empfindung und Raisonement“ (2, 369) auch in den Tragödien des Sophokles verwirklicht fand, hat er den Tonwechsel sicherlich auch für seine Übersetzungen verwendet, die er dadurch lebendiger darzustellen hoffte, „daß ich das Orientalische, das sie verläugnet hat, mehr heraushebe, und ihren Kunstfehler, wo er vorkommt, verbessere“ (2, 925). Man erkennt also, dass Hölderlin den Tonwechsel in Kombination mit dem „kalkulablen Gesetz“ bis in die Zeit kurz vor seiner Krankheit im eigenen Werk beibehalten – dafür stehen z.B. die Oden der *Nachtgesänge* – und sogar in Sophokles' Tragödien verwirklicht gesehen hat. Eines der Homburger Aufsatzfragmente, *Das lyrische dem Schein nach idealische Gedicht* (2, 102), befasst sich mit der Begründung der Gattungen Lyrik, Epos und Tragödie und mit der

Begründung der drei Stilarten innerhalb dieser Gattungen durch Variation der die Gattungen konstituierenden Grundstimmung. Auf diese für Hölderlins Ontologie interessante Begründung, die die streng philosophische Fundierung seiner Poetik zeigt, gehen wir an dieser Stelle nicht mehr ein (vgl. Gaier 1993, 280-286).

Übungen zum Wechsel der Töne

1) Die Ode *Heidelberg* (1, 252) ist in den vorhergehenden Ausführungen als in lyrischer Stilart geschrieben identifiziert, die erste Strophe für Beispiele naiv-idealischer Formulierungen herangezogen worden. Das Gedicht folgt dem Tonwechsel zunächst Strophe für Strophe; die siebte Stufe setzt schon am Ende der sechsten Strophe ein. Notieren Sie sich die nach der lyrischen Tontabelle vorgesehenen Kombinationen neben die Strophen. Im folgenden gebe ich je eine leichter zu „entschlüsselnde“ Formulierung aus jeder Strophe an. Identifizieren Sie die Töne in jeder Formulierung, bestimmen Sie ihr Verhältnis im Sinne direkter und harmonischer Entgegensetzung und identifizieren Sie weitere Formulierungen der jeweiligen Tonkombination in den Strophen.

Str. 2 leicht und kräftig

Str. 3 die reizende Ferne

Str. 4 sich selbst zu schön

Str. 5 lieblich Bild

Str. 6 schicksaalskundige

Str. 7f. Riesenbild

2) Gleiches Verfahren wie in Übung (1) mit *Der Nekar* (1, 253). Epische Stilart, zunächst eine Tonkombination pro Strophe. Die fünfte Stufe beginnt V. 15, die sechste V. 23, die siebte V. 33.

Str. 1 deine Wellen umspielten mich

Str. 2 der Knechtschaft Schmerzen

Str. 3 stillerhaben

Str. 4 verlangend nach den Reizen

Str. 5 Schutt der Athenertempel

Str. 7 in Gesänge die Seufzer wandelt

Str. 9 mein Schutzgott

3) Gleiches Verfahren wie in Übung (1) mit *An die Parzen* (1, 188). Tragische Stilart, rascher Tonwechsel.

Zeile 1 ihr Gewaltigen

Zeile 2 zu reifem Gesange mir

Zeile 3f. williger mein Herz

Zeile 5f. sie ruht...nicht

Zeile 7-9 das Gedicht gelungen

Zeile 10f. Zufrieden bin ich

Zeile 11f. mehr bedarfs nicht

4) Versuchen Sie, „das Gesez dieses Gesanges“ auf die analysierten Lieder anzuwenden und die Ausprägung der Töne z.B. aufgrund von „Progreß“ und „Regreß“ zu begründen.

5) Bestimmen Sie den Tonwechsel von *Diotima* (1. Fassung, 1, 189). Der Tonwechsel ist vollständig durchgeführt. Was hat Hölderlin, vom Tonwechsel und den einzelnen Stufen her gesehen, getan, um die längere Fassung (1, 327) zu erzielen?

6) Bestimmen Sie den Tonwechsel in *Die Heimath* (1, 191) und in der zweiten Fassung (1, 323).

2) Gattungen

Die von Hölderlin verwendeten Gattungen und Dichtarten haben fast durchweg antike Traditionen, voran natürlich Ode, Elegie, Epigramm, Hexameterhymnus und Gesänge, die in Kapitel über die Lautgestalt schon besprochen worden sind. Aber auch die Verserzählung in Briefform und der Briefroman haben antike Vorläufer, selbstverständlich auch die Tragödie. Die Tübinger Hymnen und ihnen verwandte Gedichte haben ursprünglich ebenfalls antike Traditionen, wurden aber im Mittelalter, durch das geistliche Lied und die Reimhymnen der Freimaurer stärker umgeformt als die antikisierenden Gattungen. Diese Traditionen waren Hölderlin bewusst: „so wie wir irgend einen Stoff behandeln, der nur ein wenig modern ist, so müssen wir, nach meiner Überzeugung die alten klassischen Formen verlassen, die so innig ihrem Stoffe angepaßt sind, daß sie für keinen andern taugen“ (2, 781); „ich prüfe mein Gefühl, das mich auf dieses oder jenes führt, und frage mich wohl, ob eine Form, die ich wähle, dem Ideal und besonders auch, dem Stoffe, den sie behandelt nicht widerspreche“ (ebd.). Er ging dabei vom Gegenstand aus, den er behandeln wollte, und entschied dabei zunächst über das Verhältnis von innerer Bewegung und äußerer Detailgenauigkeit (das „Accidentelle“), um die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf die Gefühle oder Bestrebungen der Personen oder die Beschaffenheit der Sphäre und der physisch-mechanisch-historischen Abläufe darin zu lenken. Er hält zum Beispiel die Bestimmungen für die Tragödie und die Überlegungen zur Verserzählung *Emilie vor ihrem Brauttag* gegeneinander:

So wie nun die tragischen Stoffe gemacht sind, um in lauter großen *selbstständigen* Tönen, harmonisch wechselnd fortzuschreiten, um mit möglichster Ersparniß des Accidentellen ein Ganzes voll kräftiger bedeutender Theile darzustellen, so sind die *sentimentalen* Stoffe z.B. die Liebe ganz dazu geeignet, zwar nicht in großen und stolzen, vesten Tönen, und mit entscheidender Verläugnung des Accidentellen aber *mit dieser zarten Scheue des Accidentellen*, und in tiefen vollen elegischbedeutenden, und durch das Sehnen und Hoffen, das sie ausdrücken, vielsagenden Tönen, harmonisch wechselnd fortzuschreiten, und das Ideal eines lebendigen Ganzen zwar nicht mit dieser angestregten Kraft der Theile, und diesem hinreißenden Fortgang, mit dieser schnellen Kürze, aber geflügelt, wie Psyche und Amor ist, und mit *inniger* Kürze darzustellen... (2, 782)

In den Überlegungen zum *Grund des Empedokles* macht er deutlich, dass „jedes Gedicht [...] aus poëtischem Leben und Wirklichkeit, aus des Dichters eigener Welt und Seele hervorgegangen seyn muß, weil sonst überall die rechte Wahrheit fehlt“ (1, 866); der Rezipient muss in der Lage sein, eine andere Lebenssphäre zu erfassen, fremde Empfindungen und Erfahrungen nachzuvollziehen, weil „überhaupt nichts verstanden und belebt werden kann, wenn wir nicht das eigene Gemüth und die eigene Erfahrung in einen fremden analogischen Stoff übertragen können“ (ebd.). Dank dieser Fähigkeit kann der Rezipient die ganze Bandbreite von Stoffen erfassen, die vom unmittelbaren Ausdruck der Empfindung des Dichters bis zu dem Punkt, wo der Dichter seine Welt, Erfahrung und Empfindung ganz „verläugnet“ und durch ein „kühneres fremderes Gleichniß und Beispiel“ von ihr ersetzt (vgl. Kap. II), was er im Fall der Tragödie tun muss. Zwischenstufen auf dieser Bandbreite sind die Fälle, in denen der Dichter selbst „das eigene Gemüth und die eigene Erfahrung in einen fremden analogischen Stoff“ überträgt und in fremdem Namen spricht wie etwa in der *Emilie*. Da trotz eines fremden Stoffs jedes Gedicht „aus des Dichters eigener Welt und Seele hervorgegangen seyn muß, weil sonst überall die rechte Wahrheit fehlt“,

macht eine zeitgeschichtlich und potentiell politische Relevanz von Hölderlins Dichtung deutlich, wie sie bei keinem zeitgenössischen Dichter außer Kleist vorliegt, schon gar nicht bei Schiller, der im Vorwort der *Horen* politische Abstinenz gefordert hatte. Schon der Mentor Stäudlin hatte ihm 1793 nahegelegt, in den *Hyperion* „versteckte Stellen über den Geist der Zeit in dieses Werk einzuschalten!!!“ (2, 507), und so kann der Roman auch als deutliche Stellungnahme gegen eine gewaltsame Revolution und für eine Volkserziehung mit dem Ziel einer „Revolution der Gesinnungen und Vorstellungsarten“ (2, 643) gelesen werden. Dasselbe werden die anderen Illuminaten geraten haben, die Hölderlin einander gleichsam „weiterreichten“ und ihn protegierten; vor allem der Kongress in Rastatt, die reformerischen Freunde in Stuttgart, die gespannten Verhältnisse im Vaterland, der ersehnte Friede von Lunéville und so weiter boten nicht nur genügend Stoff und Anlass, sondern forderten Hölderlin aufgrund seiner Poetik geradezu heraus, Stellung zu nehmen. Das bedeutet nun nicht, dass er auf politische Tagesereignisse eingegangen wäre, nimmt er sich doch immer vor, den höheren Zusammenhang einer Sphäre zu singen und diesen als Gott dieser Sphäre „intellectuell historisch d.h. *Mythisch*“ zur Vorstellung zu bringen, aber die Sphären sind unterschiedlich groß: je nachdem, ob es sich um eine individuelle Lebenssphäre, die gemeinsame Sphäre einer Menschengruppe oder um die Sphäre einer ganzen Nation oder Kultur oder die „reine“ Sphäre der seienden Welt überhaupt handelt wie etwa beim *Rhein*, hat Hölderlin „jedem den eignen Gott“, die gemeinsame Gottheit etwa der Freunde Heinse und Hölderlin in *Brod und Wein*, die gemeinsame Gottheit der Deutschen wie in *Germanien*, der Abendländer wie in *Friedensfeier* zur Vorstellung zu bringen. Man kann aus diesen verschiedenen Spannweiten der jeweiligen Aufgaben bei den Gesängen seit 1801 die Zuordnung zu den nationalen und kulturellen Sphären und ihren Gottheiten, bei den Elegien in den meisten Fällen die Zuordnung zu kleineren Gruppen von Freunden und Verwandten mit ihren Gottheiten, bei den Oden die Zuordnung zu der Empfindung eines einzelnen Sprechers in Auseinandersetzung mit seiner Sphäre erkennen, selbst dann, wenn er *An die Deutschen* oder *Dichterberuf* schreibt oder in fremdem Namen spricht. Die besprochenen Beziehungen zwischen Sprecher, Hörer und Gegenstand sind also zentral für Hölderlin und bestimmen die Wahl der Gattung, die Nähe oder Fremdheit des gewählten Stoffes, die Gewichtung des „Accidentellen“ und das heißt die Farbigkeit des äußeren Details gegenüber der Innerlichkeit der ausgedrückten Empfindungen. Nun zur lyrischen Gattung und den schon angesprochenen Formen der Hymne, des Gesangs, der Ode, der Elegie.

a) Hymne, Gesang

In der Antike bezeichnet *hymnos* ein Kultlied für die Gottheit, in der Grundform bestehend erstens aus Anrufung von Gott, Göttin oder einem als heilig verehrten Heros, zweitens aus der rühmenden Aufzählung in Du- oder Er/Sie-Form der Eigenschaften, Macht und Taten der angerufenen Gottheit; drittens Bitte um Erfüllung der Wünsche des gläubigen Rufers und/oder das Gelübde, am Glauben und Gottesdienst mit Eifer festzuhalten und etwa in der folgenden Kulthandlung ein Opfer darzubringen. Die Hymnen der großen Gottheiten hatten besondere Bezeichnungen: für Apollon war der *Päan*, für Aphrodite das *Eroticon*, für Dionysos der *Dithyrambos*. In die Nähe dieser Kultlieder kamen die aus Dithyramben entstandenen Chorlieder der griechischen Tragödien, die ja selbst kultischen Charakter hatten, ferner die *Epinikien* Pindars für die Sieger der ebenfalls kultischen Olympischen Spiele. Auch beim Wandel der Religion blieb der aus den drei Sprechakten Anrufung, Rühmung und Bitte/Gelübde bestehende Kultcharakter der Hymne erhalten; im Französischen und Englischen heißen Kirchenlieder *hymne* bzw. *hymn*; auch der Kult der Freimaurer hatte Hymnen, die dann z.T. mit Melodie und übersetztem Text in die Hymnen der Französischen Revolution übernommen wurden. In der französischen Dichtung des 16. Jahrhunderts (Ronsards säkulare Hymnen) und in der englischen Tradition des 18. Jahrhunderts bildete sich

eine säkulare Form hymnischer Dichtung aus, die dann oft Ode genannt wurde – *Ode to Solitude* – oder *Hymn to Adversity* oder *The Bard. A Pindaric Ode* (Thomas Gray). Dies wurde im Deutschen durch „Ode“ wiedergegeben – Goethes „Frankfurter Hymnen“ wurden als Oden bezeichnet und erhielten erst aufgrund der Fehlbezeichnung „Hymne“ für Hölderlins späte Gesänge ebenfalls die Fehlbezeichnung „Hymne“. Häufig wurde in diesen Fällen „Ode“ mit „Lied“ wiedergegeben, so etwa bei Schillers *Lied an die Freude*, Hölderlins *Lied der Freundschaft*, *Lied der Liebe*. Wenn Hölderlin den Terminus Hymnus oder Hymne für seine **Tübinger Hymnen** verwendet, ist dies als bewusste Betonung des religiösen Charakters zu werten (vgl. Kap. II 5).

Der **Hexameterhymnus** nach Homer und den Orphikern wurde besonders von Friedrich Leopold von Stolberg erneuert, der *Hymne an die Erde*, *Hymne an die Sonne* in Hexametern nach diesen Mustern schrieb; Hölderlin dichtete im Stolbergschen Stil in Maulbronn *Auf einer Haide geschrieben* und *Die Tek*; Stolberg überflügelnd und in eigener Auseinandersetzung mit der überlieferten Form dichtete er 1800/01 *Der Archipelagus* mit Anrede und Gruß, mit rühmender Erzählung, Schlussvision und Bitte.

Hymnisches Sprechen, enthusiastisch, begeistert, erhaben, wird seit Klopstock von den Dichtern des Göttinger Hains, von Schiller, Schubart, Stäudlin in vielen Dichtungsformen gepflegt, ohne dass diese deshalb die Bezeichnung Hymne tragen oder eine Gottheit anrufen würden. Solches hymnische Sprechen war geradezu Klopstocks „Dauerton“, ob er es nun in einer Ode auf den Eislauf oder im Epos *Der Messias* anwandte. Auch Hölderlin pflegt den hohen Ton begeisterten hymnischen Sprechens, setzt ihn immer wieder ein, jedoch nicht kontinuierlich; nicht ohne Grund übt er seit 1796, seit dem Übergang zu reimloser Lyrik und der Abkehr von Hymnen und Liedern im Schillerschen Stil den Wechsel der Töne, in dem der idealisch begeisterte Ton nur eine von mehreren Schattierungen des idealischen Tons ist. Hölderlins späte **Gesänge** werden meist als Hymnen bezeichnet, sind aber im oben angegebenen Sinne keine Hymnen, denn die neue Gottheit, die Hölderlin erwartet und ahnt, hat noch keinen Namen und keine ruhmwürdigen Taten, lässt sich auch um nichts bitten. Der Sänger kann nur ein Vorspiel geben wie die Orgel vor dem Einsetzen des Chors der Gemeinde (1, 351); er kann antizipieren im Bewusstsein der Vorläufigkeit, muss sich dessen aber bewusst bleiben. Denn gerade der Gesang *Wie wenn am Feiertage*, der immer als *Feiertagshymne* bezeichnet wird, macht die Notwendigkeit und Berechtigung des „Lieds“, des „Gesangs“ (V. 37, 49) deutlich (1, 263), warnt aber ausdrücklich vor der vorzeitigen Benennung des nahenden Gottes und damit vor der Anrufung, Preisung und dem Gelübde in einer eigentlichen Hymne:

Und sag ich gleich,
Ich sei genaht, die Himmlischen zu schauen,
Sie selbst, sie werfen mich tief unter die Lebenden
Den falschen Priester, ins Dunkel, daß ich
Das warnende Lied den Gelehrigen singe. (1, 264)

Auch in den eigenen Äußerungen verwendet Hölderlin den Begriff „Hymne“ nicht für die späten Dichtungen, sondern den Begriff „Gesang“, so in der Bemerkung über das „Gesez dieses Gesanges“ zu *Der Rhein*. Die „Nachtgesänge“ (2, 927) sind zumeist Oden: der Begriff „Gesang“ bezeichnet keine Gattung oder Formbestimmung; von den Vögeln bis zu den orientalischen Patriarchen gibt es Gesang. In *Friedensfeier* wird Gesang sogar zur anthropologischen Bestimmung:

Viel hat von Morgen an,
Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander,
Erfahren der Mensch; bald sind wir aber Gesang. (1, 364)

Im Gespräch spricht einer, die andern hören; im Gesang singt jeder und hören gleichzeitig alle. Wenn mit dem Frieden die Himmlischen zum Fest geladen sind und kommen werden, einigen sich die Menschen „bald“. Die späten Gesänge lassen sich damit verstehen zwar als

Äußerungen eines einzelnen, der aber in der Hoffnung singt, andere möchten mit ihren Stimmen in den Gesang einfallen und sich mit dem Sänger harmonisch zum Chor vereinigen. Die Vorbemerkung zu *Friedensfeier* beansprucht außerdem, die unkonventionelle „Sangart“ sei von der Natur gegeben: Der Verfasser „kann nicht anders“. Wenn er bittet, „dieses Blatt nur gutmütig zu lesen“, wünscht er von den Lesern Anerkennung dieser Natürlichkeit und im Sinne der Zu-Stimmung zum Gesang die Transformation der Leser in natürliche Menschen. So hatte er schon kurz nach dem Frieden von Lunéville der Schwester geschrieben:

Ich glaube, es wird nun recht gut werden in der Welt. Ich mag die nahe oder die längstvergangene Zeit betrachten, alles dünkt mir seltne Tage, die Tage der schönen Menschlichkeit, die Tage sicherer, furchtloser Güte, und Gesinnungen herbeizuführen, die eben so heiter als heilig, und eben so erhaben als einfach sind. (2, 892)

Die Rückkehr der politischen Verhältnisse „zu der Einfalt welche ihnen eigen ist“ schien ihm nach diesem Frieden möglich; auch die zwischenmenschlichen Beziehungen mussten sich ändern: „Ich denke, mit Krieg und Revolution hört auch jener moralische Boreas, der Geist des Neides auf, und eine schönere Geselligkeit, als nur die ehernbürgerliche mag reifen!“ (2, 895) Daraus speiste sich Hölderlins Hoffnung: „bald sind wir aber Gesang“.

b) Ode

Der Name dieser Art von Gedichten bedeutet im Griechischen „Lied“ und wurde vom Volkslied bis zum Kunstlied einiger Dichter verwendet, die ihre persönlichen Strophen entwickelt hatten (vgl. Kap. I 3). Bekannt waren der kämpferische Alkaios, der reflektierende Asklepiades, die ihre Gefühle natürlich und „unschuldig“ äuernde Sappho, der inspirierte Pindar, dessen Siegeslieder wie Kaskaden von Begeisterung brausten und scheinbar formlos waren, nur getragen vom Enthusiasmus der Rühmung seiner Helden und ihrer Herkunft. Alles dies hieß Ode und wurde nur gemäß der genannten Musterautoren unterschieden. Horaz, der sehr viele von den griechischen Mustern im Lateinischen wiederum musterbildend verwendete, benutzte den Terminus nicht und sprach von *carmina*, Liedern. Der Begriff der Ode bürgerte sich in der neulateinischen Dichtung seit dem Humanismus ein (Celtis: *Libri odarum* IV, 1513) und blieb dadurch im Schulunterricht präsent. Deutsche Oden schrieben vor allem Klopstock und seine Schüler im „Göttinger Hain“; sie erfanden auch neue Strophen und gaben das metrische Schema vor dem Beginn des Gedichts an; auch Hölderlin erfand eine Odenstrophe (1, 67 und 3, 51) und folgte in einer andern Ode einem von Klopstock entwickelten Schema (1, 71 und 3, 52). Nach diesen Maulbronner Experimenten in der Nachfolge der Schule Klopstocks fängt er 1796, nach den Gesprächen mit Wilhelm Heinse, wieder mit Odendichtung an und hält sie bis in die Zeit der Krankheit lückenlos durch. Hölderlin ist damit zum bedeutendsten Odendichter der neueren Literatur geworden.

Die theoretische Diskussion über die Ode war im 18. Jahrhundert lebhaft, wohl auch deshalb, weil es den Begriff Lyrik neben Epos und Drama erst Anfang des 19. Jahrhunderts gab und deshalb in den Begriff Ode die ganze „lyrische“ Tradition aufgenommen wurde. So verlangte Edward Young in seinem *Discourse on Lyric Poetry* (1728) im Anschluss an die Erfordernisse der Oden Pindars und der Psalmen Erhabenheit und hohen Stil, gewählte Sprache, hypotaktische Sätze, gedankliche Neueinsätze („Sprünge“) und damit die Wirkung, die schon Nicolas Boileau-Despréaux in seiner *Art poétique* (1669) beschrieben hatte: „Chez elle un beau désordre est un effet d’art“ (V. 434 f.). Dem folgt auch Johann Jakob Bodmer in seinem Vorwort zu Pyras und Langes *Freundschaftlichen Liedern*. Klopstocks Theorie, im Zusammenhang des Wechsels der Töne zitiert, gilt auch insbesondere für seine Oden und bringt erstmals vermögenspsychologische Gesichtspunkte in die Theoriebildung ein.

Von Johann Gottfried Herder gibt es die ausführlichsten Überlegungen zur Ode, weil er sie als „Lied“ und damit ursprünglichen Quellpunkt aller Gattungen betrachtete (vgl. noch Goethe in den *Noten und Abhandlungen zum West-Östlichen Divan*: Ballade als „Ur-Ei“ der „Naturformen der Dichtung“). Hier sollen nur die Psalmen-Analysen erwähnt werden, die Hölderlin schon 1790 in dem für die Magisterarbeit verwendeten *Geist der Ebräischen Poesie* studiert hat. Herder unterscheidet da „Psalmen von Einem Satz oder Gemälde“, „Lieder von lyrischer Darstellung und Handlung“, „Psalmen mehrerer Gegensätze und Glieder“, „Psalmen der Empfindung und Lehre“ (FHA 5, 1189). Allgemein fordert er:

Also entwickle man die Lieder der Ebräer in ihrer ursprünglichen Natur und Schönheit. Der Lehrer mache den Schüler aufmerksam: welcher Gegenstand? mit welchem Interesse? wie er besungen werde? welche Empfindung durch den Gesang herrsche? welchen Gang sie halte? in welche Gesinnungen sie sich ausbreite? wie sie anfangt, fortgehe und ende? (Ebd. 1195 f)

Auch hier ist die herrschende Empfindung nicht stationär, sondern weist einen „Gang“ auf, breitet sich in „Gesinnungen“ aus, hat Anfang, Fortgang und Ende: die Prozesshaftigkeit eines Psalms, der von den Theoretikern immer als Ode verstanden, mit ihr verglichen und als „Ode“ bezeichnet wurde, ist damit wiederum betont; auch der Wechsel im „Gang“ der Empfindung, die Auffächerung in Gesinnungen, die Rundung des Werks (nach Aristoteles) mit Anfang, Mitte und Ende schließen Psalm und Ode theoretisch und terminologisch eng zusammen. Herder bringt nun eingehendere Definitionen und gibt Beispiele dafür. Die *Lieder des einfachen Satzes* „entwickeln nur Ein Bild in Einem Ton der Empfindung, und enden es mit schöner Rundung“ (FHA 5, 1197). Hölderlin hat wahrscheinlich keine Oden dieser Art, für die Herder Ps 133 und 23 als Beispiele anführt; selbst die Frankfurter Kurzoden arbeiten mit Gegensätzen. Dies gilt aber für Herders zweiten Typus:

Sobald sich das lyrische Gemälde, entweder dem Umfange seines Gegenstandes oder der Fülle der Empfindung nach, erweitert; fodert es Abwechslung, Gegensätze, eine *Mannichfaltigkeit der Glieder*, die wir dort nur in der Knospe, in einer kleinen Wendung des Bildes gewahr wurden. Hier tun nach morgenländischer Weise die veränderten Personen, Fragen und Antworten, schnelle Anreden an tote oder abwesende Gegenstände eine große Wirkung, und wenn in dies also erweiterte Bild eine Art *lyrischer Darstellung und Handlung* kommen kann, so ist die Ode auf ihrem Gipfel. Sie hat nemlich sodenn Anfang, Mittel und Ende, deren das letzte sich zum ersten kehrt, und das Ganze zu einem lyrischen Kranz macht. Das ist, wie es die Kunstrichter nennen, die schöne Unordnung, der ambitus der Ode, *der Flug, der sich irrt, doch nie verwirret*: und was noch schöner ist, sie steht als ein handlungsvolles Gemälde da. Kein Wort kann weggenommen, keine Strophe verrückt werden: Anfang und Ende dient der schönen Mitte, und diese Mitte bleibt im Gedächtnis.

Vollkommene Oden dieser Art gibts in allen Sprachen nur wenige, weil nicht jeder Gegenstand eine solche Behandlung zuläßt; wo sie aber sind, verdienen sie unvergeßlich zu werden. (FHA 5, 1199)

Herder zählt zunächst „Lieder mit mehreren Gliedern“ auf; „unter den vollendeten, die nicht nur Abwechslung und Gegensätze, sondern auch fortgehende lyrische Handlung haben“ (FHA 5, 1200) analysiert er eine Reihe von Beispielen. Er wiederholt: „Aus dem Innern muß die Fortleitung des Gesanges folgen, aus der lebendigen Quelle erreger Empfindung“ (ebd.). Begriffe wie „Veränderung der Tonart“, „Abwechslung der Stimmen“ werden gebraucht (ebd.). Den besonders gerühmten 45. Psalm teilt er in zweimal sieben Abschnitte (FHA 5, 1202-04) gemäß der von ihm so genannten Schöpfungshieroglyphe, die auch Hölderlin verwendet (vgl. Kap.III 2). Den dritten Typus von Psalmen beschreibt Herder so:

Jede Empfindung hat ihr Ganzes. Die Trauer, die sich zur Freude hebt, der Schmerz, der sich zur Ruhe senket, die Ruhe, die freudiges Zutraun wird, die Betrachtung, die sich zuletzt in Entzücken verlieret, das Entzücken, das sich zur ruhigen Betrachtung

mildert – jeder Affekt hat seinen eignen Gang, er gibt mithin einen ambitum des lyrischen Gesanges, wobei man am Ende Vollendung fühlet. (FHA 5, 1209)

Während der Akzent im zweiten Typus auf der Mannigfaltigkeit der Glieder und der Handlung liegt, wobei dennoch alles „aus der lebendigen Quelle erregter Empfindung“ fließt, setzt Herder den Akzent im dritten Typus auf die Bewegung der Empfindung selbst, die von einer Ausgangslage zu einer End-Stimmung führt und damit die Subjektseite des Sprechers betont. Er spielt konsequent auf die verwandte Trauerarbeit der Elegie an: „Da die meisten Psalmen eine ungekünstelte Darstellung individueller wahrer Situationen sind: so ist von ihnen für den lyrischen Gang einer Empfindungs-Ode oder Elegie noch viel zu lernen.“ (FHA 5, 1211)

Herders vierter Typus von Lehrpsalmen (FHA 5, 1211f.) wird von Hölderlin nicht übernommen, wogegen sich deutlich gezeigt hat, dass er den zweiten durch Gliederung, Gegensätze und Handlung gekennzeichneten Typus und den dritten, die psychische Entwicklung des Sprecher-Subjekts betonenden Typus seinen Oden zugrunde legt und damit die von Herder bei beiden gerühmte Vollendung anstrebt.

Die tragische Ode. Beispiel *Lebenslauf*

Hölderlin selbst hat den Gang der tragischen Ode aufs genaueste begründet und beschrieben (1, 865). Hier wirkt „der reine Geist, die reine Innigkeit“ entzündend und „Zwist“ erzeugend auf die notwendigen „Verbindungen des Lebens“ (Bewusstsein, Nachdenken, physische Sinnlichkeit). Dieser Gegensatz von Geist und Leben, freier Innigkeit und Notwendigkeit der Verbindungen in und mit der Lebenssphäre wird in der Tonlehre mit „idealischHeroisch“ bezeichnet (2, 109), idealisch für die Einheit und das Innen-Sein des reinen Geistes, Heroisch für die Notwendigkeit, die enge Verkettung sowohl des Bewusstseins als auch Nachdenkens oder des kausalen mechanischen Zusammenhangs in der sinnlichen Wahrnehmung der Natur. Hat nun der Geist die Grenze seines Innen-Seins, sein Maß nicht eingehalten, sprengt oder überdehnt er die notwendigen Verkettungen des Lebens, oberflächlicher in der tragischen Ode, tiefgreifender in der Tragödie, aber doch „in den positivsten Unterscheidungen [...], in wirklichen Gegensätzen, aber diese Gegensätze sind doch mehr bloß in der Form und als unmittelbare Sprache der Empfindung vorhanden“ (1, 866). Wir erproben diese Beschreibung Hölderlins zusammen mit dem „Gesetz dieses Gesanges“ und dem Tonwechsel an der Langfassung der Ode *Lebenslauf* (1, 325); die Kurzfassung (1, 190) löst in mancher Hinsicht die Beschreibung deutlicher ein, geht aber nur bis zur vierten Stufe des „Gangs“ der tragischen Ode.

Größers wolltest auch du,

Das Präteritum weist darauf hin, dass das angesprochene Du wollte und nicht mehr will, demnach sehndend oder resignativ (d.h. idealisch) vom Sprechzeitpunkt aus zurückblicken und sich eine vergangene Zeit vorstellen soll; der Sprecher solidarisiert mit dem „auch“ eine unbestimmte Menge (Vorstellung, idealisch) anderer Menschen. In der Formulierung bleibt hier offen, ob der Sprecher sich selbst einschließt, vielleicht sogar sich selbst mit „du“ anredet: das wäre eine Heroische Selbst-Entgegensetzung, der Sprecher wäre zugleich idealisch sehndend und Heroisch mit sich in Gegensatz getreten. Diagnostiziert der Sprecher dagegen unbeteiligt bei einem zweiten angesprochenen Du (analog der unbestimmten Menge) eine Diskrepanz zwischen vergangenem Idealismus und gegenwärtiger Resignation, setzt er sich dem Du und der Menge Heroisch unterscheidend gegenüber. Durch die Offenheit zwischen Einbezug und Trennung entsteht also auch im Sprecher ein „Zwist“. Mit „Größers“ ist zunächst eine unbestimmte „Größe“ der Gegebenheit angesprochen, die damals von der physischen Sinnlichkeit erfahren wurde; der Komparativ zeigt nun, dass der Geist sein Innen-Sein überschritt und überschreitet, unzufrieden war und ist mit dem Gegebenen, dessen „Größe“ er in der Vorstellung erweitert. An dieser Formulierung kann man erkennen, wie der

idealische Geist das Gegebene in seiner Heroisch notwendigen Verkettung aufzusprengen oder zu erweitern sucht; „Größers“ ist in Verbindung mit „wolltest“ eine idealischHeroische Formulierung. „Wolltest“ kann eine mit Begehren entworfene Vorstellung oder ein auf ein vorgestelltes Ziel gerichtetes Handeln und aktives Streben bezeichnen; in beiden Fällen ist die Formulierung in Verbindung mit „Größers“ idealischHeroisch. Das Präteritum deutet auf die Unmöglichkeit, das Streben zu erfüllen, oder auf die Vergeblichkeit des Strebens: die notwendig verkettete Heroische Gegebenheit ist dem idealischen Grundton direkt entgegengesetzt, und die Zeit hat den Wunsch begraben. Ein tragischer Beginn.

Die tragische Ode „geht dann weiter, durch einen natürlichen Act, aus dem Extrem des Unterscheidens und der Noth in das Extrem des Nichtunterscheidens des Reinen, des Übersinnlichen, das gar keine Noth anzuerkennen scheint“. Das Reine, Übersinnliche des Innigen, des Geistes ist für sich selbst eins, in sich selber ununterschieden. Hier soll diese Innigkeit und Einheit in extremer Weise für alles, auch die notwendigen Verkettungen des Bewusstseins, des Nachdenkens und der physischen Sinnlichkeit gelten, die Not, Notwendigkeit, Unterscheidung wird nicht anerkannt. Unbedacht, auf Erkenntnis und Anerkennung (also das Heroische) verzichtend behauptet der Sprecher naiv gegen alle Vernunft und Erfahrung und allen Realismus die Allgültigkeit eines Übersinnlichen, Idealen: der naivIdealische Tonverhalt der zweiten Stufe der tragischen Stilart (2, 109).

aber die Liebe zwingt

All uns nieder

Der Sprecher unterscheidet nun nicht mehr zwischen sich und angesprochenem Du, auch nicht mehr sich von sich selbst, sondern behauptet für „all uns“, wohl damit für alle Menschen, dass die Liebe uns alle niederzwingt. Hier haben wir die Behauptung der Allgültigkeit eines Übersinnlichen, d.h. der Liebe, in der naiven extremen Nichtunterscheidung, so als hätte die Liebe tatsächlich Macht über alle Menschen zu jeder Zeit. Und zwar eine solche Macht, dass sie auf alle Zwang ausüben kann, d.h. die bestehenden Zwänge nicht anerkennt und eine neue Lebenswelt mit neuer Verkettung von Notwendigkeiten schafft, die zum Beispiel das Begehren von Größerem verhindert. Was die Liebe hier leisten soll, ist unmöglich, erweist sich als aus dem Extrem des Nichtunterscheidens zwischen vorgestellter Welt der Liebe und gegebener Welt der Sachzwänge heraus naivIdealisch gesprochen. Dass ausgerechnet die Liebe als durch Frieden gekennzeichnet (1, 192) Zustand gefühlter Einigkeit zwischen Menschen (naiv) Zwang auf „all uns“ ausüben soll, ist wiederum unmöglich und Folge des naiven Nichtunterscheidens.

Von dieser zweiten Stufe des Gangs der tragischen Ode „fällt sie in eine reine Sinnlichkeit, in eine bescheidenere Innigkeit [...], sie muß aus den Extremen des Unterscheidens und der Nicht-unterschiedenheit in jene stille Besonnenheit und Empfindung übergehen“. Aus zwei Gründen muss sie sich jetzt in ihrer Innigkeit bescheiden zurücknehmen (heroischer Grundton): „die ursprünglich höhere göttlichere kühnere Innigkeit ist ihr als Extrem erschienen“ – das war das Extrem des Nichtunterscheidens, der kühnen Annahme einer ungehinderten Herrschaft des Übersinnlichen; „auch kann sie nicht mehr in jenen Grad von übermäßiger Innigkeit fallen, mit dem sie auf ihren Anfangston ausgieng, denn sie hat gleichsam erfahren, wohin diß führte“ – das war das Übermaß des „reinen Geistes“, das in *Lebenslauf* den Heroischen Anfangston gleich in den Komparativ „Größers“ getrieben hatte. Dieses Übermaß hatte in den Zwist, das Extrem des Unterscheidens geführt und muss deshalb vermieden werden. Besonnenheit, bewusste Mäßigung bestimmt jetzt im Gegensatz zu den Extremen die bescheidener gewordene Innigkeit des Subjekts, die als „stille Besonnenheit und Empfindung“ keine Äußerung, Veränderung der Welt durch Gegensätze oder Nichtanerkennung der Notwendigkeiten mehr will, sondern die „reine Sinnlichkeit“, das reine Naive auf sich wirken lässt und empfindet. Durch die Erfahrungen der beiden Extreme zu

bescheiden und kleinmütig geworden, könnte sie sogar „in dieser Bescheidenheit tragisch enden“.

das Laid beuget gewaltiger

Hier ist aus lauter Zurücknahme sogar das Objekt des Beugeprozesses ausgeblendet, nämlich das mit „auch du“ und „all uns“ bisher anwesende Subjekt des Wollens und Objekt des imaginären Zwangs der Liebe; mit ‚beugt uns‘ statt ‚Beuget‘ wäre es leicht einzufügen gewesen. Unter der Gewalt des Leides kann der Mensch gewissermaßen nicht mehr auf sich reflektieren, die rein sinnliche Erfahrung der beugenden Gewalt nimmt ihn, den Schwachen, Zurückgenommenen, ganz in Anspruch, zumal die Gewalt größer ist als der vorgestellte Zwang der Liebe. Natürlich ist auch das Leid nicht eine objektive Macht, sondern die subjektive heroische Empfindung des Schmerzes aufgrund einer objektiven oder auch subjektiven Einwirkung. Aber so wie aus dem Sätzchen der verschwindet, dem das Leid geschieht, so erfährt er es als Geschehen, Gegebenes in seiner „reinen Sinnlichkeit“ und damit rein Naiv, wie die beugende Kraft, gewaltiger als der Zwang der Liebe, zwar heroisch duldig, aber widerstandslos hingenommen wird. Der so gebeugte Mensch ist tatsächlich in Gefahr, „in dieser Bescheidenheit tragisch [zu] enden“.

Um dies zu vermeiden, muss die tragische Ode in der beschriebenen „stillen Besonnenheit und Empfindung“ der dritten Stufe „den Kampf der einen angestrongteren Besonnenheit nothwendig, also ihren Anfangston und eigenen Charakter, als Gegensatz empfinden, und in ihn übergehen“. Der heroische Grundton, die bescheidene still duldende Besonnenheit erinnert sich des Zwist der ersten Stufe, des Extrems des Unterscheidens als der „angestrongteren Besonnenheit“ des Heroischen „Anfangstons“, der den „eigenen Charakter“ der tragischen Ode bildet, also seine die tragische Stilart kennzeichnende Ausprägung, die Hölderlin auch als „Kunstcharakter“ bezeichnet; wir haben gesehen, wie auf dieser Stufe die „übermäßige Innigkeit“ des idealischen Grundtons den Kampf und Zwist hervorruft und damit als wirkender Ton in „Größers“ ebenso präsent ist wie die bewirkte Unterscheidung von Gegebenem und Größerem. Den Heroischen Anfangston des extremen Unterscheidens erkennt in seiner Erinnerung der bescheiden duldende heroische Grundton der dritten Stufe, empfindet ihn trotz der gleichen Tonlage als Gegensatz zwischen damaligem Extrem und seiner jetzigen stillen Besonnenheit, gewinnt durch diese Unterscheidung in sich selbst sein Selbstbewusstsein wieder und artikuliert dies im Heroischen Kunstcharakter nach außen. Ein weiterer Gegensatz zur erinnerten extremen Unterscheidung der ersten Stufe bildet sich für die Naive Empfindung der reinen Sinnlichkeit auf der dritten Stufe; diese Empfindung des Gegensatzes wird damit zum naiven Grundton der vierten Stufe, so dass hier das Tonverhältnis der dritten (herN) umgekehrt wird (nHer). Hölderlin nennt diesen Tausch Katastrophe (Umwendung), denn ordnet man die drei Töne auf einem Kreis an (vgl. Kap. IV 1), dann laufen die Tonkombinationen auf den ersten Stufen des tragischen Gedichts idHer, nId, herN im Uhrzeigersinn, von der vierten Stufe an nHer, herId, idN, nHer aber gegen den Uhrzeigersinn. Mit dieser Umwendung, die Hölderlin in den Tabellen (2, 109) durch Klammern um die Tonkombinationen der dritten und vierten Stufe markiert, ist in jeder Stilart und in jedem Gedicht mit Tonwechsel zu rechnen. Durch die Umwendung wird aber das seither direktentgegengesetzte Verhältnis zwischen Grundton und Kunstcharakter harmoniscentgegengesetzt: Der naive Grundton empfindet wohl den Anfangston als Gegensatz, aber er wählt ihn wie gesagt mit neuem Selbstbewusstsein und als „Anfangston und eigenen Charakter“; der idealische Grundton der ersten Stufe hatte als reiner Geist die Grenze überschritten und die notwendigen Verkettungen des Lebens ins Übermaß und Extrem getrieben; der naive Grundton der vierten Stufe hält sich in seiner natürlichen Grenze der Empfindung und belebt damit die gemäßigte Besonnenheit des Kunstcharakters. Auch der Gang des Gedichts nach dem „Gesez dieses Gesanges“ ist bei der vierten „Parthie“ angekommen: Vom reinen Geist in das Extrem des Unterscheidens ist klar ein „Progreß“, von

da zurück in das Extrem des Nichtunterscheidens klar ein „Regreß“; im Beispiel *Lebenslauf* ist der Stoff mit Wollen und Liebe als menschlichen Haltungen der gleiche. Mit dem „beugenden“ Leid und dem an den Ausgangspunkt zurückkehrenden „Bogen“ herrscht hier der Form nach Identität, aber als menschliche Empfindung steht Leid im stofflichen Gegensatz zum geometrisierten Lebensbogen. Somit ist bis zur vierten Stufe und „Parthie“ das „Gesetz dieses Gesanges“ erfüllt.

Doch es kehret umsonst nicht

Unser Bogen, woher er kommt.

Mit dem „Doch“ vollzieht der Sprecher die Umwendung aus der gebeugten Haltung der dritten Stufe, überblickt den ganzen Prozess und erkennt etymologisch, dass das Aufwärtstreben zum Größeren, das Niederzwingen und die ‚Beugung‘ einen „Bogen“ bilden, der zur Ausgangsebene, vielleicht gar kreisförmig zum Ausgangspunkt zurückkehrt. Auch das empfindende Subjekt meldet sich wieder: es ist „unser Bogen“. Dass es ein Bogen mit klarer geometrischer Gestalt sein soll, der als „unser Bogen“ gar noch bei „all uns“ gleich aussehen soll, ist eine gefühlte und im Glück des wiedergefundenen Selbstbewusstseins naive Annahme, die vom Heroischen Verstand formuliert, geometrisiert und verallgemeinert, aber vom naiven Grundton veranlasst wird; die Annahme der allgemeinen geometrischen Gleichheit wird in den folgenden Strophen dementiert. Auch die in dem naiv-heroischen „umsonst nicht“ (Heroische Verleugnung der naiven Empfindung der Vergeblichkeit, die die tragisch endende Bescheidenheit der dritten Stufe hätte provozieren können) liegende Möglichkeit der Annahme eines schicksalhaften Sinnes in diesem Bogenverlauf und der Rückkehr zum Ausgangspunkt ist heroisch erdacht, aber naiv und undifferenziert empfunden. Diese Lesung des „umsonst nicht“ impliziert Sinngebung durch eine göttliche Instanz; zwei andere mögliche Lesungen sind, dass der Bogen und die Rückkehr zu uns selbst von „all uns“ teuer erkaufte werden muss, oder dass jedes Individuum mit Gewinn und Sinn für sich seinen Lebensweg zu gehen hat, um zu seinem Ursprung zu finden. Diese Möglichkeiten sind offene Fragen an die kommenden Stufen der Ode. (Die einstrophige Fassung 1, 190 endete: „So durchlauf ich des Lebens / Bogen und kehre, woher ich kam.“ Hier ist die Lösung individuell, die Frage nach dem Sinn eines durch die Liebe niedergezogenen und durch Leid gebeugten Lebens bleibt da ungelöste Aufgabe für den Leser.)

Die Ode musste auf der vierten Stufe in ihren Heroischen Anfangston zurückkehren, um nicht niedergedrückt tragisch zu enden, „aber weil sie ihn [naiv] als Gegensatz empfindet, geht dann das idealische das diese beiden Gegensätze vereinigt, reiner hervor, der Urton ist wieder und mit Besonnenheit gefunden“. Das Idealische, welches den naiven Grundton und den Heroischen Kunstcharakter der vierten Stufe vereinigt, ist der „reine Geist“, der als idealischer Grundton der ersten Stufe mit dem „Übermaß der Innigkeit“ das Extrem des Unterscheidens, Zwist und Kampf verursacht hat und für den tragischen Fehler (hamartia) verantwortlich war. Er heißt deshalb „Urton“, ist aber nun „mit Besonnenheit gefunden“: der heroische Grundton dieser fünften Stufe verhindert nun das Übermaß und hält den idealischen Geist in seinen Grenzen gemäßigt fest; diese Kombination herId der beiden Töne ist harmonisch entgegengesetzt, während die Kombination auf der ersten Stufe idHer direkt entgegengesetzt Unheil produzierte.

Aufwärts oder hinab! herrschet in heiliger Nacht,

Wo die stumme Natur werdende Tage sinnt,

Herrscht im schiefesten Orkus

Nicht ein Grades, ein Recht noch auch?

Damit erklärt der Sprecher die Richtungen, die ihn auf den ersten vier Stufen beschäftigt haben und die er schließlich mit dem Bogenbild fasste, für gleichwertig und setzt sich damit heroisch von seinen bisherigen Maßstäben ab, nach denen das Aufstreben besser, das Gedrücktwerden schlechter war und ein (Kreis-)Bogen Gestalt und Sinn zu versprechen

schien. Neu gefundener und dem Bogen entgegengesetzter Maßstab ist Idealisch „ein Grades, ein Recht“, welches „noch auch“, d.h. sogar noch im Chaos und im Totenreich herrscht (herId). Die heroische, scheinbar (Id) zweifelnde rhetorische Frage „Herrscht...Nicht“ erfordert vom Sprecher und seinen Hörern ein herId bekräftigendes „Doch!“ . Die Hörer werden also aktiv einbezogen und auf den gefundenen Maßstab verpflichtet. Der heroische Grundton treibt den Idealischen Geist an die äußersten Grenzen seiner Vorstellungskraft: nicht nur „aufwärts oder hinab“, sondern auch Nacht und Tag, das Werden und der Tod, die schaffende Natur und der Orkus, das Schiefe und das Grade, das Recht (das mit lat. *rectus*, gerade verwandt ist und das geometrisch Grade zum sittlich Guten hin öffnet). Die heilige Nacht, in der die schaffende Natur Künftiges plant, bietet für die Menschen keinen Halt (vgl. *Brod und Wein* V. 32), die Natur ist stumm: Chaos, für Hölderlin das „Aorgische“, aus dem erst das Organische, Gegliederte und Verständliche entsteht und in das es wieder versinkt – aber auch hier behauptet der Sprecher Idealisch Grades und Recht. Damit ist durch den Urton, den reinen Geist, ein kosmisches Gesetz gefunden, das auch den Menschen einschließt.

Auf der sechsten Stufe „gehet sie wieder von da aus durch eine mäßige freiere Reflexion oder Empfindung sicherer freier gründlicher (d.h. aus der Erfahrung und Erkenntniß des Heterogenen)“; die tragische Ode hat Kosmos und Sprecher in eine gemeinsame Ordnung gestellt gefunden; der Sprecher kann deshalb freier als bisher (id) und mäßig (N) reflektieren (id) oder empfinden (N). Dies entspricht der Anagnorisis in der griechischen Tragödie, der Anerkennung der Macht der Götter und des Unterschieds zwischen göttlichem Beschluss und menschlichem Wollen (z.B. im *Ödipus Rex*) Entsprechend wird hier die „Erfahrung und Erkenntniß des Heterogenen“ reflektiert, eben jenes Bewusstsein von der Übermacht des Göttlichen (id), von dem Unterschied (Heterogenes) zwischen Göttlichem und Menschlichem, von der Kleinheit und Machtlosigkeit des Menschen vor diesen Mächten, deren kosmisches Prinzip des Graden und Rechts er ja selbst gefunden hat. Dieses Heterogene wird hier idealisch reflektiert und Naiv aus der Erfahrung erinnert. Dadurch entstehen die Voraussetzungen der Sicherheit, Freiheit, Gründlichkeit für die siebte Stufe.

Diß erfuhr ich. Denn nie, sterblichen Meistern gleich,

Habt ihr Himmlischen, ihr Alleserhaltenden,

Daß ich wüßte, mit Vorsicht,

Mich des ebenen Pfads geführt.

Die Erfahrung („erfuhr“; „nie...daß ich wüßte“) und die Erkenntnis des Heterogenen der Himmlischen („nie, sterblichen Meistern gleich“) sind deutlich; die Reflexion nimmt das individuelle Schicksal des Sprechers in den Blick, der sich erstmals mit seinem Ich nennt, während er bisher in „auch du“ und „all uns“ nur impliziert war. Nun überschaut dieses idealisch reflektierende Ich seinen ganzen Lebenslauf und die Naive Empfindung von dessen Verlauf – nie „mit Vorsicht“, nie „des ebenen Pfads“, sondern „Aufwärts oder hinab!“ . Nachdem das Heterogene anerkannt ist, können die Himmlischen idealischNaiv angeredet werden; sie erhalten (Naiv) alles (idealisch).

Auf der siebten Stufe geht die Ode dank der Reflexion und Empfindung der sechsten „sicherer freier gründlicher [...] in den Anfangston zurück“. ‚Sicher‘ ist im damaligen Sprachgebrauch ‚unbekümmert, sorglos, sicher‘: dies ist der naive Grundton, der die Härte des Heroischen Kampfes kennengelernt hat, der seine Position und Macht nicht mehr überschätzt, weil er die Übermacht des Heterogenen erfahren und gründlich erkannt hat (‚gründlich‘ heißt in der Schulterminologie eine auf deutliche Begriffe gegründete Erkenntnis), und weil er innerhalb des vom „Urton“ eröffneten Reichs des reinen Geistes „freier“ sich entscheiden oder seiner selbst bewusst werden kann, wenn auch die „nothwendigen Verbindungen des Lebens“ mit ihren undurchdringlichen Widerständen so stark sind wie zu Anfang, Leid verursachen und (mindestens in der Tragödie) den Tod fordern

können. Die Freiheit des Geistes aber ist gewonnen und gibt dem Leidenden oder Sterbenden seine tragische Größe.

**Alles prüfe der Mensch, sagen die Himmlischen,
Daß er, kräftig genährt, danken für Alles lern',
Und verstehe die Freiheit,
Aufzubrechen, wohin er will.**

In der Tat ist hier die Freiheit gewonnen, aber sie muss im besprochenen Sinne verstanden werden: der Mensch bleibt im Kosmos enthalten und muss dem Prinzip des Graden, des Rechts gehorchen, durch das gerade seine Freiheit begründet und ermöglicht, aber auch begrenzt ist. Hält der reine Geist sich nicht mäßig an das Recht wie am Anfang der tragischen Ode, provoziert er extreme Reaktionen des systemischen Zusammenhangs. In *Lebenslauf* ist es das Übermaß des „Größers“-Wollens, mit dem das angesprochene Du seine Grenze überschreitet und damit das Recht verletzt. Selbstverständlich hat er die Freiheit, „Aufzubrechen wohin er will“, aber ebenso selbstverständlich muss er, wo er das Maß nicht hält, das Zurückschlagen der durchbrochenen notwendigen Verbindungen in seiner Lebenssphäre hinnehmen. Diese „Nemesis“ (1, 232) muss als Begleiterin der Freiheit verstanden werden, ja, ihre Strafe sogar muss mit Dank (naiv) anerkannt werden, denn sie garantiert die Gültigkeit des Graden und des Rechts. Etwas von der fürchterlichen Ironie der Götter in den griechischen Tragödien ist spürbar, wenn Hölderlin sie (Heroisch) sagen lässt: „Alles prüfe der Mensch“, denn vieles von dem Geprüften ist tödlich, aber wie das Ich gelernt hat, sie führen nicht „des ebenen Pfads“. Durch die guten und schlimmen Erfahrungen lernt er nicht nur danken, sondern wird „kräftig genährt“ für weitere Aufbrüche. Diese Formel zeigt noch einmal in „genährt“ den naiven Grundton und in der daraus resultierenden Kraft den Heroischen Kunstcharakter.

Wir haben Hölderlins Beschreibung und Begründung des Gangs der tragischen Ode analysiert und auf das Beispiel der Ode *Lebenslauf* anwendbar gefunden. Auch den tabellarisch für die tragische Stilart aufgezeichneten Tonwechsel, auf den Hölderlin bei der Bestimmung der fünften Stufe mit „das idealische [...] der Urton“ anspielt, haben wir einbezogen und insbesondere die „Katastrophe“, die Umwendung von der dritten zur vierten Stufe, erkannt. „Das Gesez dieses Gesanges“ haben wir bis zur vierten Stufe anwendbar gefunden; die „durchgängige Metapher“ der Freiheit in den Grenzen des allgültigen Graden und des Rechts mit allen Konsequenzen der Übertretung liegt auf der Hand; sie bildet mit den drei Schlussstrophen die fünfte „Parthie“ des „Gesezes“. Deutlich ist sicher geworden, dass dieser Wechsel der Töne kein formales Spiel, sondern die sinnvolle Entwicklung einer anfänglichen Dissonanz ist, im Fall der tragischen Ode eines tragischen Fehlers (hamartia) im grenzverletzenden Übermaß des Geistes, des idealischen „Urtons“ der tragischen Ode. Alle tragischen Oden fangen auf diese Weise „im höchsten Feuer an“; die lyrischen und epischen Oden fangen durch die Direktentgegensetzung ihrer Töne ebenso mit einer Dissonanz an. Sichtbar wurde, dass Hölderlin meist den Ton des Kunstcharakters nennt; z.B. ist „Anfangston“ der Heroische Kunstcharakter der ersten, vierten, siebten Stufe, und das erste Wort des Gedichts entspricht diesem Heroischen Ton, wie unser Beispiel mit „Größers“ zeigt. Mit „Urton“ ist der idealische Grundton der ersten Stufe bezeichnet, der auf der fünften Stufe zum Kunstcharakter wird; auch der in „stille Besonnenheit“ übergegangene Grundton der dritten Stufe findet „den Kampf der einen angestrongteren Besonnenheit nothwendig, also ihren Anfangston und eigenen [heroischen] Charakter, als Gegensatz“. So ist in Hölderlins Beschreibung der wechselnde Grundton als die Innigkeit des Subjekts immer präsent, bewirkt und provoziert die Gestaltung des Kunstcharakters wie etwa im Komparativ „Größers“, ist also als treibende Funktion in den Formulierungen enthalten, die damit akkordischen Doppeltoncharakter wie „Größers“ (idHer) bekommen. Oder wir finden zusammengesetzte Wörter wie „Alleserhaltenden“ (idN), oder in syntaktischen Verhältnissen stehende

Einzelwörter wie „kräftig genährt“ (nHer). Die zwei Töne der tabellarisch notierten Kombination sind also selbst bei so kurzen Sätzen wie in der ersten Strophe von *Lebenslauf* immer hörbar. In einem seiner Aufsatzfragmente hat Hölderlin erwogen, von der vierten Stufe an den Wirkungston als dritten Ton ebenfalls hörbar zu machen; nach der Katastrophe ist also damit zu rechnen, dass alle drei Töne präsent sind.

Das Beispiel *Lebenslauf* ist die Langfassung einer einstrophigen „Frankfurter Kurzode“ mit demselben Titel (1, 190). Der Text ist verändert, aber die vier in unserer Analyse festgestellten Stufen sind auch dort erkennbar. Auch von anderen dieser Kurzoden gibt es Langfassungen (z.B. *Die Liebenden* 1, 191, *Der Abschied* 1, 325f.). Die Kurzoden sind poetische „Fragmente“, die Hölderlin 1798 nach der Lektüre der Fragmente von Novalis und Friedrich Schlegel im *Athenäum* schrieb und die wie die Romantiker-Fragmente einander ergänzen, kommentieren, kritisieren, in bestimmte Denkrichtungen weiterführen und miteinander „symphilosophieren“. Neuffer und Schiller, denen Hölderlin je eine Serie Kurzoden schickte, haben diese symphilosophische Struktur nicht verstanden und die Gedichtchen in ihren Almanachen nicht als Gesamtheit abgedruckt, sondern vereinzelt an Stellen, wo noch Platz war. Hölderlin hat sich deshalb später entschlossen, jeweils eine der möglichen gedanklichen Weiterführungen der bis zur Umwendung der vierten Stufe geführten Gedichte in einer Langfassung durchzuführen und das Gedicht damit zu vereinzeln. Diese Art Neuanfang und thematischer Umbruch in eine „durchgängige Metapher“ nach der Umwendung (Katastrophe) auf der vierten Stufe lässt sich mehr oder weniger schroff bei allen Dichtungen Hölderlins beobachten und hat bei manchen Interpreten zu Kopfschütteln geführt. Die stoffliche Disponibilität vor allem nach der vierten Stufe ist es auch, die es Hölderlin ermöglicht, fertige Oden noch einmal umzuarbeiten: er beurteilte sicher die früheren Fassungen nicht als misslungen; die Umarbeitungen sind keine Verbesserungen oder Widerrufe. Vielmehr stellte er Oden wie *Der gefesselte Strom*, *Der blinde Sänger*, *Dichtermuth* aus dem Kontext des in Hauptwil komponierten Oden-Faszikels H 30 (vgl. 3, 19) in die von Wilms 1804 gedruckte Sammlung der *Nachtgesänge*. Beide Sammlungen sind siebenstufig aufgebaut; das Odenfaszikel besteht aus sieben Oden, die *Nachtgesänge* aus sechs Oden und den drei freimetrischen Gedichten *Hälfte des Lebens*, *Lebensalter*, *Der Winkel von Hahrdt* als siebter Stufe. Hat das Einzelgedicht, wie an der tragischen Ode beschrieben, seinen genauen Gang, so haben Hölderlins Zyklen vom Marbacher Quartett an eine genaue Komposition. In dieser hat das Einzelgedicht seine definierte Stelle und erfüllt eine gedankliche Funktion wie die Stufen in der tragischen Ode und im Beispiel *Lebenslauf*. Ändert sich das Thema des Zyklus, so erhalten die aus einem andern Zyklus genommenen Gedichte eine andere Funktion und ggf. kompositorische Position. Dies ist dann der Grund der Umarbeitung von Gedichten wie z.B. *Dichtermuth* → *Blödigkeit*, *Der gefesselte Strom* → *Ganymed*, *Der blinde Sänger* → *Chiron*. Dies ist auch der Grund, weshalb Hölderlin etwa für die Zusammenstellung der *Nachtgesänge* so viel Zeit brauchte: die für die Komposition vorgesehenen Texte mussten ausgewählt, z.T. neu gedichtet, z.T. für die neue Funktion umgearbeitet werden. Sie bleiben selbständige Gedichte, können aber in dem Zusammenhang oder Zyklus als Bausteine eines übergreifenden Ganzen gelesen werden.

Übungen zur Ode

Erarbeiten Sie sukzessive auf allen Aufmerksamkeitsebenen – Metrum und Strophe, Bedeutung und Bild, Ordnung mit „Gesez dieses Gesanges“, Wechsel der Töne – die folgenden Oden und versuchen Sie, Hölderlins Entscheidungen auf diesen Ebenen zu begründen:

- 1) die Ode *Empedokles* (1, 251), tragische Stilart.
- 2) die Ode *Ermunterung I* (1, 277), epische Stilart.
- 3) die Ode *Unter den Alpen gesungen* (1, 304), lyrische Stilart.

c) Elegie

Für den Namen der Dichtart gibt es im Griechischen zwei Wurzeln:

- *elegeia* heißt jedes mit der Strophe des Distichon (auch „*elegeion*“) verfasste Gedicht unabhängig vom Inhalt. Zum Distichon vgl. Kap. I 3.
- *elegos* heißt ein von der Flöte begleitetes Klaglied; möglicherweise kommt der Name von der Verwendung des *elegeion*, manche erinnern an „*Eleleu!*“, einen lauten Wehruf.

Diese Doppelbedeutung des Wortes Elegie bleibt bis ins 20. Jahrhundert bestehen und hat besonders seit dem 18. Jahrhundert zu komplexen Leistungen der Dichtart geführt (z.B. Rilke, *Duineser Elegien*). Aufgrund der Doppelbedeutung gibt es schon im 7. und 6. Jahrhundert v.Chr. zwei Elegien-Traditionen (angrenzende Gattungen sind fett gedruckt):

Threnetische Elegie

- große Elegie
- **Grabepigramm**

Sympotische Elegie (bei Gastmählern)

- paränetisch (mahnend, warnend, lehrhaft)
- politisch (die Stadtgesellschaft betreffend)
- erotisch

Griechenland

Simonides (um 500 v. Chr.)

Mimnermos: erotische Elegien

Tyrtaios: politisch zu Vaterland und Krieg

Solon: philosophische **Lehrgedichte**

Theognis: Trinklieder, Liebesgedichte

Rom

Ovid *Tristia ex Ponto*

Catull, Tibull, Propertius: Liebeselegien

Ovid Liebeselegien

Ars amatoria (Lehrgedicht)

Heroides (**Heldenbriefe**)

Im 18. Jahrhundert entstanden nach Edward Youngs großer Dichtung *The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death, and Immortality* (1742-1745) sehr viele Elegien, wobei außer im deutschsprachigen Raum keine antikisierenden Metren verwendet wurden. Grund dafür war die Melancholie als Leitgefühl der Empfindsamkeit und des sogenannten Sturm und Drang aus der Erfahrung der Dialektik der Aufklärung, dass die Emanzipation des Bürgers zu eigenem Denken und Fühlen zugleich zur Vereinzelung führte und „das Eigentümliche unsres Ichs, die präntendierte Freiheit unsres Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt“ (Goethe *Zum Shakespeares-Tag*). Klopstock war mit *Elegie* (1748, später *Die künftige Geliebte*) derjenige, der erfolgreich antikisierende Metren verwendete und zugleich einen neuen Typus der elegischen Stimmung entwickelte. Während üblicherweise die Klage der Elegie auf einen vergangenen Verlust konzentriert ist und in Trauerarbeit Trost findet oder während Young anthropologisch den Zustand des Menschen überhaupt beklagte, klagt Klopstock darüber, dass er „ewiges Verlangen, keine Geliebte dazu“ habe, imaginiert die künftige Geliebte und antizipiert ihre Gegenwart, ihren Charakter, ihre Handlungen. Diese antizipatorische Geste ist für Hölderlins Elegien, aber auch für den idealischen Ton in vielen anderen Dichtungen außerordentlich wichtig; so heißt es in *Friedensfeier*:

Und dämmernden Auges denk' ich schon,
Vom ernsten Tagwerk lächelnd,
Ihn selbst zu sehn, den Fürsten des Fests.
Doch wenn du schon dein Ausland gern verläugnest,
Und als vom langen Heldenzuge müd,
Dein Auge senkst, vergessen, leichtbeschattet,

Und Freundesgestalt annimmst, du Allbekannter, doch
Beugt fast die Knie das Hohe. Nichts vor dir,
Nur Eines weiß ich, Sterbliches bist du nicht.
Ein Weiser mag mir manches erhellen; wo aber
Ein Gott noch auch erscheint,
Da ist doch andere Klarheit. (1, 362)

Am Beginn des Zitats stellt der Sprecher mit kaum unterscheidendem Blick vor, wie es sein wird, wenn er den Fürsten des Festes sieht. Dann redet er ihn mit „du“ an, als sähe er ihn, erkennt aber, dass er „Freundesgestalt annimmt“, dann weiß er, dass er unsterblich ist, ja dass ein Gott erscheint. Nichts davon ist real, alles in sehnsüchtiger Hoffnung antizipiert; dass am Schluss der Strophe „andere Klarheit“ herrscht, verweist zurück auf das „dämmernde Auge“, für das auch am Ende real noch Dunkelheit herrscht. Wie aus dem Helden der Freund, ein Unsterbliches, endlich ein Gott antizipierend gebildet wird, so auch aus der Dunkelheit des Anfangs die Klarheit des Endes. Dieser Gestus bestimmt vor allem die späten Elegien Hölderlins.

Auch um die Theorie der Elegie haben sich eine Reihe von Kritikern bemüht. In den berühmten *Briefen, die neueste Litteratur betreffend* gab Thomas Abbt, Nachfolger Lessings, in der Nummer 212 eine Theorie der Elegie, die Herder in seinen Fragmenten *Über die neuere deutsche Literatur* III (FHA 1, 482-498) vollständig abdruckte und kommentierte. Abbt löst sich von den „verliebten Elegien“ nach dem Muster der Römer Catull, Tibull und Propertius und definiert Elegie als „die sinnlich vollkommene Beschreibung unserer vermischten Empfindungen“, das sind „Empfindungen, die durch die gegenseitigen schon gemildert sind: Empfindungen, die in der Seele nach und nach entstehen“. Damit ist zum Beispiel die threnetische Elegie als Trauerarbeit begrifflich gefasst. Als Gegenstände sah Abbt die Betrachtung des menschlichen Zustandes überhaupt, des Zustands einer besonderen Gesellschaft (Volk, Stadt) oder eines Berufsstandes und endlich die Betrachtung unseres eigenen Zustandes vor. Herder fordert bei allen diesen Gegenständen die Beziehung auf uns selbst, die Anteilnahme des Sprechers, die Individualität seiner Empfindung neben möglichem allgemeinerem Bezug. Die Entwicklung individueller Empfindungen oder die empathische Anteilnahme an einer fremden Empfindung schält sich damit als Kommunikationsform der Elegien Goethes, Schillers und Hölderlins heraus. Eine Herausforderung in jeder Hinsicht stellen Goethes *Erotica Romana* (1791, Horen-Titel 1795: *Elegien. Rom 1788*, ab 1806 *Römische Elegien*) dar, nicht nur wegen der provokativen Darstellung freizügiger Liebe nach den römischen „Triumvirn“ der erotischen Elegie, sondern wegen der Einbeziehung anderer Elegientraditionen: der threnetischen Elegie in der Klage des Touristen über die stumme Antike und Renaissance, der politischen Elegie in der entschiedenen Abkehr vom Tagesgespräch der Geschehnisse in Frankreich, der paränetischen Elegie in der Erörterung der Funktion von Kunst und Mythos im Spannungsfeld von Gegenwart und Vergangenheit, Liebe und Tod, Öffentlichkeit und Privatheit. Eine Herausforderung waren die Elegien auch formal: zwanzig Einzelstücke, nummeriert, in zyklischem Zusammenhang von drei Schöpfungshieroglyphen geordnet: I-VII befassen sich mit dem Problem Gegenwart und Vergangenheit, VIII-XIV mit Liebe – Tod – Kunst, XV-XX mit Privatheit – Öffentlichkeit, wobei in XX das Geheimnis der Liebe dem Distichon anvertraut wird, d.h. den *Römischen Elegien*, deren Zyklus damit von vorn beginnt und als kunstvolle Gestalt die 7. Stufe der letzten Schöpfungshieroglyphe darstellt. Als Schüler Herders hat Goethe diese Struktur in vielen seiner Werke angewandt, auch das naturphilosophische Prinzip von Polarität und Steigerung ist daraus abstrahiert. Die *Römischen Elegien* machten Skandal; Schiller schrieb *Elegie* (1795, später *Der Spaziergang*), in der er das threnetische und das paränetische Element (Kultur – Natur) beibehielt, aber Politisches und Erotisches entschieden ausschloss. Vor allem beeilte er sich, die Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* zur Verteidigung der *Römischen*

Elegien und ihrer Publikation in den *Horen* zu schreiben. Diese Abhandlung ist für Hölderlin hinsichtlich der Theorie der Elegie und hinsichtlich der Konzeption der Töne von großer Bedeutung. Ich referiere deshalb das in dieser Hinsicht Wichtigste.

Die Abhandlung besteht im Erstdruck der *Horen* aus drei Teilen:

I. Über das Naive (Stück 11, 1795)

II. Die sentimentalischen Dichter (Stück 12, 1795)

III. Beschluss der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichter, nebst einigen Bemerkungen einen charakteristischen Unterschied unter den Menschen betreffend (Stück 1, 1796).

I. Ausgehend von der Alltagserfahrung und von anthropologischer Reflexion wird das Naive als psychologische und poetologische Kategorie entwickelt und vorläufig dem Sentimentalischen gegenübergestellt. Beide Kategorien bezeichnen einen Zustand des Verhältnisses von Natur und Kultur oder Natur und Kunst; Kultur und Kunst sind auch der übertriebenen Reflexivität und Künstlichkeit fähig. **Naiv** ist in diesem Spannungsverhältnis, was unser künstliches Dasein beschämt, weil es unbewusst und unkontrolliert („Naives der Überraschung“) oder aus Ethos („Naives der Gesinnung“) ist, was wir waren und wieder werden sollen. Das „Genie“ (nach Kant, *Kritik der Urteilkraft* S. 181) ist definiert durch Naivität im Intellektuellen, Moralischen und Ästhetischen, verfährt nach Einfällen und Gefühlen, findet mit Leichtigkeit und Einfalt natürliche Lösungen als Dichter, Staatsmann, Gelehrter. Da bei den Griechen die Natur noch nicht so weit wie zu Schillers Zeit aus der Kultur verschwunden war, gab es bei ihnen mehr naive Dichtung (Homer!), wenig Sehnsucht nach objektiver Natur, eher Vermenschlichung der Natur. In künstlicher Zeit laufen naive Dichter dagegen wild, gelten als Störer (z.B. Goethe mit den *Römischen Elegien*). Ihrer genialischen Anlage nach werden Dichter in künstlichen Zeiten zu Bewahrern des Natürlichen und Mahnern, es in die Kultur einzuholen mit dem Ziel der Ganzheit von Natur und Kunst, d.h. sie werden sentimentalisch.

Das Naive ist, auf das Ganzheitsziel der Menschheit bezogen, eine moralische Kategorie. Der Dichter ist Mahner und Kämpfer für Humanität, eine „ganze“ Menschheit.

Das Naive ist keine geschichtsphilosophische, wie meist missverstanden, sondern eine anthropologische und psychologische Kategorie. Die „Griechen“ sind in ihrer Kultur nach durch ein Übergewicht des Natürlichen bestimmt und haben deshalb mehr naive als sentimentalische Dichter. Dennoch ist auch bei ihnen Kunst und Reflexivität der Natur entgegengesetzt (vgl. Hölderlins „Böhlendorff-Brief“: Homer war „seelenvoll genug, die abendländische Junonische Nüchternheit für sein Apollonsreich zu erbeuten“). Umgekehrt ist Naivität in der Gegenwart möglich, ja als ausgleichender Gegensatz zum Sentimentalischen notwendig (Goethes *Römische Elegien*).

II. Die sentimentalischen Dichter. Als Dichtart (Manier) ist das Naive noch nicht besprochen worden. Der Dichter *ist* entweder Natur, oder er wird sie *suchen* (sentimentalisch). Poesie, die der Menschheit möglichst vollständigen Ausdruck gibt und deshalb „genialisch“, *naiv* ist, wird das Wirkliche nachahmen. Sentimentalisch ist Darstellung des Ideals, Erhebung des Wirklichen zum Ideal. Naive Dichter rühren uns durch Natur, sinnliche Wahrnehmung, lebendige Gegenwart, sentimentalische Dichter durch Ideen. Beide Manieren finden sich oft vereinigt. Die Leistungen des naiven Dichters sind zwar ein „Maximum“ (harmonischer Ausgleich), aber das unendliche Ziel des sentimentalischen Dichters ist unendlich vorzuziehen, weil auch der naive sich bilden muss und Kultur deshalb geschichtsphilosophisch als Menschheitsziel anzusehen ist – eben im Sinne eines neuen in unendlicher Annäherung anzustrebenden Maximums. Der naive Dichter ist mächtig durch die Kunst der Begrenzung, des Körperlichen der Dichtung, der sentimentalische durch die Kunst des Unendlichen, der Fülle, des Geistes. Der sentimentalische Dichter hat es deshalb immer mit zwei streitenden Vorstellungen zu tun: mit der Wirklichkeit als Grenze und der Idee als dem Unendlichen, diese Grenze Überschreitenden [bei Hölderlin das Verhältnis von Grundton

und Kunstcharakter]. Durch Gewichtung der Anteile ergibt sich eine unterschiedliche Behandlung, die entweder mehr beim Wirklichen oder mehr beim Ideal verweilt, entweder das Wirkliche als Gegenstand der Abneigung oder das Ideal als Gegenstand der Zuneigung betont: Satirisches oder Elegisches.

Das Satirische: „In der Satire wird die Wirklichkeit als Mangel dem Ideal als der höchsten Realität gegenübergestellt.“ (Schiller SW 1905, XII 194) Das Ideal braucht nicht genannt zu werden, poetisch ist es in der Seele des Rezipienten zu erwecken. Das Ungenügen der Realität gegenüber dem Ideal kann den Zorn und die Verzweiflung oder das spottende und hassvolle Lachen des Dichters erwecken: Strafende/pathetische oder scherzhafte Satire, **Tragödie** oder **Komödie**. Tragödie hebt die Freiheit des Gemüts experimentell auf, um sie wieder herzustellen, Komödie muss die Gemütsfreiheit bewahren und den Gegenstand vor die Erkenntnis bringen.

Das Elegische: „Setzt der Dichter die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit so entgegen, daß die Darstellung des ersten überwiegt und das Wohlgefallen an demselben herrschende Empfindung wird, so nenne ich ihn elegisch. Auch diese Gattung hat, wie die Satire, zwei Klassen unter sich. Entweder ist die Natur und das Ideal ein Gegenstand der Trauer, wenn jene als verloren, dieses als unerreicht dargestellt wird. Oder beide sind ein Gegenstand der Freude, indem sie als wirklich vorgestellt werden. Das erste gibt die **Elegie** in engerer, das andere die **Idylle** in weitester Bedeutung.“ (Ebd. 201) In der Elegie muss der Verlust in der Wirklichkeit zu einem idealischen umgeschaffen werden, das Beschränkte als Unendliches erscheinen.

Schillers Definitionen sind in mehrfacher Hinsicht für Hölderlin bedeutsam. Die Bestimmungen zum Naiven hat er zweifellos berücksichtigt; sie trafen mit der vermögenspsychologischen Kategorie der Sinnlichkeit zusammen. Sein Begriff des Idealischen stimmt in vielen Punkten zu dem Sentimentalischen, auch hier ergänzt durch das Vermögen der Einbildungskraft und Phantasie. Mit dem Gedanken, der Weg des Menschen überhaupt entspreche dem der Dichter, Natur mache den Menschen mit sich eins (Naives), Kunst trenne und entzweie ihn, gibt Schiller zunächst Ansätze des heroischen Tons, der ja durch physische Kraftanstrengung, durch Leidenschaft und gedankliche Unterscheidung Individuation, Gestalt und Leid erzeugt. Da Schiller (wie Hölderlin) Menschheitsgeschichte und entsprechend Dichtung im variablen Gegensatz von Natur und Kunst sieht, kann das Verhältnis von Grundton und Kunstcharakter in seiner direktentgegengesetzten Form daraus abgeleitet werden; Hölderlin konzipiert es dann bei allen drei Tönen, während Schiller meint, durch das Ideal kehre der Mensch und die Dichtung zur Einheit zurück. Dies entspricht dem harmoniscentgegengesetzten Verhältnis (für Hölderlin idealischNaiv), das Hölderlin wiederum, der Klopstockschen Einwirkung aller Vermögen auf alle folgend (vgl. Kap. IV 1), für alle Töne vorsieht. Besonders bedeutsam für Hölderlin ist Schillers strukturelle Analogie zwischen Anthropologie, Kulturgeschichte und Dichtung. Das war ursprünglich der Gedanke Hölderlins, den er in der für Schiller so aufschlussreichen Vorrede zum *Fragment von Hyperion* für den Menschen „im Allgemeinen und Einzelnen“ (1, 489) beschrieb als Weg der Bildung von einer im Ideal vollkommenen Naturorganisation (das Naive) über eine Phase der Entgegensetzung von Kräften und Bedürfnissen (das Heroische) zu einer im Ideal „bei unendlich vervielfältigten und verstärkten Bedürfnissen und Kräften“ wiederum vollkommen zusammenstimmenden „*Organisation, die wir uns selbst zu geben im Stande sind*“ (das Idealische). Diesen Gedanken hat Schiller in Anthropologie und Geschichtsphilosophie voll übernommen und auf den Dichter übertragen: „Dieser Weg, den die neueren Dichter gehen, ist übrigens derselbe, den der Mensch überhaupt sowohl im einzelnen, als im ganzen einschlagen muß. Die Natur macht ihn mit sich eins, die Kunst trennt und entzweiet ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück.“ (Schiller SW 1905, XII 189) Was Schiller nur durch „eine eigene Ausführung in sein volles Licht setzen“ könnte, hat Hölderlin in dem Homburger Aufsatzfragment *Wenn der Dichter einmal...* philosophisch begründet und

ausgearbeitet und über Schiller hinaus nicht nur auf den Dichter, sondern auf die Dichtung selbst angewandt.

Schillers Definition der elegischen Empfindungsweise ist für Hölderlin nur in den frühen Elegien *Der Wanderer I*, *Achill* und *Elegie/Menons Klagen um Diotima* aussagekräftig:

Setzt der Dichter die Natur der Kunst und das Ideal der Wirklichkeit so entgegen, daß die Darstellung des ersten überwiegt und das Wohlgefallen an demselben herrschende Empfindung wird, so nenne ich ihn elegisch. Auch diese Gattung hat, wie die Satire, zwei Klassen unter sich. Entweder ist die Natur und das Ideal ein Gegenstand der Trauer, wenn jene als verloren, dieses als unerreicht dargestellt wird. Oder beide sind ein Gegenstand der Freude, indem sie als wirklich vorgestellt werden. Das erste gibt die **Elegie** in engerer, das andere die **Idylle** in weiterer Bedeutung. (Ebd. 201)

Trauer über das verlorene Ideal einer schönen Natur und Freude über das wiedergefundene bestimmt den *Wanderer* in erster Fassung, wobei die dort geschilderten Klimazonen Metaphern für die Empfindungen des Sprechers sind, den Hölderlin in der Vorstufe sagen läßt:

Süd und Nord sind in mir. Mich erhitzt der Aegyptische Sommer
Und der Winter des Pols tödtet das Leben in mir.
Oft ist mir, als ständ' ich verirrt in Arabiens Wüste,
Und aus einsamer Luft reegnete Feuer herab. (3, 93)

Hier betrauert der Sprecher also den Verlust des Ideals einer natürlichen Harmonie des eigenen Wesens. Die Idylle des Schlusses wird in der zweiten Fassung durch den Verlust der Eltern und Freunde und die Vereinsamung des Sprechers wieder ins trauernd Elegische aufgehoben. *Achill* und *Elegie/Menons Klagen um Diotima* heben die individuelle Klage ins Allgemeine des Mythos und der idealen Kultur.

Die Elegien aus der Zeit von Stuttgart 1800, Hauptwil 1801 und danach unterscheiden sich deutlich von den früheren. *Das Gasthaus*, *Stuttgart*, *Der Weingott/Brod und Wein*, *Heimkunft* haben durchweg Adressaten – Landauer, Schmidt, Heinse, die Verwandten – und erarbeiten eine bestimmte Problematik, die ein Gespräch zwischen Sprecher und Adressaten in Erinnerung bringt oder antizipiert. Hier entsteht im Gespräch jeweils ein „höherer Zusammenhang“, eine gemeinsame Gottheit, die das Gedicht als neuen Mythos zu gestalten hat:

Aber meinst du, es haben die Thore vergebens
Aufgethan und den Weg freudig die Götter gemacht?
Und es schenken umsonst zu des Gastmahls Fülle die Guten
Nebst dem Weine noch auch Blumen und Honig und Obst?
Schenken das purpurne Licht zu Festgesängen und kühl und
Ruhig zu tieferem Freundesgespräche die Nacht? (1, 311)

Wegen der Behandlung des gemeinsam diskutierten Themas oder des gemeinsamen Problems gehen diese Elegien weit über die private Klage hinaus und beziehen meist alle Richtungen der Elegientradition ein. Charakteristisch ist ebenfalls die Verwendung der Antizipation, des Aufbaus eines idealen Traums und des enttäuschten Erwachens daraus. In den drei Elegien *Stuttgart*, *Brod und Wein* und *Heimkunft* sah Hölderlin offenbar eine triadische Zusammengehörigkeit, legte sich aber nach Ausweis der Handschriften in der Reihenfolge nicht fest.

Übungen zur Elegie

- 1) Vergleichen Sie die erste und die zweite Fassung von *Der Wanderer*. Was bewirken die Änderungen hinsichtlich des Elegischen?
- 2) Bedenken Sie die politischen Hintergründe von *Das Gasthaus* unter der Maßgabe, dass der Herzog Friedrich II. von Württemberg in seinem anonym erschienenen Roman *Schach Baham* die Fürsten als „Wirte“ bezeichnet hatte. Die Elegie wird am plausibelsten ins Frühjahr 1801

- gesetzt, als Friedrich II. nach dem Frieden von Lunéville wieder ins Land zurückkehrte. Studieren Sie die Häufigkeit der Vorstellung des Offenen und Aufgehens; welchen Bezug sehen Sie zum politischen Themenaspekt? Wie hängt die Religionsfrage im fragmentarischen Schluss damit zusammen? Warum kann man die Dichtung als Elegie bezeichnen?
- 3) Aspekte des Vaterlands-Begriffs in *Stuttgart*. Inwiefern ist das Gedicht eine Elegie?
 - 4) Mit „sagst du“ (V. 123) deutet in *Brod und Wein* das sprechende „Hölderlin“-Ich an, dass „Heinse“ die Antwort auf die Frage „wozu Dichter in dürftiger Zeit?“ (V. 122) gibt. Nehmen Sie diesen Einschub als Hinweis darauf, dass durch das ganze Gedicht hindurch „Hölderlin“ und „Heinse“ dialogieren, ordnen Sie die Passagen und Sätze des Gedichts den beiden Figuren zu und sprechen den Text mit verteilten Rollen. Welche Charaktere verkörpern die beiden Dialogpartner im Hinblick auf die Spielarten des Elegischen?
 - 5) Analysieren Sie die Ortsangaben in *Heimkunft. An die Verwandten*. Wo befindet sich der Sprecher? Beurteilen Sie von da aus den beschreibenden oder antizipatorischen Charakter der Aussagen.
 - 6) Vorstellungen des Göttlichen und Probleme der „gemeinsamen Gottheit“ in *Heimkunft. An die Verwandten*.
 - 7) Identifizieren Sie in *Stuttgart. An Siegfried Schmidt* die threnetischen, erotischen, paränetischen und politischen Aspekte.
 - 8) Versuchen Sie bei einer der Elegien eine Analyse auf allen Aufmerksamkeitsebenen und fügen Sie die Ergebnisse zusammen.

d) Roman

Unter mehreren Gesichtspunkten ist der *Hyperion* mit den Gattungsbestimmungen des Elegischen zu beschreiben; deshalb folgen hier noch einige Hinweise, ohne dass der Roman als Ganzes erfasst würde. In seiner Vorrede nennt Hölderlin „Hyperions elegischen Charakter“ und gibt als Gegenstand des Buches „die Auflösung der Dissonanzen in einem gewissen Charakter“ an (1, 611), das trifft auf den „Eremiten in Griechenland“ zu, der in tiefer Verzweiflung über seine Verantwortung für den Tod Diotimas und Alabandas, über sein gescheitertes Leben und Vaterlandsprojekt zu schreiben beginnt. Das Schreiben der Briefe an Bellarmin, den „schönen Deutschen“, ist Hyperions Trauerarbeit, die ihm am Ende Ruhe und die Überzeugung bringt, im Leiden mit der Natur eins zu sein. Auch das von Diotima für Hyperion als Lebensaufgabe bestimmte Ideal der Volkserziehung, das er unvernünftig zugunsten seines kriegerischen Abenteuers aufgegeben hatte, nimmt er mit dem berühmten Scheltbrief über die Deutschen wieder auf, denn spät Diotimas Rat folgend ging er nach Deutschland einerseits, um der Verfolgung in Griechenland zu entgehen, andererseits um zu studieren und sich auf die Aufgabe vorzubereiten. „Dichterische Tage“ hatte ihm Diotima in ihrem Abschiedsbrief prophezeit (1, 750); da Hyperion der Schreiber aller Briefe (außer denen Diotimas und Notaras gegen Schluss) ist und Hölderlin in der Vorrede die liebenswerte Vereinigung zwischen Belehrung und Genuss, *prodesse et delectare*, verspricht, löst Hyperion Diotimas Vorhersage mit dieser Sinnlichkeit, Verstand und Einbildungskraft im Wechsel der Töne das Vollendete darstellenden Briefwerk ein (1, 750). Denn nicht nur die drei Hauptfiguren sind „lebendige Töne“ (1, 760) – Diotima naiv, Alabanda heroisch, Hyperion idealisch in den jeweiligen Grundtönen der Anfänge –, sondern die Tontabellen lassen erkennen, dass Hölderlin den Tonwechsel auch für größere Werke entworfen hat. Das „Gesetz dieses Gesanges“ auch die Struktur des Romans zu beschreiben ermöglicht, haben wir angedeutet; zwei Bände zu je zwei Büchern, nach der Katastrophe die Selbsttherapie des Schreibens als durchgängige Metapher.

Wichtig für den elegischen Roman sind die Briefe. Das *Fragment von Hyperion* war in Briefen verfasst; wahrscheinlich hielt Hölderlin sich an das Muster von Rousseaus *Nouvelle Héloïse* – Schiller sah in Rousseau einen der großen Elegiker des Jahrhunderts – und beide

hielten sich an die elegische Gattung der Heroiden, Heldenbriefe, die vor allem Ovid gepflegt hatte, von dem Hölderlin zwei Stücke übersetzte (2, 169, 182). Der Brief fingiert genaues Dokument zu sein, das den Seelenzustand des Schreibers zu diesem Zeitpunkt festhält, so dass an der Reihe der aufeinander folgenden Briefe die Veränderung des Zustandes abgelesen werden kann. Dies ist nicht möglich bei einem Erzähler, der noch in der Goethezeit eine kaum verrückbare Instanz darstellt. Hölderlin hat mit *Hyperions Jugend* den Versuch einer Erzählung gemacht, aber wieder aufgegeben, als Schillers Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* erschien. Wahrscheinlich machte Hölderlin sich in diesem Zusammenhang Gedanken über seinen Roman als elegische Dichtung und die Sichtbarmachung der Trauerarbeit von Brief zu Brief, die bei einem Erzähler nicht sinnfällig gemacht werden konnte.

In diesem Zusammenhang hat er sich wohl auch entschlossen, die Elegientraditionen mit seinem Roman voll auszuschöpfen: Mit der anthropologischen, geschichtsphilosophischen und ästhetischen Lehrdichtung hat er schon in der *Metrischen Fassung* und ihrer Vorstufe experimentiert; dieser Aspekt wird noch in der endgültigen Fassung bestätigt durch die Warnung in der Vorrede, das Buch nur als „Compendium“, als Lehrbuch zu lesen. Der Athenerbrief am Schluss des ersten Bandes ist ein Lehrgespräch zur Geschichts- und Kulturphilosophie nach dem Muster der Lehrgespräche in Heineses Romanen; hinzu kommen die Lebensläufe der Figuren, z.B. Alabanda „auf seiner kühnen Irrbahn [...], wo er so regellos, so in ungebundner Fröhlichkeit, und doch meist so sicher seinen Weg verfolgte“ (1, 635) – schon in der Vorrede zum *Fragment von Hyperion* hatte Hölderlin ja die „wesentlichen Richtungen“ in der „exzentrischen Bahn“ des Menschen „im Allgemeinen und Einzelnen“ (1, 489) als Gegenstand seines Buches angegeben, die es auch im endgültigen Roman in den Irrbahnen der Figuren „nebst ihren Zurechtweisungen“ aufzuzeigen galt. Eng verbunden mit diesem bildungstheoretischen Aspekt des Romans ist der ontologische, theologische und geschichtsphilosophische Aspekt, den Hölderlin folgendermaßen zusammenfasst:

O ihr, die ihr das Höchste und Beste sucht, in der Tiefe des Wissens, im Getümmel des Handelns, im Dunkel der Vergangenheit, im Labyrinth der Zukunft, in den Gräbern oder über den Sternen! wißt ihr seinen Nahmen? den Nahmen deß, das Eins ist und Alles?

Sein Nahme ist Schönheit.

Wußtet ihr, was ihr wolltet? Noch weiß ich es nicht, doch ahn' ich es, der neuen Gottheit neues Reich, und eil' ihm zu und ergreife die andern und führe sie mit mir, wie der Strom die Ströme in den Ocean. (1, 657)

Diese Thematik ist der Kern des *Hyperion*-Projekts seit der *Metrischen Fassung* (1, 518), wird in der Vorrede der *Vorletzten Fassung* stark ausgebaut (1, 558 f.) und ist der Weg, auf dem nach Ausweis des Zitats der schreibende Hyperion aus seiner Verzweiflung herausfinden und volkserzieherisch tätig sein wird. Der Scheltbrief über die Deutschen ist unter diesem Gesichtspunkt nur die „strafende Satire“ im Schillerschen Sinn, zorniger Angriff eines „Priesters [...] der göttlichen Natur“ (1, 750) gegen alles, was die Schönheit der heiligen Natur stört und zerstört (1, 756 f.). Damit ist wiederum der politische Aspekt verbunden, der im Bild des gescheiterten Aufstands der Griechen den Sinn der Französischen Revolution in Frage stellt und angesichts des im Scheltbrief angeprangerten Zustands der Deutschen eine Revolution für dieses Volk ohne vorhergehende Erziehung zur Schönheit ausschließt. Damit tritt auch der Reichtum des erotischen Aspekts in den Blick, nicht nur hinsichtlich der Beziehungen zu Adamas, Alabanda und Diotima, sondern im Sinn der Diotima aus Platons *Symposion* hinsichtlich des alldurchwaltenden Eros und der Priesterschaft des Schönen. So schließt sich auch noch einmal der Kreis zum strukturellen Aufbau des Romans nach dem „Gesetz dieses Gesanges“, das neben seiner biblischen Wurzel im Schöpfungsbericht eine pythagoräische Wurzel hat und damit der pythagoräischen Priesterin Diotima des *Symposions* gemäß ist: Platons Dialog hat sieben Reden mit der „Katastrophe“ des Aristophanischen

Kugelmenschen auf der vierten Stufe, und die von Sokrates referierte Rede der Diotima über den Eros und das Schöne definiert einen Stufenweg zur Idee des Schönen in sieben Stufen mit der „Katastrophe“ des Übergangs von der sinnlichen zur intellektuellen Schönheit wiederum auf der vierten Stufe.

Übungen zum Roman *Hyperion*

- 1) Wie wird Hyperion idealisch (elegisch)? Vgl. Bd. 1, Brief 4 (1, 618-623).
- 2) Wie wird Alabanda heroisch? Vgl. Bd. 2, Brief 27 (1, 737-740).
- 3) Wie wirkt Diotima auf Hyperion, Hyperion auf Diotima in Bd. 1, Buch 2? Stellen Sie Zitate gegeneinander. Was ist am Ende des Bd. 1, Buch 2 erreicht? Ist Diotimas Dioskuren-Bild (1, 693) berechtigt?
- 4) Identifizieren Sie in den Briefen 3 und 4 (1, 616-623) Passagen, in denen der Eremit Aussagen und Reflexionen zu seinem gegenwärtigen Zustand bringt, und setzen Sie sie gegen Passagen der Erzählung ab.
- 5) Gleiche Übung wie in (4) mit dem Schlussbrief des 2. Bandes. Beachten Sie besonders den in Anführungszeichen gesetzten Passus „O du, so dacht' ich...“ bis „ewiges glühendes Leben ist Alles“ mit seiner Einleitung „Und Einmal sah' ich noch...“ (1, 759 f.). Ist der in Anführungszeichen gesetzte Passus Erzählung oder Reflexion oder keines von beiden?

e) Tragödie

Hier sei zunächst an die Analyse von *Die tragische Ode* in Kap. IV 2 b und an die Analyse von *Allgemeiner Grund* in Kap. II 4 a erinnert; Hölderlin schrieb die Texte, um sich über das Verhältnis von subjektiver Innigkeit und gewähltem Stoff Rechenschaft zu geben: In der tragischen Ode ist es das in der Lyrik übliche Verhältnis, dass sich die subjektive Empfindung mit ihren Tönen direkt, dann harmoniscentgegengesetzt am Stoff und seinen Tönen äußert, wie es sich an der Ode *Lebenslauf* hat zeigen lassen. In der Tragödie ist die Empfindung des Dichters so stark, die Innigkeit des seine Grenze und sein Maß bestürmenden Geistes so mächtig, dass, um das Maß der Dichtung zu bewahren, das dichterische Subjekt gänzlich auf seine unmittelbare Äußerung verzichtet und den Stoff gar nicht aus der Sphäre seiner Gegenwart nimmt, sondern ein „kühneres fremderes Gleichniß und Beispiel“ wählt, das „Analogie“ zu dem Stoff in der Sphäre des Dichters aufweist, die dessen Empfindung so erregt. „Eben darum verläugnet der tragische Dichter, weil er die tiefste Innigkeit ausdrückt, seine Person, seine Subjektivität ganz, so auch das ihm gegenwärtige Object, er trägt sie in fremde Personalität, in fremde Objectivität über“ (1, 866 f.): Nicht mehr ein lyrisches Ich trägt die Reihe der Grundtöne und bringt sie akkordisch oder melodisch aufgelöst in die Töne des Stoffes ein, sondern in dem fremden Stoff tragen fremde Personen, in Rollen verteilt, die Töne des Grundtons und des Kunstcharakters. Die Entgegensetzung ist dabei so extrem – schon in der tragischen Ode hatten wir in den beiden ersten „Parthien“ die Extreme des Unterscheidens und des Nichtunterscheidens – dass Natur und Kunst, die in schärfster Entgegensetzung stehenden Gegensätze des „Aorgischen“ und „Organischen“, sich in einem Einzelnen individualisieren, scheinbar versöhnen und sein Opfer fordern, damit die scheinbare Lösung nicht als Götze bestehen bleibt. Vielmehr soll die einmal als Ideal erfahrene und erinnerte Lösung sich in der Kultur insgesamt realisieren. Hölderlin sah ein, dass dieses historisch notwendige Opfer nicht eigentlich tragisch ist, weil es der Notwendigkeit folgt, und dass die eigentliche Tragik da entsteht, wo der Versöhnende diese seine Funktion nicht annimmt oder hinauszuzögern versucht. Dies ist der Grund, warum Hölderlin entgegen den Berichten über das Leben des Empedokles diesen vom Todesentschluss auf dem Ätna noch einmal nach Agrigent zurückkehren lässt, weil dort das Volk ihn als Gott feiern will und er damit aus subjektiven Rücksichten seine Schicksalsaufgabe nicht erfüllt. Erst dann und deshalb wird er verjagt und stirbt einen

schmählichen tragischen Tod. Mit dem Gegensatz von Natur und Kunst in ihrem historisch nur durch den Tod des (scheinbar) Versöhnenden lösbaren Widerstreit hat Hölderlin ein modernes Äquivalent des altgriechischen Götterwillens rekonstruiert; der Frevel des gegen die historische Notwendigkeit gesetzten Individualwillens zieht eine ungleich höhere Tragik nach sich, vergleichbar Goethes Satz von der präntendierten Freiheit des Wollens, die bei Shakespeare als dem Meister der modernen Tragödie mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt.

Im Abschnitt über das Gleichnis (Kap. II 4 a) wurde darauf hingewiesen, dass nicht Empedokles der Stoff ist, der Hölderlin in seiner eigenen Zeit als tragisch ergriff (meine Vermutung: Bonaparte), und dass er wie auch in anderen Werken mehrere Stoffe hintereinander stellte, um die strukturelle und geschichtsphilosophische Analogie der durch subjektiven Willen versäumten historischen Aufgabe in ihnen zu zeigen: Christus und Agis erscheinen in Anspielungen als analoge Stoffe, die wie der Empedokles-Stoff im Hinblick auf die Anpassung an den eigentlichen Gegenwarts-Stoff Veränderungen und Interpretationen erfuhren. Sah ja auch Schiller, der sich doch eher als Historiker verstand, keine Hindernisse in einer Anpassung seiner Stoffe an die Erfordernisse des Theaters und, im Fall des *Wallenstein*, an die Gegebenheiten seines eigentlichen zeitlichen Stoffes: Bonaparte.