

Dieter Jähnig

VORSTUDIEN ZUR ERLÄUTERUNG
VON HÖLDERLINS HOMBURGER AUFSÄTZEN

Maschinenschriftlich vervielfältigt
mit Genehmigung der philosophischen Fakultät
der Universität Tübingen

Hauptberichterstatter Professor Dr. Fr. Beissner
Mitberichterstatter Professor Dr. O. F. Bollnow
Dekan Professor Dr. R. Paret

Tag der mündlichen Prüfung 17. Februar 1955

INHALT

EINLEITUNG.	3
ERSTES KAPITEL	
DER AUFSATZ "ÜBER DIE RELIGION"	8
1. Das Thema des Aufsatzes.	8
2. Die "religiösen Verhältnisse"	21
3. Der "Kunst- und Bildungstrieb".	50
ZWISCHENSTÜCK	
DAS GEMEINSAME DER VERSCHIEDENEN DICHTUNGSARTEN.	65
ZWEITES KAPITEL	
DAS LYRISCHE GEDICHT.	76
DRITTES KAPITEL	
DAS EPISCHE GEDICHT	
(Die Ilias-Aufsätze)	
Erster Teil	
<i>"Der Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum zu betrachten haben"</i> ..	118
Zweiter Teil	
Der Kunstcharakter des epischen Gedichts.	133
Dritter Teil	
"Stoff" und "Form".	164
ANMERKUNGEN.	207
LEBENS LAUF.	218

EINLEITUNG

Im Juli 1799 schreibt Hölderlin von Homburg aus in einem Brief an Schelling:

Ich habe die Einsamkeit, in der ich hier seit vorigem Jahr lebe, dahin verwandt, um unzerstreut und mit gesammelten, unabhängigen Kräften vielleicht etwas Reiferes, als bisher geschehen ist, zu Stande zu bringen, und wenn ich schon grötentheils der Poesie gelebt habe, so ließ mich doch Nothwendigkeit und Neigung mich nicht so weit von der Wissenschaft entfernen, daß ich nicht meine Überzeugungen zu größerer Bestimmtheit und Vollständigkeit auszubilden und *sie*, so viel möglich, mit der jezigen und vergangenen Welt in Anwendung und Reaktion zu sezen gesucht hätte. Großentheils schränkte sich mein Nachdenken und meine Studien auf das, was ich zunächst triebe die Poësie ein, insofern sie lebendige Kunst ist ... Diß führte mich zum Nachdenken über Bildung und Bildungstrieb überhaupt...
(6, 346)

Mit diesen Worten ist der Sinn jener Aufsätze, die man als "kunsttheoretische" und "geschichtsphilosophische " Versuche bezeichnet hat, deutlich umgrenzt. Sie stammen aus dem Nachdenken des Dichters über die Dichtung - und zwar: "insofern sie lebendige Kunst ist". Auch dort, wo sich Hölderlin der "Wissenschaft" zuwendet, bleibt er im Bereich desjenigen, dem er "lebt".

Das gilt bereits von der Art dieser Schriften, nicht erst von ihren einzelnen Themen. Sie dienen einem "Nachdenken". Sie sind, wenn später derartige Gedanken erwogen werden, aus keiner systematischen oder pädagogischen Absicht hervorgegangen. Nicht fertige Überzeugungen in wissenschaftlicher Form auszubreiten, sondern unbestimmte und unvollständige Überzeugungen auf "wissenschaftlichem" Wege auszubilden, war der anfängliche Grund ihrer Entstehung. Es ist also ursprünglich kein außerdichterischer Zweck, sondern eine in Hölderlins Dichten selber liegende "Nothwendigkeit". Ein Zeichen dafür ist der fragmentarische Charakter einiger Aufsätze. Wie dieser (soweit es nicht Verluste der Überlieferung sind) zu deuten ist, kann die Abhandlung, "Grund zum Empedokles" zeigen. Auf demselben Blatt, wo die "wissenschaftliche" Untersuchung - mitten im Satz - abbricht, beginnt der Entwurf zur neuen Fassung des Dramas. Dem ähnlich |1| ist das Verhältnis der Aufsätze zu Hölderlins

Dichtung im Ganzen, das Nachdenken entspringt aus ihr und es mündet in sie zurück. Die Unabgeschlossenheit braucht demnach keinen negativen Sinn zu haben. Die Aufsätze sind Weg, nicht Ziel; ihr "wissenschaftlicher" Charakter beruht weniger in der Belehrung anderer als im Suchen Hölderlins nach eigener Belehrung. Sie sind nicht so sehr Ergebnis als vielmehr *Frage*.

Das zeigt sich deutlicher, wenn wir beachten, worauf das Nachdenken gerichtet ist. Einen Wink gibt wieder der schon erwähnte Aufsatz, und zwar bereits in seinem Titel. Während der Arbeit an dem Trauerspiel wendet sich Hölderlin der "Wissenschaft" zu, um den "*Grund* zum Empedokles" zu bestimmen.

Der Untertitel lautet: "Über das tragische, dramatische Gedicht im Allgemeinen und die Empedokles-Tragödie im Besonderen". Was Hölderlin in der "Wissenschaft" sucht, ist der "Grund" desjenigen, was ihn als Dichter beschäftigt. Dieser Grund ist nicht selber das "Allgemeine", aber er ist die Art und Weise, wie das "Besondere" zum "Allgemeinen" in Beziehung steht. Das Denken geht demjenigen nach, worin die Sache, von der es ausgeht, gründet.

Um des Empedokles-Dramas willen fragt Hölderlin, was das "tragische Gedicht" überhaupt ist; diese Frage verlangt eine Kenntnis dessen, was die Tragödie zur Dichtung macht; und dies wiederum: inwiefern das ein Kunstwerk ist. So führen Hölderlin diese Studien, wie der Brief sagt, "zum Nachdenken über Bildung und Bildungstrieb überhaupt". In einem anderen Brief um dieselbe Zeit (an Neuffer, 4. Juni 1799, 6,324) heißt es, die Aufsätze würden das "Wesen der Dichtkunst" und "endlich das Schöne überhaupt" behandeln. Das Fragen Hölderlins richtet sich, um die augenblickliche dichterische Arbeit auf ihren Grund hin zu festigen, nach dem *Wesen* dessen, was er "zunächst trieb".

Damit ist bereits gesagt, daß die Zuwendung zur "Wissenschaft" primär keinem gelehrten Interesse dient. Das "Wesen der Dichtkunst", das "Schöne überhaupt", sucht Hölderlin *nicht* im Sinne eines zeitlosen Allgemeinbegriffs. Nachdenkend bleibt er auch darin der Dichtung nahe, daß er als *Dichter*, in Bezug auf sein eigenes Dichten, nachdenkt. Die Wesensfrage ist eine ganz "persönliche" Notwendigkeit. Von der Hauptperson des Empedokles-Dramas, das "aus des Dichters eigener Welt und Seele hervorgegangen" ist, spricht der Aufsatz in der zwiefachen Weise: wie Empedokles zwar "nach allem zum Dichter geboren" [2] scheint, aber in dieser seiner "Anlage" das "Schicksaal seiner Zeit" zu tragen hat: das "Schicksaal" des Empedokles beruht darin, daß seine "Zeit" seiner "Anlage" widerstreitet. Die Zeit selber ist es, die sein angeborenes Dichtertum in Frage stellt. Für Hölderlin bedeutet das: die "Nothwendigkeit", über die Kunst nachzudenken, entspringt aus der Not der Zeit. Aber auch das ist nicht ein allgemeines Bedürfnis

"seiner Zeit", sondern seine *eigene* Not. Denn er allein, weil er zum Dichter geboren ist und in der Weise, *wie* er zum Dichter geboren ist, steht in diesem Widerstreit. Das Fragen kommt aus Hölderlins eigener Situation, und es hält sich auch in ihr. Stets ist der Inhalt der Aufsätze von dem doppelseitigen Anliegen bestimmt, die Gestalt des eigenen Dichtens zu klären im Hinblick auf die Forderung der Gegenwart und im Aufblick zu den Werken früherer Dichter, aus denen die Möglichkeit, dieser Forderung zu genügen, erkannt werden kann. Die Frage nach "Bildung und Bildungstrieb überhaupt" zielt nicht ins Zeitlose und Allgemeine, Hölderlin stellt sie, *indem* er seine Überzeugungen mit der "jezigen und vergangenen Welt in Anwendung und Reaktion zu setzen" sucht. Das besagt aber: den Aufsätzen ist nicht nur eine "*Geschichts*-Philosophie" fremd, denn sie handeln von keiner anderen Sache als der Kunst, sie ermangeln auch einer "*Kunst-Theorie*", denn sie *sind* selbst geschichtlich - und zwar in dem doppelten Sinne, daß sie Hölderlins Verhältnis gegenüber seiner Zeit und seinen "persönlichen" Bezug zur Dichtung anderer Zeiten behandeln. In diesem ganz unpathetischen Sinne ist die Wesensfrage eine "Schicksaalsfrage". Es ist keine allgemeine und somit gleichgültige, sondern die notgedrungene nur und unverwechselbare Frage *Hölderlins*.

Der Grundcharakter der Homburger Aufsätzen läßt sich somit kennzeichnen als *Hölderlins Frage nach dem Wesen der Kunst*.

Als ein Fragen auf dasjenige hin und um desjenigen willen, was dem Fragenden gegeben und aufgegeben ist, haben die Homburger Aufsätze den Charakter der Besinnung. Dies ist aber der Grundzug aller Beschäftigungen Hölderlins während der Homburger Zeit. Jene viel beredete "Wendung", die zu der großen Dichtung der Elegien und der Vaterländischen Gesänge führt, wird in den beiden Jahren des Homburger Aufenthaltes eingeleitet. Es war ein Mißverständnis, diese Wandlung als einen Wechsel von Sachbereichen zu deuten - als habe sich Hölderlin von der Antike zum [3] Christentum oder von der Vergangenheit zur Zukunft gewandt. Die Wendung besteht darin, daß sich Hölderlin dem *von Anfang an* Bestimmten ausdrücklich zuwendet, daß er in sein "Eigentum" als Wissender eintritt. Die Suche nach diesem Wissen gibt der gesamten Beschäftigung der Homburger Zeit den Charakter des Fragens. Die immer neu ansetzende und bis zuletzt, da sogar am entschiedensten, im Entwurfsstadium verbleibende Arbeit an dem Empedokles-Drama ist das äußere Zeichen dafür. Und doch finden sich ausdrücklich formulierte Fragen häufiger und nachdrücklicher erst in der späteren Dichtung. Das bedeutet aber nur, daß das Vorausliegende nun "bestimmt" und "vervollständigt" ist, daß von der Antwort her der Sinn der Frage erkannt und damit die Frage selbst bestätigt ist. Das bedeutet, daß die Bewegung des Fragens um der Kraft der Antwort willen bewahrt bleibt.

Daraus ergeben sich der mögliche Ertrag und der notwendige Gang einer Erläuterung. Wenn die in den Aufsätzen vollzogene Gesinnung aus der Dichtung hervorgeht und in sie mündet, dann kann das Verständnis der Aufsätze einen Zugang zu Hölderlins Dichtung öffnen, und zwar sowohl der gleichzeitigen und früheren als auch der nachfolgenden. Dabei meint "Zugang" freilich nicht einen methodischen oder kategorialen Schlüssel für ein bloßes Zur-Kennntnis-nehmen der Sache als eines Gegenstandes. Einen Zugang zur Dichtung haben, das bedeutet: hören können auf ihre Sprache, sehen, was sie zeigt. Dies schließt von selbst den Blick auf das, was Hölderlin mit der "jezigen und vergangenen Welt" meint, mit ein.

Umgekehrt ist einer Erläuterung der Aufsätze auf die Beachtung dessen angewiesen, worin deren Fragen gründet. Ihr Weg muß sich zwischen dem Text der Aufsätze und der dazugehörigen Dichtung halten, Hölderlins eigener sowohl wie der maßgeblichen anderen, die er jeweils im Auge hat.

Das erfordert aber zunächst, das Verhältnis der Aufsätze zu den darin behandelten Phänomenen und der darin enthaltenen dichterischen Erfahrung in seinen Grundzügen zu erkennen. Richtschnur muß dabei der Gedanke sein: unter welchen Gesichtspunkten Hölderlin nach der Dichtung "insofern sie lebendige Kunst ist", "wissenschaftlich" fragt. Könnte die "Nothwendigkeit" von Hölderlins Zuwendung zur "Wissenschaft" im Ganzen gerechtfertigt und seine "Neigung", d. h. sein Vertrauen zu ihr ver- |4| standen werden - erst dann wäre der Boden bereitet, der einer systematischen Einzelerläuterung die Grundlage gäbe. Einer solchen Vorbereitung, die unvermeidlich auf eine tastende und kreisende Form beschränkt bleiben, dafür aber über den unmittelbaren Inhalt der Aufsätze stellenweise hinausgreifen muß, möchten diese Vorstudien dienen.

2.

Ausführlicher Erwägungen bedürfte es, um dem Einwand zu begegnen, warum wir die Aufsätze nicht als "*philosophische*" Fragmente behandelt haben, oder gar: warum wir nicht "philosophiegeschichtlich" vorgegangen sind. Wir beschränken uns jedoch an dieser Stelle auf die Wiedergabe einiger Bemerkungen, die von philologischer, mythologischer und philosophischer Seite gemacht worden sind. (Anm. 1)

In seiner Schrift "Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen" (1933) sagt F. Beißner zu den Aufsätzen: "Man erkennt in diesen Gedankengängen leicht die Sprache der Zeit. Und doch muß eine Betrachtungsweise irren, die, indem sie Stellen aus Hölderlins Dichtung Meinungen und Lehrsätzen zeitgenössischer

Philosophen gegenüberstellt, Hölderlins Verhältnis zu ihnen als ein abhängiges bestimmen will. ... Und wollte man bis in die Frankfurter Zeit hinein auch eine gewisse Parallelität sehen - seit dem "Empedokles" geht Hölderlins Denken ganz eigene Wege, wenn auch manche Formulierungen und Benennungen von anderen übernommen sind. Der Unterschied des Interesses und der Vorstellungsart ist Ursache dafür." (Anmerkung S. 36)

W. F. Otto sagt in seinem Aufsatz "Hölderlin und der Ursprung von Kultus und Mythos": "So starken Eindruck Kant einst auf den jungen Hölderlin gemacht hatte, so nahe er durch Herkunft, Erziehung und Freundschaft den großen Fortsetzern und Umgestaltern der Kantischen Philosophie, Hegel und Schelling, stand, seine Gedanken ordnen sich keinem ihrer Systeme ein. Sie haben einen ganz anderen Ansatzpunkt" ("Der Dichter und die alten Götter", 1943, S. 44).

Der Philosoph, der seinem Lebensgang wie seiner Denkart nach Hölderlin am nächsten steht, ist Hegel. Vom Verhältnis [5] beider spricht, im Zusammenhang einer Heraklit-Auslegung aus dem Jahre 1935 M.. Heidegger: "Heraklit ist derjenige der ältesten griechischen Denker, der einerseits im Verlauf der abendländischen Geschichte am gründlichsten ins Ungriechische umgedeutet wurde, der andererseits in neuerer und neuester Zeit die stärksten Anstöße zur Wiedererschließung des eigentlich Griechischen gab. So stehen die beiden Freunde *Hegel* und *Hölderlin* in ihrer Weise im großen und fruchtbaren Bann Heraklits, aber mit dem Unterschied, daß Hegel nach rückwärts blickt und abschließt, Hölderlin nach vorwärts schaut und aufschließt." ("Einführung in die Metaphysik", S. 96) Verwiesen sei auch auf die Anmerkung über Hegel und Schelling in der Erläuterung zu "Andenken".

*

Der Text der Aufsätze ist dem durch Ludwig v. Pigenot herausgegebenen III. Band der Hellingrath'schen Ausgabe entnommen, mit Einfügung der Lesungen von Friedrich Beißner ("Zum Hölderlin -Text, neue Lesungen zu einigen theoretischen Aufsätzen, Dichtung und Volkstum, 39, 1938, 330- 339). Sonst wurde nur ein Versehen Hölderlins berichtigt (s. die erste Anmerkung zum zweiten Kapitel, - Anm. 13).

Die beiden hier benutzten Hölderlin-Ausgaben sind durch die verschiedene Art der Nummerierung bezeichnet, die durch Hellingrath begonnene Ausgabe durch römische Ziffern, die Große Stuttgarter Ausgabe durch arabische Ziffern. [6]

ERSTES KAPITEL

DER AUFSATZ "ÜBER DIE RELIGION"

1. Das Thema des Aufsatzes

Lesen wir die Schriften, mit denen Hölderlin nicht innerhalb seines eigentlichen "Geschäfts" steht, sondern gleichsam vor ihm zurücktritt, so begeben wir uns auf einen Weg des Fragens nach der "Dichtkunst". Daß dieser Weg trotz seiner Verslossenheit mehr ist als ein Privatweg des Schaffenden, daß er auch uns den Bewahrenden zugedacht ist, lassen der Zeitschriftenplan vermuten und die Briefform einiger Aufsätze. Das hieße aber, daß wir dieses Fragens bedürftig wären. Fragen ist ein Suchen. Etwas suchen brauchen wir nur, wenn es fehlt. Werke der Dichtung fehlen freilich nicht, in der Goethezeit so wenig wie heute. Was jedoch fehlen könnte, das wäre das rechte Verhältnis zu ihnen. Das rechte - so hieße ein solches, das ihnen wahrhaft gerecht wird, das sich in dem, was sie sind, nach ihnen richtet. Dies setzte allerdings voraus, daß die dichterischen Werke selber in einer bestimmten Richtung stehen. Diese Richtung enthielte dann das Maß für ein rechtes, für ein angemessenes Verhalten. Möglicherweise fehlt uns das richtige Maß. Möglicherweise kennen wir die Dichtung nicht hinsichtlich ihrer Dimension.

Manches deutet darauf. Das vernehmlichste Zeichen ist jene für uns befremdliche Art, in der frühere Zeiten den Dichter und sein Werk ehrten. Das griechische Staatswesen war nicht denkbar ohne die Feste mit den Spielen der Tragiker. Zu den Wettkämpfen gehörten die Siegesgesänge. Und von Homer und Hesiod sagte Herodot, sie hätten den Griechen ihre Götter gegeben.

Eine Wechselwirkung zwischen Dichter und Volk, zwischen Dichtung und Welt in dieser Art besteht zu unserer Zeit nicht. Mit Pindar verglichen ist Hölderlin einsam ; und seine Dichtung [7] ist es auch heute, wo ihre Aufnahme weiter reicht und tiefer geht als unter Hölderlins Zeitgenossen. Diese Einsamkeit kann auch nicht als ein Unglück verstanden werden, das der Dichter - Exponent einer

"tragischen" Literaturgeschichte - protestierend oder resignierend beklagt hätte ; sie ist vielmehr, das bezeugen Ton und Wortlaut seiner Gedichte, ein notwendiges Geschick, welches Hölderlin, in Lust und Schmerz, trägt. Hölderlin weiß, daß die Zeit anders ist, doch er weiß auch, daß in diesem Anderssein und einzig in ihm eine Nähe zu jener fernen Zeit großer Dichtung gefunden werden kann.

Wohl hat sich die Zeit geändert -
Aber ein Saitenspiel leiht jeder Stunde die Töne
Und erfreuet vielleicht Himmlische, welche sich nahn.

Nach diesen beiden Versen aus der letzten Strophe der Elegie "Heimkunft" (2, 96-99, v. 103 f.) kann des Dichters Gesang dergestalt zu jeder Zeit erklingen, daß er, wie immer sie auch sei, den "Himmlischen" zugewandt bleibt.

Hätten wir uns, im bedenkenlosen Reden über Hölderlin, nicht schon fast an den Wortlaut seiner Sprache gewöhnt, so müßten uns Worte wie diese zutiefst befremden. Denn unverrückt und selbstverständlich ist trotz solcher Worte der Glaube geblieben, daß der Dichter für die Menschen dichte, um ihrer Freuden und ihrer Sorgen willen. Die Dichter, so glauben wir, gehören der Menschheit. Doch Hölderlin sagt von ihrem "Beruf" :

Der Höchste, der ists, dem wir geeignet sind,
("Dichterberuf", 2, 46-48, v. 14)

Die Himmlischen zu erfreuen, ist die Hoffnung des Dichters ; und nicht nur dem einen oder dem anderen der Hohen, dem Höchsten sogar ist er geeignet.

Ist das aber nicht, wenn man überhaupt das Dichterwort ernst nehmen will, ein Anspruch, dessen einzig die Wegbereiter und die Hüter des Glaubens berechtigt wären ? Der Dichter, der behauptet, er sei *als* Dichter dem Höchsten geeignet, mißt er sich nicht etwas zu, das allein den Priestern und Religionsstiftern gebührt ? Ist eine derartige Zumessung nicht eine Anmaßung ? |8|

Gewiß kann Dichtung im Dienst des Glaubens stehen, sie kann sogar den höchsten künstlerischen Rang in diesem Dienst erlangen. Etwas anderes ist es aber doch, der Dichtung in ihrer Eigenschaft als Kunstwerk eine religiöse Bestimmung zuzusprechen. - Was ist dann aber von einem Satz zu halten, der nicht nur von einem religiösen Charakter der Dichtung spricht, sondern die Religion schlechthin mit dem Dichten identifiziert ?

So wäre alle Religion ihrem Wesen nach poetisch. (III, 267)

Dieser Satz steht in dem Aufsatz-Fragment, das die Herausgeber mit den Titeln "Über religiöse Vorstellungen" und "Über die Religion" (III, 259) bezeichnet haben. Durch das zusammenfassende "So..." und einen eigenen Absatz am Ende der Abhandlung bildend erweist er sich als das Fazit des Ganzen.

Wirklich anmaßend klängen solche Worte über den Beruf des Dichters und über den Charakter der Dichtung freilich nur dann, wenn sie in der Tat den Anspruch enthielten, ernst genommen zu werden. *Kann* das aber ein Dichterwort - und *braucht* es das überhaupt ?

Ob das Wort des Dichters ernst genommen werden *kann*, ist eine Frage, die, schon indem sie gestellt wird, eine negative Antwort nahe legt. Tatsächlich ist sie auch seit ihrer ersten maßgeblichen Behandlung im 10. Buch von Platons "Staat" in verneinendem Sinn entschieden worden. (Anm. 2) "Ernst" nehmen heißt dabei, mit dem Richtmaß der Wahrheit prüfen, und zwar so, daß Wahrheit den Charakter logischer Einsichtigkeit, personaler Entscheidung oder wissenschaftlicher Beweisbarkeit hat. Damit ist aber auch die andere Frage beantwortet, ob die Dichtung jenen Anspruch überhaupt zu erheben braucht. Denn als Kunstwerk berührt sie derartige Wahrheitsbereiche gar nicht und kann also auch nicht - wie etwa Theologie und Philosophie untereinander - in einen echten Konflikt mit ihnen geraten. Ein Konflikt könnte nur einzelne, der Wahrheitsfrage ausgesetzte "Inhalte" betreffen, aber gerade nicht die Dichtung als Gedicht. Demnach würde das *Dichter*-Wort eher umgekehrt ernst genommen, wenn es nämlich von aller ungemäßen Beurteilung nach kunstfremden Maßstäben frei bliebe. [9] Der Ernst, den es beanspruchen kann, reicht so weit, wie sich die Kunst erstreckt.

Doch wie weit geht dieser Bereich ? An seine Grenzen denken wir, wenn wir sagen "Dichtung und Wahrheit", wir denken daran in jenem anderen und späteren Wort : "Nur Narr, nur Dichter !" So wäre die Dichtung nur Spiel, begrenzt durch den Ernst der Wirklichkeit. Das Dichterwort als Dichtung ernst nehmen, hieße dann geradezu, allen eigentlichen Ernst von ihm fern halten.

In diesem Dilemma : entweder unangemessen oder aber "unverbindlich" zu sein, schwankt das Sprechen über die Dichtung hin und her. Wie aber, wenn am Ende dieses ganze Sprechen schon auf einem schwankenden Boden stände, wenn die verschiedenen Ansichten einig wären in einer gleichen aber fragwürdigen Grundansicht? Was hülfe es dann, wenn wir Hölderlins Worte auf das hin, was wir schon als selbstverständlich zu wissen meinen, zurückbögen oder in den Archiven der Historie unschädlich machten ?

Die sog. "philosophischen" Aufsätze Hölderlins sind während seines Homburger

Aufenthaltes zwischen dem Herbst 1798 und dem Frühjahr 1800 entstanden. In einem Brief an den Bruder vom Neujahrstag 1799 fährt Hölderlin, nachdem er, des Bruders Hauptbeschäftigungen zuliebe, das durch Kant und die Ereignisse seit der Französischen Revolution erwachte Interesse für Philosophie und Politik gewürdigt hat, fort :

Übrigens ist das Interesse für Philosophie und Politik, wenn es auch noch allgemeiner und ernster wäre, als es ist, nichts weniger als hinreichend für die Bildung unserer Nation, und es wäre zu wünschen, daß der gränzenlose Misverstand einmal aufhörte, womit die Kunst, und besonders die Poësie, bei denen, die sie treiben und denen, die sie genießen wollen, herabgewürdigt wird. Man hat schon so viel gesagt über den Einfluß der schönen Künste auf die Bildung der Menschen, aber es kam immer heraus, als wär' es Keinem Ernst damit, und das war natürlich, denn sie dachten nicht, was die Kunst, und besonders die Poësie, ihrer Natur nach ist. Man hielt sich blos an ihre anspruchlose Außenseite, die freilich von |10| ihrem Wesen unzertrennlich ist, aber nichts weniger als den ganzen Charakter derselben ausmacht ; man nahm sie für Spiel, weil sie in der bescheidenen Gestalt des Spiels erscheint, und so konnte sich auch vernünftiger Weise keine andere Wirkung von ihr ergeben, als die des Spiels, nämlich Zerstreung, beinahe gerade das Gegentheil von dem, was sie wirkt, wo sie in ihrer wahren Natur vorhanden ist.

(6, 305)

"... sie dachten nicht, was die Kunst und besonders die Poësie ihrer Natur nach ist. Man hielt sich blos an ihre anspruchlose Außenseite..." Die "Natur" einer Sache ist ihr Wesen. Von der "Außenseite" der Poesie sagt Hölderlin, diese sei "freilich von ihrem Wesen unzertrennlich". Was besagt dann "man hielt sich blos an ihre anspruchlose Außenseite" ? Der folgende Satz erklärt : man nahm sie für das, worin sie erscheint. Dies bezeugt sich nach dem Brief, aus ihrer "Wirkung". Unter denen, die sich "blos an ihre Außenseite halten", bewirke die Poesie "beinahe gerade das Gegentheil von dem, was sie wirkt, wo sie in ihrer wahren Natur vorhanden ist". Demnach müßte der Maßstab für Verstand und Mißverstand der Dichtung in der Art ihrer "*Wirkung*" gesucht werden.

Das würde bedeuten, daß sich darauf, auf die "Wirkung", die Frage nach dem *Wesen* der Dichtung zu richten hätte. Hieße das aber nicht, das Wesen der Dichtung zu einer Sache beliebiger "Subjektivität" zu machen ? Denn was sollte die "Wirkung" anderes sein, als das individuelle Erlebnis ? Allgemeine Gültigkeit könnte die Bestimmung der Dichtung dann lediglich durch ein Sammeln, Vergleichen und Ordnen der einzelnen subjektiven "Zeugnisse" gewinnen. Es

heiße, die Frage nach dem Wesen der Dichtung in die Hände der Psychologie zu legen.

Könnte aber nicht dennoch, ja sogar gerade auf diesem Wege etwas gefunden werden, was in der Tat das Gegenteil von bloßem Spiel wäre, nämlich höchste Realität ? Auch das "ens realissimum" kann doch Gegenstand menschlichen Erlebens sein. Freilich bedürfte es anderer als psychologischer Mittel, um das zu erkennen. Darin bestünde die Aufgabe einer Kunstmetaphysik. Durch den Vordergrund subjektiver Erlebnisse hindurch hätte sie nach einem objektiven Grund zu forschen. Sie wäre |11| imstande, sich nicht bloß an die Außenseite der Kunst zu halten, sie könnte nach einem dahinter und darüber liegenden Transzendenten suchen. Gelänge es, in der Relativität der einzelnen Kunst-Erlebnisse etwas Absolutes nachzuweisen, so wäre zwar noch nicht das poetische Wesen der Religion immerhin aber eine religiöse Bedeutung der Poesie erwiesen.

Auf diesen Sachverhalt deutet in seinem Hölderlin-Buch Romano Guardini. Und zwar dergestalt, daß er ein grundsätzliches Bedenken erhebt. Die Überlegung gehört zur Einleitung eines Kapitels, das überschrieben ist : "Der religiöse Bezug".

Die Untersuchung wird darauf bedacht sein müssen, keine vorgefaßten Begriffe an die Phänomene heranzutragen. Wenn wir unter "Neuzeit" jene Epoche verstehen, die auf den Zerfall des Mittelalters folgte, und deren Ende wir erleben - grob gesprochen also von der Renaissance bis zum Weltkrieg - dann gehört Hölderlin nicht zu ihr. Er ist früher und zugleich später als sie. Er trägt noch echte Antike in sich und kündigt schon neu Kommendes an. Wer ihn verstehen will, muß also mit der Möglichkeit rechnen, daß er mehr weiß als der Mensch des neunzehnten Jahrhunderts. Was Hölderlin sagt, muß wirklich als "Quelle" genommen werden, nicht als etwas, das man nach der Denkweise seiner geschichtlichen Umgebung oder der folgenden Zeit zurechtrücken dürfte.

Für den neuzeitlichen Subjektivismus ist das Religiöse vor allem Erlebnisinhalt, Gegenstand von Psychologie ; bei Hölderlin aber gibt es keine "Psychologie", ebenso wenig wie bei Dante, Äschylos oder Pindar. ... Ebenfalls der Neuzeit gehört der Begriff des "Absoluten" an. Er bildet das logische Gegenmoment zu dem des Erlebnisses und meint dessen Gültigkeitsgehalt. "Das Absolute" auf der einen und das "Erlebnis" auf der anderen Seite bestimmen zusammen diese Vorstellung des Religiösen. Hölderlins Götter sind aber nicht das Absolute ... (273 f.)

Hatten wir vielleicht schon mit der "Wirkung" etwas anderes im Auge als Hölderlin ? Der Briefstelle nach sieht er das "gränzenlose Misverständnis" der

Kunst darin, daß man |12| sie für das nahm, worin sie erscheint. Die Erscheinungsweise, die "Außenseite" der Kunst sei aber von ihrem "Wesen" unzertrennlich. Haben wir diese Bemerkung hinlänglich beachtet ? Oder waren wir nicht vielmehr dabei, ein "religiöses Wesen" der Poesie als ein vom "Äußeren" Getrenntes suchen zu wollen ? Denn das wäre doch der Fall, wenn wir das "Religiöse" bei der Betrachtung eines Kunstwerks als etwas zu finden hofften, das wir "an sich" schon kennen. Wenn wir fragen, ob die "Wirkung" des Kunstwerks so ist, daß sie und damit das Kunstwerk selber "religiös" genannt werden können, so stehen für uns das Werk auf der einen, das "Religiöse" auf der anderen Seite schon fest und die Frage ist nur, ob zwischen beiden auch noch eine Verbindung festzustellen ist. Wir hätten damit, durch eine unbedachte Assoziation dieser Briefstelle, die vom "Wesen" der Kunst spricht, und jenes Satzes über die "Religion", das zu suchende Wesen unversehens in der Religion finden wollen. Wenn aber das Wesen von der "anspruchlosen Außenseite" unzertrennlich ist, dann hieße das doch, daß das "Wesen der Poesie" gar nichts anderes ist als eben *das Wesen dieser "Außenseite"*. Es hieße, daß es ein Wesen der Kunst in keiner anderen Weise gäbe, denn als das Wesen ihrer Erscheinung. Was ist die Kunst *in ihrer Erscheinung*? - das ist die Wesensfrage und nicht: ist "an", "über" oder "hinter" dem Werk ein "Religiöses" zu entdecken ?

Dann hätten wir aber offenbar besser getan, die Briefstelle, welche auf die Wesensfrage weist, und den Aufsatz, der über die Religion spricht, nicht miteinander zu vermischen. So wäre es, wenn der Aufsatz in der Tat, wie der nicht von Hölderlin stammende Titel sagt, "Über die Religion" spräche. Doch dies muß schon bezweifelt werden, wenn wir in dem langen Einleitungssatz dieses Fragments die Kernfrage beachten :

Du fragst mich, ... warum sie [die Menschen] sich eine Idee oder ein Bild machen müssen ... (III, 259)

Mit "Idee" oder "Bild" sind hier die von Menschenhand und Menschenwort geschaffenen "Bildungen" gemeint. Die Frage, welcher der Aufsatz nachgeht, ist die Frage nach dem, was Hölderlin in einem Brief um diese Zeit (an den Bruder, vom 4. Juni |13| 1799, III, 401) den "Kunst- und Bildungstrieb" nennt. Die Kernfrage lautet ihrem Sinne nach : Was treibt die Menschen zum Dichten ?

Wie könnte das aber die Frage sein, auf welche die *Antwort* lautet : "so wäre alle Religion ihrem Wesen nach poetisch" ? Keinesfalls dann, wenn mit "Religion" ein bestimmter, inhaltlich begrenzter Bereich gemeint wäre. Denn dann müßte die *Frage* lauten : Wie ist innerhalb der Religion Dichtung möglich ? - eine Frage, die je nach dem Ausgangspunkt des Fragenden auf psychologische, "metaphysische"

oder theologische Weise untersucht, und je nach einem - außerhalb der Kunst befindlichen - Grund positiv oder negativ entschieden werden könnte. Bezeichnet der Name "Religion" dagegen den Umkreis der Frage, warum es so *ist*, daß Menschen dichten, dann muß die Bezeichnung "religiös" etwas prinzipiell anderes bedeuten, als einen besonderen Bereich. Der Einleitungssatz fragt, warum sich die Menschen aus dem heraus, was sie "*ihrer Natur nach*" sind, eine Idee oder ein Bild machen müssen. Das läßt vermuten, daß Hölderlin mit dem "Religiösen" den Ort meint, wo der Mensch steht, wenn er in seiner "Natur", d.h. in seinem Wesen steht. Ist die "Religion" "poetisch", so würde das bedeuten : dem Menschen ist auf Grund seiner "religiösen", d.h. ursprünglichen Bestimmung, ihm ist auf Grund seines Wesens der "Kunst- und Bildungstrieb" eigen.

Was die Frage nach der Kunst mit dem Satz über die "Religion" zu tun hat, ergibt sich aus dem grammatikalischen Verhältnis der beiden Seiten dieses Satzes. In ihm, das auf den ersten Blick als durchaus vertauschbar erscheinen mochte, beruht genau besehen die unumkehrbare Bedeutung der ganzen "Fragestellung". Daß das "Subjekt" des Satzes die "Religion" ist, sagt nichts über die gefragte Sache, es betrifft vielmehr die Art des Fragens ; es besagt : daß hier etwas *auf seinen Ursprung* hin zur Frage steht. Es geht in diesem Aufsatz nicht darum, ob die vorhandene Dichtung "religiöse" Eigenschaften hat, es geht darum, wie es im "religiösen", d.h. im wesenhaften Sinne mit dem Menschen steht, daß es Dichtung gibt. In dem Satz "So wäre alle Religion ihrem Wesen nach poetisch" verbirgt sich die Frage : Warum gibt es überhaupt Dichtung ? |14|

Daß es Dichtung gibt, ist ein Faktum. Warum sie aber da ist, weiß durchaus nicht jeder; und selbst bei "denen, die sie treiben und denen, die sie genießen wollen", besteht darüber nicht dieselbe Sicherheit, wie etwa unter den Käufern und Produzenten über das Faktum der Zeitung. Dem "Grund" ihres Daseins nach gleichen Kunst und Dichtung eher einem Naturgewächs. So könnten wir sagen : es gibt die Gebilde der Kunst, weil es den "Bildungstrieb" unter Menschen gibt.

Doch damit wäre nicht das Ziel, sondern allenfalls der Ausgangspunkt der Frage angegeben. Denn die eine Frage warum gibt es Kunst - wäre damit nur auf eine andere zurückgeführt : warum gibt es den "Trieb" zur Kunst ?

In dieser Weise, indem er nicht nach dem "fertigen" Gebilde, sondern nach den bildenden Menschen fragt, beginnt, wie wir sahen, der Aufsatz :

Du fragst mich, ... warum sie sich eine Idee oder ein Bild machen müssen
...

Das bisher Bedachte zeigte aber auch, daß Hölderlin nicht ein besonderes Seelenvermögen, etwa einen "ästhetischen" Sinn, der zusammen mit "Vernunft" und "Moralität" dem Menschen innewohnte, analysieren will. Er fragt vielmehr, warum die Menschen "ihrer Natur" nach, d.h. in dem, was sie sind, und nicht auf Grund einer einzelnen Fähigkeit, den "Bildungstrieb" haben.

Demnach entscheidet sich - zumindest in diesem Aufsatz - die Frage nach dem Wesen der Kunst an demjenigen, worin das Wesen des Menschen beruht. Die Bezeichnung dafür lautet, in der Sprache des Aufsatzes, "die Religion".

Wir werden also zunächst darauf sehen müssen, was Hölderlin mit diesem Wort eigentlich meint. Denn mit der Vermutung, daß er damit nicht einen besonderen Gegenstandsbereich im Auge hat, sondern an die Weise denkt, wie die Menschen "ihrer Natur" nach sind, ist noch nichts darüber gesagt, *wie* "die Natur" - "das Wesen" oder "das Ursprüngliche" - in Hölderlins Sinne zu denken ist. Dabei gilt es zweierlei zu beachten : einmal, wie es mit der "Religion" steht, daß sie zur Dichtung führt ; und zum anderen, wie "die Kunst und besonders die Poesie" zu verstehen sind, wenn im Wesen der "Religion" ihr eigenes Wesen beruht. [15]

Dieser doppelten Hinsicht entsprechen die beiden Wendungen, in denen Hölderlin die Bezeichnung "religiös" gebraucht. Er spricht von "religiösen Verhältnissen" und von "religiösen Vorstellungen".

Eine ausdrückliche Bestimmung dieser beiden Bezeichnungen findet sich erst im zweiten Stück des Aufsatzes, das überschrieben ist "Winke zur Fortsetzung". Diese Winke beginnen mit einer Charakteristik der "religiösen Verhältnisse", und zwar so, daß zunächst gesagt wird, was sie nicht sind :

Unterschied religiöser Verhältnisse von intellectualen, moralischen, rechtlichen Verhältnissen einestheils, und von physischen, mechanischen, historischen Verhältnissen anderntheils, ...
(III, 265 f.)

Die "religiösen Verhältnisse" unterscheiden sich also von zwei Verhältnisarten, die unter sich selbst entgegengesetzt sind. Was mit diesen gemeint ist, zeigt sich in ihren Erscheinungsweisen. "Intellectuale Verhältnisse" erscheinen als "Ideen oder Begriffe oder Charaktere", "physische Verhältnisse" als "Begebenheiten, Thatsachen" (III, 266) . Jene sind Gegenstand des Systematikers, diese des Historikers. So wäre eine Staatsverfassung die Darstellung eines "intellectualen", eine Beschreibung der Französischen Revolution die Darstellung eines "historischen" Verhältnisses. Entsprechend würden die Keplerschen Gesetze zur

ersten, eine Sternkarte dagegen zur zweiten Art gehören. Ein Merkmal "intellektueller" Verhältnisse ist die "Definition", das gegenseitige Sichbegrenzen, ein Merkmal "physischer" Verhältnisse ist die Integration, der gegenseitige Zusammenhang.

Im Hinblick darauf sagt Hölderlin, *wie* sich die "religiösen Verhältnisse" von den beiden anderen Verhältnis-Arten unterscheiden, so nämlich, daß sie

einestheils in ihren Theilen die Persönlichkeit, Selbständigkeit, die gegenseitige Beschränkung, das negative gleiche Nebeneinanderseyn der intellectualen Verhältnisse, anderntheils den innigen Zusammenhang, das Gegebenes des einen zum andern, die Unzertrennlichkeit in ihren Theilen haben, welche die Theile eines physischen Verhältnisses charakterisirt, ...
(III, 266). |16|

Sie *unterscheiden* sich also von beiden Seiten, indem sie sowohl der einen als auch der anderen entgegengesetzten *gleichen*. Diesen Widerspruch ausdrücklich festhaltend, versammelt Hölderlin die "spekulativ" klingenden Gedanken in einen ganz anders klingenden Namen. Es heißt, daß im Hinblick auf das Vorhergesagte

die rel[igiösen] Verhältnisse in ihrer *Vorstellung* weder intellectuell noch historisch, sondern intellectuell historisch, d.h. *mythisch* sind, ...

Die "religiösen Verhältnisse" sind in ihrer "Vorstellung" "*mythisch*".

Von diesen "Vorstellungen" heißt es, den Verhältnissen, die ihnen zugrunde liegen, entsprechend, daß sie

weder bloß Ideen oder Begriffe oder Charaktere, noch auch bloße Begebenheiten, Thatsachen enthalten, auch nicht beedes getrennt, sondern beedes in Einem, ...

Die "religiösen Vorstellungen" sind weder das eine noch das andere, statt dessen aber sind sie beides "in Einem".

Anscheinend ist das so zu verstehen, daß die "religiösen Vorstellungen" eine *Vereinigung* dieses unter sich Entgegengesetzten sind. Eine Erklärung liegt dann auf der Hand. Denn eine Vorstellungsart, die weder bloße Ideen noch bloße Tatsachen enthält, dagegen aber beides vereinigt, ist uns wohl bekannt : in der *Symbolik*. Als symbolisch - im weitesten Sinne - gilt die Dichtung hinsichtlich ihrer Bildlichkeit. Danach wird das Bild in der Dichtung ganz ähnlich definiert, wie

Hölderlin die "religiösen Vorstellungen" kennzeichnet. Das Symbol vereinigt dergestalt Tatsache und Idee, daß ein einmaliger Fall ein immergültiges Gesetz vollständig verkörpert. Nach Goethes bekanntem Wort ist das "die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert". Und darin, daß der Dichter "im Besonderen das Allgemeine schaut", beruhe "die Natur der Poesie". (Maximen und Reflexionen, hrsg. v. G. Müller, Nr. 1002 und Nr. 635) . So stammen beispielsweise Titel und Konzeption der "Wahlverwandtschaften" aus einem auf menschliche Beziehungen angewandten Phänomen der Chemie. Die "Wahlverwandtschaft" sei, wie Goethe zu Riemer sagt, eines der "sittlichen Symbole in den Naturwissenschaften" (am 24. Juli 1809) . Von einem |17| anderen Gespräch berichtet Riemer : "seine Idee bei dem neuen Roman ‚Die Wahlverwandtschaften‘ sei : soziale Verhältnisse und die Konflikte derselben symbolisch gefaßt darzustellen." (am. 28. August 1808)

Wenn aber Hölderlin eine derartige Vorstellungsweise im Sinne hätte, dann wäre zu fragen, warum er sie nicht auch mit dem deutlichen Ausdruck benennt. Wieso steht dann anstelle von "symbolisch" die Bezeichnung "religiös" ? Das einzige Mal, wo Hölderlin das Wort "Symbol" gebraucht, in dem einleitenden Stück "Allgemeiner Grund" des Aufsatzes zum "Empedokles", ist keineswegs die dichterische Bildlichkeit überhaupt gemeint. Das "Symbol" ist vielmehr die besondere Art eines "Bildes". Hölderlin denkt hier an den "Stoff" eines Dramas - z.B. die überlieferte Biographie des Empedokles - welcher "ein kühneres, fremderes Gleichnis und Beispiel" für das "poetische Leben" und die "Wirklichkeit" des Dichters selber sein soll. (III, 318 f.) In ähnlicher Weise könnte man Handlung und Personen des "Hyperion" als "symbolisch", als "Gleichnis und Beispiel" verstehen. Ob dagegen das Bild des Rheins oder die Gestalt Rousseaus noch "symbolisch" genannt werden dürfen, ist fraglich. Doch eine Erörterung, ob und inwieweit Hölderlins Dichtung in irgendeinem Sinn Symbolcharakter hat, gehört nicht in den Rahmen dieser Erläuterungen. Was hier bedacht sein möchte, ist lediglich dies: ob die Bestimmung des Dichterischen als "symbolisch", wie immer sie im einzelnen ausfallen mag, nicht in einer ganz anderen Ebene liegt, als es diejenige Hölderlins ist, wenn er von "religiösen Vorstellungen" spricht. Diese "Vorstellungen" bezeichnet er nicht als "symbolisch", er nennt sie : "mythisch". Was ist gewonnen, wenn wir diesen Namen durch jene andere und geläufige Bezeichnung ersetzen, ohne vorher zu bedenken, ob die beiden Worte überhaupt etwas Vergleichbares meinen ? (Anm. 3)

Läge es nicht ohnedies näher, die "religiösen Vorstellungen" weniger von ihrer inhaltlichen als von ihrer formalen Bestimmung her zu erläutern ? Wenn sie die Vereinigung eines Gegensatzes sind, so bietet sich wie von selbst die Philosophie an, die Hölderlin vertraut war. Das "Intellectuell-Historische" könnte dann als

Synthesis verstanden werden, in der das Entgegengesetzte im doppelten oder dreifachen |18| Sinne des Wortes "aufgehoben" wäre. Was läge für die Erklärung näher als die Hegelsche Dialektik ? Die Schwierigkeit, daß die "Dialektik" zur Philosophie gehört, während Hölderlin von der Dichtung spricht, ließe sich vielleicht beseitigen, wenn man sie *nur* als formales Prinzip verwendet. Wissen wir aber so genau, wie es mit der "Dialektik" steht ? Ist uns Hegel so wohlvertraut, daß uns seine Philosophie die unbekannten Gedanken Hölderlins erklären könnte ? Und wer sagt uns, - auch wenn die persönliche Verbindung noch so eng und der Wortgebrauch noch so ähnlich sind - daß überhaupt das Denken des Philosophen dazu geeignet ist, die Erfahrung des Dichters zu verdeutlichen, und nicht vielmehr - je augenfälliger in äußerlicher Verwandtschaft um so gefährlicher - gerade das Eigentliche verdeckt und das wesenhaft Unbekannte dem Blick entzieht ?

Der unbekannte Name, in dem sich alle fraglichen Gedanken des Fragmentes sammeln, ist das Wort "*mythisch*".

"Mythisch" ist die "Vorstellung" der "religiösen Verhältnisse", "sowohl was ihren Stoff, als was ihren Vortrag betrifft." (III, 266) Im nächsten Satz kehrt das Wort als Substantivum wieder : "epische Mythe", "dramatische Mythe", das "Lyrischmythische". Dies besagt eindeutig, daß "mythisch" nicht einen religiösen Inhalt bezeichnet, also auch nicht das Charakteristikum für eine besondere - und sei es auch ausgezeichnete - *Gattung* von Dichtungen ist. Der Ausdruck "mythische Dichtung" wäre für Hölderlin eine Tautologie. "Die Mythe" - so heißt *das* Gedicht ; "das Mythische" - so heißt *das* Dichterische. Daß die "Vorstellung" der "religiösen Verhältnisse" "mythisch" ist, besagt weiter nichts, als daß sie dichterisch ist. Weiter nichts, sagen wir - doch was bedeutet das umgekehrt für die Frage, in welcher Weise Hölderlin das Dichterische denkt ? Was besagt "Dichtung", wenn dieses Wort daßelbe sagen soll, wie jener andere sonst nur für eine einzelne Strömung oder eine längst vergangene Epoche der Dichtungsgeschichte gebräuchliche Name "mythisch" ?

In dem Aufsatz begegnet der Name noch einmal, in scheinbar anderem Zusammenhang. Der letzte zuende geschriebene Satz, bevor das Fragment abbricht, lautet: |19|

(Hier kann nur noch gesprochen werden über die Vereinigung mehrerer zu einer Religion, wo jeder seinen Gott und alle einen gemeinschaftlichen in dichterischen Vorstellungen ehren, wo jeder sein höheres Leben und alle ein gemeinschaftliches höheres Leben, die Feier des Lebens mythisch feiern.
(III, 267)

Für "religiöse Vorstellungen" steht hier "dichterische Vorstellungen". Das dichterische Wesen der "*Religion*" ist das mythische Wesen der Feier. Umgekehrt beruht in dem Bezug zur Feier der "religiöse" Charakter der *Dichtung*. In dichterischen Vorstellungen feiert jeder und feiern alle die Feier.

Aus diesem Satz der "Winke zur Fortsetzung" könnten wir einen Wink entnehmen, der uns in die Ortschaft weist, wo die "Natur der Poesie" und das "poetische" Wesen der "Religion" gesucht werden wollen. Es ist die Ortschaft der Feier. Der Name "mythisch" nennt das Wesen der Dichtung in ihrem Bezug zu diesem Ort.

Doch nur in diesem letzten, noch dazu eingeklammerten Satz ist von der "Feier" die Rede. Ist es ratsam, das ganze Fragment von diesen lediglich das Programm einer Fortsetzung andeutenden Worten her verstehen zu wollen ? Und außerdem : ist das überhaupt notwendig ?

"Mythisch" ist nach dem Satz, in dem dieser Name das erstmal steht, die "Vorstellung" der "religiösen Verhältnisse". So genügte es doch, wenn wir zunächst untersuchten, was mit dem "Mythischen" gemeint ist, insofern es eine "*Vorstellung*" ist.

Der Ausdruck "Vorstellung" ist uns geläufig. Man besitzt eine Vorstellung vom Sinn des Menschseins ; man macht sich eine Vorstellung von der Welt. In der gleichen Bedeutung spricht man von Welt- und Menschen*bild*. Die Vorstellungen, die sich die Menschen von der Welt und von sich selbst machen, wandeln sich im Laufe der Zeit. Das moderne Weltbild z.B. machen sich die Menschen auf Grund der modernen Wissenschaft. Wie diese neigt es immer mehr zum Abstrakten. Damit entfernt es sich von den anschaulichen Vorstellungen, die sich frühere Zeiten von der Welt machten. Noch älter und lang- [20] ge vergangen, seit dem Ende der Antike, ist das "mythische Weltbild", wo sogar die Religion, als eine Anbetung von plastisch und anthropomorph, also sinnlich und menschlich vorgestellten Numina noch innerhalb des Irdischen blieb. Am ältesten schließlich ist das "magische Weltbild" der Primitiven, die sich die Dinge und ihre Seele als von zauberwirkenden Kräften erfüllt vorstellten.

Von Hölderlin hat man gesagt, er stelle sich wie jene längst vergangenen magischen und mythischen Zeiten numinose Wesenheiten in sichtbaren Dingen und Gestalten vor. Seine Götter seien Daseinsmächte und Naturgewalten, die er als Dichter bildhaft "gestalte".

Ist der Satz, die "religiösen Verhältnisse" seien in ihrer "Vorstellung" mythisch, nicht eine Bestätigung dieser Ansicht ? Wird hier nicht ausdrücklich gesagt, daß

das Mythische eine Vorstellungsweise sei ? Die Frage, die sich Hölderlin in der Einleitung stellen läßt, verlangt eine Erklärung, warum die Menschen sich eine Idee oder ein Bild "machen" müssen. Danach wäre die "Mythe" ein vom Dichter Gemachtes. Und zwar in dem Sinne gemacht : daß er die unsichtbaren Kräfte der Welt *verdinglicht* - z.B. "personifiziert" - und damit die Dinge der Welt zu einer religiösen Bedeutung *erhöht*. Danach wäre das Dichten insofern "mythisch", als es die Verwandlung eines Geistigen ins sichtbare "Bild" und die Verwandlung der gewöhnlichen Realität zu einer "höheren Wirklichkeit" ist. Danach wären die "dichterischen Vorstellungen" Ideen oder Bilder, die sich der Dichter vorstellt und als dieses Vorgestellte herstellt.

Was soll dieses fortwährende Erwägen und Vermuten ? Warum halten wir uns beim Gang durch einen vorliegenden Text so lange bei bloßen Meinungen auf ? Darum, weil in einer bestimmten, undiskutierten Grundmeinung jegliches Fragen nach der Dichtung schon beantwortet ist, bevor es überhaupt ernsthaft gestellt wird. Diese Meinung ist der, eben durch seine scheinbare Fraglosigkeit herrschende Gedanke, Kunst und besonders Dichtung seien ihrem Wesen nach das, was sie von ihrer Außenseite her zu sein scheinen : nämlich eine menschliche Tätigkeit. Jede Einzeluntersuchung, so vielfältig die "Probleme" und ihre "Lösungen" sein mögen, ist nach [21] Thema und Methode von vornherein festgelegt in dieser als selbstverständlich vorausgesetzten Meinung, daß die Dichtung und wie sie alle Kunst eine - sei es "höhere", sei es "luxuriöse" - Art von menschlicher Leistung sei.

Ob diese Meinung wahr ist oder nicht : wie könnte das entschieden werden, es sei denn, wir gewöhnen die Distanz, in der das fraglos Selbstverständliche in den Raum einer der Besinnung offenen Möglichkeit rückt.

Eine Aussicht, innerhalb der Grenzen dieses Aufsatzes, den nötigen Spielraum zu erlangen, besteht, wenn wir uns an *die* Frage halten, in der die verschiedenen bisher gestellten Fragen zusammenlaufen : Wie steht es mit dem, *wovon* die Menschen sich eine Idee oder ein Bild "machen" ? Was ist dasjenige, was durch das Dichten zur "Vorstellung" kommt ? Ist es überhaupt von solcher Art, daß sich von ihm "ein Bild *machen*" läßt, ist es von solcher Art, daß es "ins Mythische *erhoben*" werden kann ? - Was sind, so müssen wir fragen, die "religiösen Verhältnisse" ?

2. Die "religiösen Verhältnisse"

Der erwähnte Anfangssatz der "Winke zur Fortsetzung" enthält einen Hinweis. Die "religiösen Verhältnisse" unterscheiden sich *sowohl* "von intellectualen, moralischen, rechtlichen Verhältnissen" *als auch* "von physischen, mechanischen, historischen Verhältnissen". Im Fortgang sagt der Satz, inwiefern die "religiösen Verhältnisse" die Unterscheidungsmerkmale der beiden anderen Verhältnis-Arten vereinigen. Insofern sind sie "beedes in Einem". Allein "beedes in Einem" sind sie dergestalt, [22] daß sie "weder intellectuell noch historisch", weder das eine noch das andere sind. Wenn sich das "Religiöse" sowohl von dem "Physischen" als auch von dem "Intellectualen" *unterscheidet*, dann liegt die Vermutung nahe, daß dieses unter sich Entgegengesetzte den "religiösen Verhältnissen" gegenüber etwas Gleichartiges ist. Worin aber könnten sich die "intellectualen" und die "physischen Verhältnisse" gleichen? Die "Winke zur Fortsetzung" geben darauf keine Antwort. Das Hauptstück jedoch hat darin, daß es die "religiösen Verhältnisse" im Unterschied zu demjenigen bestimmt, worin das "Physische" und das "Intellectuale" gleich sind, seinen wesentlichen Inhalt.

In der knappsten Form ist dies in einer Anmerkung ausgesprochen. Darin bezeichnet Hölderlin die "religiösen Verhältnisse" als solche, die sich "über das physisch und moralisch Nothwendige erheben". (III, 263)

Von den "intellectualen, moralischen, rechtlichen Verhältnissen" einerseits, von den "physischen, mechanischen, historischen Verhältnissen" andererseits unterscheiden sich die "religiösen Verhältnisse" insofern, als sie sich über diesen ganzen Gegensatz "erheben", d.h. also *höher* sind. Somit beruht die Gleichheit der beiden anderen unter sich verschiedenen Verhältnis-Arten in der gleichen *Ebene*, der beide angehören. Diese heißt : das "Nothwendige". Die "religiösen Verhältnisse" sind höher als die anderen Verhältnisse, und zwar dergestalt, daß sie anders sind als das "Nothwendige".

Damit ist freilich noch nicht gesagt, *was* sie sind. *Wie* "erheben" sie sich über das "Nothwendige"? *Wie* unterscheiden sie sich von ihm? Die Anmerkung, der wir diese vorläufige Bestimmung entnehmen, sagt, daß

in eben dem Grade, in welchem sich die Verhältnisse über das physisch und moralisch Nothwendige erheben, die Verfahrungsart und ihr Element auch unzertrennlicher verbunden sind [23]

In einem Verhältnis, das sich über das "Nothwendige" erhebt, waltet eine unzertrennlichere Verbindung. Wir sind geneigt, den Gegensatz zu Notwendigkeit in der Freiheit zu suchen. Hölderlin spricht aber von einer unzertrennlicheren Verbindung. Wie sollte ein unzertrennlich Verbundenes gleichwohl frei, ja, als Gegensatz zum "Nothwendigen", gerade frei sein ? Tatsächlich heißen die unzertrennlicheren Verhältnisse an anderer Stelle die "freieren Verhältnisse" (III, 265) . Was besagt dann "unzertrennlich" ? Vermutlich hängt das von demjenigen ab, was hier "verbunden" ist. Was ist das aber ? Was meint Hölderlin mit der "Verfahrungsart" und ihrem "Element" ?

Für "Verfahrungsart" und "Element" sagt Hölderlin auch : "das Gesez und die besondere Welt, in der es ausgeübt wird" (III, 261) . Als Beispiel erwähnt er die "Geseze", "von denen Antigona spricht, als sie, trotz des öffentlichen strengen Verbots, ihren Bruder begraben hatte" (III, 261). - Das ist die einzige Bemerkung in dem Aufsatz, durch die Hölderlin wissen läßt, an was für Phänomene er denkt, und außer den Schriften über die Ilias der einzige nähere Hinweis aus allen Homburger Aufsätzen. (Anm. 4)

Auf Gesetze (νόμῳ), nach denen sie gehandelt habe, beruft sich Antigone zur Rechtfertigung gegenüber dem "öffentlichen strengen" Staatsgesetz, dem sie zuwidergehandelt hat. Auch ihre Tat habe Gesetzen gehorcht. Aber davon *spricht* sie erst *nach* der Tat ; und erst im Angesicht des Todes erklärt sie, was für ein Gesetz das war : das Gesetz nämlich, welches, auch über den Tod hinaus, Geschwister verbindet. Unserem Denken muß es, wenn ein solches Gesetz besteht, verwunderlich erscheinen, warum Antigone nicht schon *vor* der Tat, als sie ihre Schwester zur Mitwirkung aufforderte, davon Gebrauch gemacht hat. Aber da war keine Rede von einem Gesetz oder einer Gehorsamspflicht. Hat sie dann etwa auch selber den Entschluß zur Tat ohne den ausdrücklichen Gedanken [24] an ein bestimmtes Gesetz gefaßt ? Stand es dann mit dem "Gesetz" gar so, daß es vor dem Entschluß und vor der Tat, d.h. außerhalb seiner "Ausübung" gar nicht vorhanden war ?

"Was war es aber dann, das den ‚Edelmut der reinsten Seele‘, wie Goethe sagt, aufrief ?" - so fragt Walter F. Otto in seiner Schrift "Gesetz, Urbild und Mythos". Seine Antwort lautet :

Der Bruder selbst, seine Gestalt, sein *Bild* war es, was sie keinen Augenblick zweifeln ließ, was sie allmächtig hinriß und ihr die Kraft gab, als schwaches Mädchen ganz allein dem Staate und seinem geheiligten Gesetze entgegenzutreten. In diesem Bilde ist freilich auch das Gesetz beschlossen, aber seine Wahrheit kommt aus der lebendigen Gestalt und der Liebe, die

keines Gesetzes bedarf, um das Rechte zu wissen. (S. 42 f.)

So könnten wir auch sagen : das "Gesetz" ihres Tuns war gar nichts anderes als das "Gebot" der Liebe. Die "Tätigkeit" der Antigone und das "Element" ihrer "Thätigkeit", die Liebe zu ihrem Bruder, bestehen nicht getrennt voneinander. In dem Augenblick, wo der Gestorbene durch das öffentliche Verbot in der Gefahr schwebte, unbestattet zu bleiben, konnte das "Element" in keiner anderen als dieser "Verfahrungsart" sein, was es ist. *Bestand* die Liebe, so erforderte diese besondere Lage - um der Liebe willen - diese Tat. Das "*wußte*" Antigone, indem sie es, allein ihrem Herzen gehorchend, *vollzog*.

Was heißt das aber, wenn wir sagen, sie "gehört ihrem Herzen" ? Hört sie in sich selbst hinein ? Oder *sieht* sie nicht vielmehr den ihres Beistands bedürftigen Bruder ? *Spricht* nicht ihr Herz aus dem *Bilde* dessen, dem ihr Herz "gehört" ? Nicht "in" ihrem "Ich" steckt dieses Herz, es schlägt vielmehr als die Mitte dieser *Beziehung*.

"Mitte" meint dann freilich nicht den Mittelpunkt eines Umgreifenden. Sowenig wie die Beziehung als eine Relation zwischen zwei Punkten vorgestellt werden kann. Jede "räumliche" Vorstellung versagt hier. Das liebende Sehen und das liebende Handeln walten so "zwischen" Antigone und ihrem |25| Bruder, daß mit jedem Gedanken und mit jeder Tat der Liebenden das "Ganze" dieser ihrer "besonderen Welt" jeweils überhaupt erst "da" ist. Die Mitte ist *weder* "innerhalb" *noch* "außerhalb" - und zwar darum, weil es so etwas wie ein "Innen" und um dieses herum ein "Außen" bei einem solchen Verhältnis gar nicht gibt. Es hätte darum auch keinen Sinn zu sagen, daß "Innen" und "Außen" "eins" wären. Wohl aber kann gesagt werden : die "Mitte" und das "Ganze" sind nicht zweierlei. Die "Verfahrungsart" und ihr "Element" gehören so zueinander, daß die "Thätigkeit" ihr "Element" jeweils hervorbringt und das Element das jeweils erforderliche Tun hervorruft. Das eine besteht nicht ohne das andere. In diesem Sinn einer bewegten Wechselbeziehung, und das heißt in einem *wesenhaft* anderem Sinn als einer starren Identität, sind die "Verfahrungsart" und ihr "Element", das Gesetz und die besondere Welt, in der es ausgeübt wird, *einig*. Die "Unzertrennlichkeit" dieses "Zusammenhangs" ist weder eine gegenständlich vorstellbare Gleichheit, noch auch eine nachträgliche Verklammerung. Sie ist die ursprüngliche Einigkeit eines in sich selbst Unterschiedenen. Was in dieser Weise *einig* ist, heißt "*innig*".

Dem Sachverhalt, den Hölderlin mit diesem Wort nennt, müssen wir noch genauer nachdenken. Denn von hier aus entscheidet sich alles andere. Wir haben zuletzt, ohne dies durch "Belegstellen" zu legitimieren, Ausdrücke wie "das Herz", "die Mitte", "das Ganze" gebraucht. Sollte damit einem bei "dichtungswissenschaftlichen" Themen gern gebräuchlichen "seraphischen Ton"

gehuldigt werden ? Keineswegs. Diese Worte sind vielmehr eine angemessene und insofern strenge Bezeichnung für die zur Rede stehende Sache. Denn es liegt in deren Wesen, daß sie weder durch das, was Hölderlin "einseitige Begriffe" (4. Dezember 1799 an Neuffer: 6, 380) nennt, noch auch durch den Vergleich mit "anschaulichen" Gegenständen zu fassen ist. - Das öffentliche Staatsgesetz, durch das der Herrscher die Bestattung des Gestorbenen verboten hat, ist durchaus in einer greifbaren Formel zu fassen. Und es steht, wenn es in einer Bestrafung angewandt wird, jedermann vor Augen. Die Tat der Antigone dagegen ist nur "begreiflich", wenn sie in Bezug auf das in der Tat wirkende aber zugleich in ihr verborgene Element der geschwisterlichen Liebe ge- |26| sehen wird. Was da geschieht, kann weder auf einen Begriff zurückgeführt, noch auch auf ein Faktum aufgerechnet werden. Es besteht in nichts "Endlichem". Es ist, so sagt Hölderlin, ein "*unendlicherer* Zusammenhang".

Die Bezeichnung "unendlich" bezieht sich auf das Verhältnis von "Thätigkeit" und "Element". Sie besagt, daß in diesem Verhältnis keine "Seite" als Anfang oder Ende vorgestellt werden kann ; denn das eine ist nur durch das andere und umgekehrt. Der Ausdruck "unendlich" bezeichnet das Wesen der "Innigkeit". Beide Bezeichnungen erläutern sich gegenseitig. Als Charakteristikum des "Innigen" kann die "Unendlichkeit" nicht nach Art einer "räumlichen" Ausdehnung verstanden werden, noch auch als eine "zeitliche" Dauer. Anders gesagt : "unendlich" hat nichts mit Grenzenlosigkeit zu tun. Im Gegenteil, ein "unendlicheres Verhältnis" ist entschiedener begrenzt, als etwa das "mechanische" eines Kausalzusammenhangs, der sich unaufhörlich fortsetzen kann, oder das "intellectuale" eines Moralgesetzes, das allgemeine und "ewige" Gültigkeit beansprucht. Das "unendliche Verhältnis", in dem Antigone steht, waltet in ihrer "*besonderen* Welt", und es ist unendlich auch in einem einzigen Augenblick.

Nicht im Gedanken an einen von irgendwo her geholten Maßstab - sei es eine Elle, sei es eine Uhr - , sondern im Hinblick auf ihr eigenes In-sich-stehen heißen die "innigen" Verhältnisse "unendlich".

Im Verständnis dieses einen Wortes könnte man einen Prüfstein für das Verständnis Hölderlins überhaupt, zumindest aber seiner "philosophischen" Gedanken sehen.

Das In-sich-stehen ist die Wesensart eines in der Weise der "Innigkeit" "unendlichen" Verhältnisses. Weil ein solches Verhältnis nicht durch einen außerhalb liegenden Anfang verursacht oder auf einem außerhalb liegenden Zweck hin angelegt ist, sondern *in seinen eigenen Grenzen* end- und anfangs-los ist, darum kann es aus sich selbst und in sich selbst bestehen. Als *un*-endliche ist es

vollendet. |27|

An diesen, für ein gegenständliches Vorstellen widersprüchlichen Sachverhalt, daß etwas begrenzt ist und doch kein Ende hat und dies gerade *durch* seine Begrenzung, denken wir, wenn wir - im "konkreten" oder "übertragenen" Sinn - von einer "runden Sache" sprechen. Als in sich begrenzte Unendlichkeit und darum vollendet erfuhren die Griechen das Wesen der Kugel (σφαῖρα). (Anm. 5) Daran und nicht, wie wir gewohnt sind, an einen Hohlraum ist zu denken, wenn Hölderlin das Element einer Tätigkeit, die besondere Welt, in der ein Gesetz ausgeübt wird, "*die Sphäre*" nennt.

Ein Hohlraum besteht für sich, und man kann *außerdem* noch etwas in ihn hineinstellen. Die "Sphäre" eines "innigen Zusammenhangs" ist nichts Umgreifendes und nichts Umwölbendes, sie ist die *Mitte* dessen, was "in" diesem Zusammenhang steht. An der Sprache erscheint das Rätsel dieses Sachverhalts in der Zweideutigkeit des Genitivs, wenn wir etwa sagen : die Liebe ist die Sphäre *des* Liebenden. -

Wenn es also, wie Antigone nach ihrer Tat behauptet, auch für sie Gesetze gegeben hat, d.h. wenn auch in einem unendlicheren und innigeren Zusammenhang als etwa dem "intellektuellen" der allgemein gültigen Staatsverordnung Gesetze bestehen, so könnten diese, wie Hölderlin sagt, nicht "*blos* für sich", sondern nur "im Leben begriffen" gedacht werden. Ein "für sich" gedachtes Gesetz wäre hier "unzulänglich", und zwar darum, "weil ... in eben dem Grade, in welchem der Zusammenhang des Lebens unendlicher, die Tätigkeit und ihr Element, die Verfahrungsart und die Sphäre, in der sie beobachtet wird, also das Gesetz und die besondere Welt, in der es ausgeübt wird, unendlicher verbunden" sind, "jede Abstraktion" dem Gesetz "seine Eigentümlichkeit", eben diese "innige Verbundenheit mit der Sphäre, in der es ausgeübt wird", "nehmen" müßte. So könnte "schon deswegen das Gesetz, wenn es auch gleich ein für gesittete Menschen allgemeines wäre, doch niemals ohne einen besonderen Fall, niemals abstract gedacht werden." (III, 262)

Seine Eigentümlichkeit ginge verloren, wenn es in der |28| Form eines geschriebenen Gesetzes aufgefaßt würde. Ein Gesetz, wie dasjenige, nach dem Antigone gehandelt hat, ist in seiner Eigentümlichkeit nach "ungeschriebenes Gesetz". Seiner Eigentümlichkeit nach - d.h., es ist überhaupt nicht als geschriebenes denkbar, es *war* nicht nur ungeschrieben, es kann auch niemals geschrieben werden. Es kann sich nur - nämlich an und in einem jeweiligen "Fall" - ereignen.

Den Anfang des griechischen Wortes ἄγραπτα , ungeschrieben, notiert Hölderlin an der Stelle, wo er zu bedenken gibt, daß die Gesetze, auf die sich Antigone beruft, "ungeschriebene, göttliche Gesetze" sind.

Antigone spricht von den ἄγραπτα κασφαλῇ θεῶν νόμιμα, von den "ungeschriebenen, unerschütterlichen Gesetzen der Götter" (v. 454 f.).

Doch warum - "der Götter" ? Ist das eine bloße Behauptung, weil anderes nicht dem Gesetz des Königs entgegenzustellen wäre ? Und wenn es ihr Ernst ist, besteht die Göttlichkeit *neben* der Ungeschriebenheit oder sind diese Gesetze *als* unaufschreibbare göttlich ? Im Fortgang sagt Hölderlin, daß "die Alten" solche unendlicheren Verhältnisse "als religiöse" betrachteten. Der Grund, den er dafür angibt, lautet :

das heißt, als solche Verhältnisse ..., die man nicht so wohl an und für sich als aus dem *Geiste* betrachten müsse, der in der Sphäre herrsche, in der jene Verhältnisse stattfinden. (III, 263)

Beachten wir zunächst, was damit in einem grundsätzlichen Sinne gesagt ist. Ein Verhältnis kann als "religiös" *betrachtet* werden: So betrachtet Antigone ihre Handlungsweise als "religiös", wenn sie sagt, sie habe nach θεῶν νόμιμα, nach Gesetzen der Götter gehandelt. *Daß* solche Verhältnisse als "religiös" betrachtet werden, dies heißt : "daß sie *nicht* an und für sich ... betrachtet" werden dürfen. Damit, daß ein Verhältnis "religiös" genannt wird, ist zunächst also nur dies gesagt, daß ihm gegenüber gewisse *Weisen der Betrachtung* unzulänglich sind. Der Terminus "religiös" ist keine inhaltliche Bestimmung. Ob ein Verhältnis "religiös" ist, entscheidet sich nicht daran, ob bestimmte "mythologische", "magische" oder theologische Inhalte dabei im Spiele sind, sondern an der Betrachtungsweise, die ihnen gegenüber erforderlich ist. Mit Betrachtungsweise ist der Weg gemeint, auf dem ein "religiöses Verhältnis" *erkannt* werden kann. Der Terminus "religiös" entspricht einer Form der Erkenntnis.

"Religiöse Verhältnisse" heißen insofern "religiös", als sie *nicht zu erkennen* sind, wenn man sie "an und für sich" betrachten wollte. Sie heißen insofern "religiös", als sie *nur zu erkennen* sind; wenn man sie "aus dem Geiste" ihrer "Sphäre" betrachtet. Das Wort "Geist" hat Hölderlin unterstrichen. Offenbar kommt alles auf das rechte Verständnis dieses einen Wortes an. Doch was sollte es da für Schwierigkeiten geben ? Gewiß ist dieses Wort vieldeutig. Aber der Satzzusammenhang, in dem es hier und an geeigneten Parallelstellen gebraucht wird, müßte doch eine eindeutige Erklärung zulassen. So wäre es - unter einer Bedingung : daß nämlich von den vielerlei Bedeutungen, über die wir zur

Erklärung dieses Wortes verfügen, eine zumindest paßt. Ist das aber so ausgemacht ? Wäre es nicht auch denkbar, daß das Wort "Geist" bei Hölderlin in einem Sinne spricht, dem keine Bedeutung, die *uns* bekannt ist, gleicht?

Diese Erwägung verliert den Anschein der Müßigkeit, wenn wir dies eine beachten : daß Hölderlin die Betrachtungsweise, die "*solche* Verhältnisse" "als religiös" betrachtet, allein unter den "*Alten*" findet. *Uns* also ist eine derartige Betrachtungsweise, die ein "religiöses Verhältnis" daran erkennt, daß es aus dem "Geiste" seiner "Sphäre" betrachtet werden muß, *unbekannt*. Gesprochen wird von religiösen Verhältnissen auch bei uns - aber gerade nicht bei *solchen* Verhältnissen, wie etwa dem, welches Antigone "göttlich" nennt. Wenn *wir* etwas als "religiös" bezeichnen, dann aus mancherlei Gründen, aber nicht darum, weil es aus dem Geiste seiner Sphäre betrachtet werden muß. Wie *wir* von solchen Verhältnissen sprechen, welche "*die Alten*" "als religiöse" betrachteten, sagt Hölderlin im Vorhergehenden :

So kann man von den Pflichten der Liebe und Freundschaft und Verwandtschaft, von den Pflichten der Hospitalität, von der Pflicht, großmütig gegen Feinde zu seyn, man kann von dem sprechen, was sich für diese oder jene Lebensweise, für den oder jenen Stand, für |30| dieses oder jenes Alter oder Geschlecht schike, und nicht schike, und wir haben wirklich aus den feinem, unendlichem Beziehungen des Lebens zum Theil eine arrogante Moral, zum Theil eine eitle Etiquette oder auch eine schaaale Bestimmungsmaßregel gemacht und glauben uns mit unsern eisernen Begriffen aufgeklärter, als die Alten, die jene zarten Verhältnisse als religiöse ... betrachteten ...
(III, 262 f.)

"Die Alten" sind die einstigen Griechen ; "wir" sind die jetzigen Deutschen. Zu diesen gehört Bellarmin, der Freund, dem die Briefe des Hyperion zugehört sind. Der vorletzte Brief spricht von dessen Landsleuten, so wie Hyperion sie, als er eine neue Heimat unter ihnen sucht, erfuhr.

Ein jeder treibt das Seine, wirst du sagen, und ich sag' es auch. Nur muß er es mit ganzer Seele treiben, ... mit Ernst, mit Liebe muß er das seyn, was er ist, so lebt ein Geist in seinem Thun ... Deine Deutschen aber bleiben gerne beim Nothwendigsten, und darum ist bei ihnen auch so viele Stümperarbeit und so wenig Freies, Aechterfreuliches. Doch das wäre zu verschmerzen, müßten solche Menschen nur nicht fühllos seyn für alles schöne Leben, ruhte nur nicht überall der Fluch der gottverlaßnen Unnatur auf solchem Volke. -

Die Tugenden der Alten sei'n nur glänzende Fehler, sagt' einmal, ich weiß nicht, welche böse Zunge ; und es sind doch selber ihre Fehler Tugenden, denn da noch lebt ein kindlicher, ein schöner Geist, und ohne Seele war von allem, was sie thaten, nichts gethan. Die Tugenden der Deutschen aber sind ein glänzend Übel und nichts weiter ; denn Nothwerk sind sie nur, aus feiger Angst, mit Sklavenmühe, dem wüsten Herzen abgedrungen, und lassen trostlos jede reine Seele, die von Schönerm gern sich nährt, ach ! die verwöhnt vom heiligen Zusammenklang, in edleren Naturen, den Mislaut nicht erträgt, der schreiend ist in all der todten Ordnung dieser Menschen. (II, 284) |31|

Diese "Scheltrede" wird meist als ein melancholisch-romantisches Klagelied des unglücklichen Dichters betrachtet. Sie gilt als der rührende Ausdruck einer empfindlichen und vielleicht sogar pathologisch reizbaren Seele. Das heißt, sie wird als ein - allenfalls interessantes - Zeugnis der Biographie Hölderlins beiseite gestellt und zum Verstummen gebracht. Wie kommt das ? Etwa daher, weil wir in der Tat so sind, wie es darin von uns gesagt wird ? Weil wir in der Tat mit unsern eisernen Begriffen uns aufgeklärter dünken als der Dichter, der mit den Alten wußte, daß es Dinge gibt, von denen anders nicht gesprochen werden kann ? -

Wir reden von Pflichten der Verwandtschaft. Aber könnte man damit, in Gedanken an einen moralische Zweck, noch von der Tat sprechen, mit der Antigone ihr Leben gewagt hat ? Wir sprechen von Freundschaftspflichten. Aber dürfte so, in Gedanken an einen sittlichen Wert, von dem Helden gesprochen werden, der zu der furchtbaren Rache am Tod des Patroklos aufstand, zu jenem Wüten, das manches sittliche Gefühl mit Recht empört hat ? Oder könnte dort von einer Pflicht die Rede sein, wo der Held zuletzt seinen Zorn besänftigt und mit wunderbarem Großmut den Vater seines Todfeindes empfängt ? Und wenn ein Grieche, auch in unserer Zeit noch, mit offenen Armen den Fremden begrüßt, der Herberge sucht, wer wollte da von einer Pflicht der Hospitalität reden ? Man kann so sprechen, aber dann hat man aus diesen "feinen, unendlichen Beziehungen des *Lebens*" die arrogante Moral, die eitle Etikette oder auch die schale Bestimmungsmaßregel einer "todten Ordnung" gemacht, dann hat man das *ungeschriebene* Gesetz, das in ihnen und mit ihnen wirkt, zu einem "Nothwerk" erniedrigt.

Dann hat man den "besonderen Fall" von der "Sphäre", in der er beobachtet wird, *getrennt*. Dann hat man |32| den "innigen Zusammenhang" dadurch erklärlich gemacht, daß man seine Innigkeit und das heißt sein Wesen zerstört hat.

Solches Sprechen ist "unzulänglich". Welches aber wäre dann zulänglich ? Wie müssen wir solche "unendlichen Beziehungen des Lebens" betrachten, ohne daß

uns durch eine falsche Betrachtungsweise ihr Wesen entflieht ? Inwiefern sind die "eisernen Begriffe" falsch ?

Falsch wären sie schon dann, wenn jene innigeren Verhältnisse *wegen* ihrer Innigkeit, d.h. ihrer Eigentümlichkeit nach "zart" sind. Dann wäre aber auch schon dies der Fehler, daß wir versuchen, uns solche "zarten Verhältnisse" erklärlich zu machen.

Eine Sache erklärbar machen, das heißt : *sie* zum Objekt machen ; und das heißt zuvor : *sich selbst* als denjenigen zu verstehen, dem die Sache als ein Objekt entgegenstehen kann, also als Subjekt.

Das Objekt kann zweierlei sein. Am Beispiel der Antigone : es kann der "intellectuale" Begriff eines allgemeinen Moralgesetzes und es kann das "historische" Faktum ihres "besonderen Falles" sein. Ihre "Sphäre" zum Objekt gemacht, nämlich zu einem "für sich" gedachten Gesetz, hieße von dem "besonderen Fall" abstrahieren. Ihre Tat zum Objekt gemacht, nämlich zu einem "an sich" registrierbaren Vorkommnis, hieße ihre Sphäre außer acht lassen, die "an sich" unsichtbare Gewalt der Liebe.

Die durch das Erklärbarmachen vollzogene Abstraktion besteht nicht nur in einer Verallgemeinerung, die vom besonderen, "konkreten" Fall absieht. Auch eine "historische" Betrachtungsweise würde abstrahieren : indem sie nämlich über dem sinnlich faßbaren konkreten Fall die geheime Kraft übersieht, die ihm sein Leben gibt. Das "zarte Verhältnis" kann weder mit eisernen Begriffen noch auch als ein hölzerner Gegenstand betrachtet werden. In beiden Fällen würden solche Verhältnisse *nicht* als "*im Leben* begriffen" gedacht. Wovon sowohl die "intellectuale" als auch die "historische" Betrachtungsweise abstrahiert, das ist "*das Leben*".

So wäre die zulängliche Betrachtungsweise eine solche, die im Stande ist, das, was sie sieht, in seiner Lebendigkeit zu sehen. - An einer Stelle des Romans schreibt Diotima : |33|

Denn du, Hyperion ! hattest deinen Griechen das Auge geheilt, daß sie das Lebendige sahn ...
(II, 252)

Obwohl doch jeder Augen hat, zu sehen, ist nicht jeder imstande, das *Lebendige* zu sehen. Nur *die* sehen das Lebendige, deren Auge *heil* ist. Wann ist das Auge heil ? Diotima fährt fort :

... und die in ihnen, wie Feuer im Holze schlief, die Begeisterung
hattest du entzündet ...

Ist da von etwas anderem die Rede oder ist eben darin, daß das Feuer der
Begeisterung brennt, das Auge heil ?

"Begeisterung" versteht Hölderlin in der genauen Bedeutung des Wortes : als ein
Bewegtsein vom Geist. "Begeistert" heißt "begeistet" (Anm. 6). Die "Begeisterung"
ist kein dunkler Rausch, wer "begeistert" ist, in dem brennt das Licht des Geistes.

Muß die "Begeisterung" vom Geist, so muß freilich umgekehrt auch der "Geist"
von der Begeisterung her verstanden werden. Wenn der Geist dem Feuer gleicht,
so kann er nicht das kalte Licht der ratio sein. Das römische Wort, das Hölderlin
für Geist gebraucht, ist nicht ratio sondern genius. Entsprechend heißt der
Begeisterte auch der "Genialische" (z.B. III, 248).

Kann der Geist begeistern, waltet er so, daß er wie Feuer brennt und entzünden
kann, dann steht er nicht jenseits des "Lebens", dann ist er vielmehr selbst
lebendig.

Sollte dann das Vermögen, ein Lebendiges als *Lebendiges* zu *sehen*, darin
bestehen, daß sein "Geist" erfahren wird ? Sollte dann die Betrachtungsweise, die
jene "feinem, unendlichem Beziehungen des Lebens" aus dem Geiste ihrer Sphäre
erkennt, darin bestehen, daß der Sehende durch ihren Anblick "begeistert" wird ?

Dann freilich könnte der Erkennende nicht das *Subjekt* der Erkenntnis sein. Denn
eine Erkenntnis, die von solcher Art ist, daß der Geist *ihn* entzündet, könnte nicht
von ihm gemacht werden. Erkenntnis hieße dann vielmehr : daß der Geist *sich zu*
erkennen gibt. Der Erkennende wäre kein Machender sondern ein Empfangender.

In dem eingangs (S. 12f.) erwähnten Brief an den Bruder steht der Ausruf :

O Griechenland, mit deiner Genialität und Deiner Frömmigkeit, wo bist Du
hingekommen? (6, 307) |34|

"An die jungen Dichter" gewandt, sagt Hölderlin :

Seid nur fromm wie der Grieche war ! (1, 255 v. 4)

Dazu gehört die Mahnung :

Haßt den Rausch wie den Frost ! (v. 6)

"Fromm" wie die Griechen wären die Dichter dann, wenn sie anders wären als die "schein heiligen Dichter". Diesen ruft Hölderlin in der so überschriebenen Ode zu :

Ihr kalten Heuchler, sprecht von den Göttern nicht !
Ihr habt Verstand ! ihr glaubt nicht an Helios,
Noch an den Donnerer und Meergott, (1, 257, v. 1-3)

Solchen Dichtern gleichen jene "Theologen von Profession", die "nicht frei und von Herzen, sondern aus Gewissenszwang und von Amts wegen es sind." (An die Mutter, im Januar 1799 - 6, 310.)

"Die Alten" waren "fromm", weil sie dann - jedesmal dann, aber auch nur dann - von Göttlichem sprachen, wenn der geheime Geist eines Lebendigen selbst sich dem Sehenden offenbarte.

Der Mensch, welcher vom Geist "ergriffen" wird, sieht mehr als einen toten Gegenstand und weiß mehr als einen selbstgemachten Begriff. Er erfährt den "unendlicheren Zusammenhang" selbst -

und diesen und nichts anders meint und muß er meinen, wenn er von einer Gottheit redet, und von Herzen und nicht aus einem dienstbaren Gedächtnis oder aus Profession spricht. Der Beweis liegt in wenigen Worten. Weder aus sich selbst allein, noch einzig aus den Gegenständen, die ihn umgeben, kann der Mensch erfahren, daß ein Geist, ein Gott ist in der Welt, aber wohl in einer lebendigeren, über die Nothdurft erhabnen Beziehung, in der [er] stehet mit dem, was ihn umgiebt.

(III, 263)

In einem der ersten Briefe gedenkt Hyperion einer "Wanderung durch die Gegenden von Smyrna" :

... Ich war des Morgens ausgegangen. Um Mittag war ich auf der Höhe des Gebirgs. Ich stand, sah fröhlich vor mich hin, genoß der reineren Lüfte des Himmels. Es waren selige Stunden. [35]

Wie ein Meer, lag das Land, wovon ich herauf kam, vor mir da, jugendlich, voll lebendiger Freude ; es war ein himmlisch unendlich Farbenspiel, womit der Frühling mein Herz begrüßte, und wie die Sonne des Himmels sich wiederfand im tausendfachen Wechsel des Lichts, das ihr die Erde zurückgab,

so erkannte mein Geist sich in der Fülle des Lebens, die ihn umfieng, von allen Seiten ihn überfiel.

(II, 107)

Eine "literaturgeschichtliche" Betrachtungsweise, die Verstehen mit Einordnen verwechselt, spricht von der "pantheistischen Weltanschauung" der Hyperion-Dichtung. Sie beruft sich dabei auf Hölderlins Anteilnahme an dem "Pantheismusstreit" der zeitgenössischen Philosophie und auf solche Worte wie jenes, zu Anfang des Romans dreifach ausgesprochene :

Eines zu seyn, mit allem, was lebt !

Eines zu seyn mit Allem, das ist Leben der Gottheit, das ist der Himmel des Menschen.

(II, 91)

Doch was heißt hier "eines" ? Wer ist hier "eins" ? Ist hier "alles" eingeschmolzen in die Einheit einer Substanz ? Ist hier alle Verschiedenheit getilgt in der Gleichheit eines dunklen "Allgefühls"?

Hat Hölderlin ein solches "Allgefühl" oder gar die "Anschauung" eines Alls im Sinne, wenn er Hyperion sagen läßt, daß "nur in Stunden der Begeisterung alles innigst übereinstimmt" (II, 188) ?

Die Begeisterung ist keine irrationale Emotion. Sie ist freilich auch nicht eine interesselose Anschauung. Sie versetzt den Menschen in die lebendige Beziehung mit dem, was ihn umgibt, so daß er *selbst* "dazwischen" steht.

Das "Eine" gibt es nicht "im" Menschen, und er trifft es auch nicht irgendwo "draußen" an. Aber er *ist* "außer sich" wenn er seiner "inne" wird.

Eben darum kann er nur "in Stunden", nur in dem "Augenblick" (II, 98) der "Begeisterung" von ihm wissen. Und darum kann er auch nur im Gedanken an solche Augenblicke, nur wenn er "von Herzen" spricht, davon reden.

So spricht Hyperion von einer solchen Stunde, indem er [36] an das denkt, was sein "Herz begrüßte". Dieser Gruß kam aus dem Land, das vor ihm lag, in dem himmlischen unendlichen Farbenspiel des Frühlings. Was sein Herz grüßte, war das sichtbare Spiel der Jahreszeit. Dieses Spiel ist das Licht, welches die Erde der Sonne zurückgibt, von der sie es empfängt. In tausendfachem Wechsel scheint zwischen Erde und Himmel *ein* Licht.

Auf der Erde stehend, die Luft des Himmels fühlend, das blühende Spiel zwischen beiden sehend, - so erkennt der Mensch den Geist seines Lebens in der Fülle des Lebens, die ihn umfängt.

Die Stelle des Fragments, wo Hölderlin aus der Betrachtungsweise, die den innigen Verhältnissen gegenüber erforderlich ist, zu dem übergeht, was diese Verhältnisse selber sind, ist durch eine Lücke abgebrochen. Das noch Erhaltene lautet :

Jene zarteren und unendlicheren Verhältnisse müssen also aus dem Geiste betrachtet werden, der in der Sphäre herrscht, in dem sie stattfinden. Dieser Geist aber, dieser unendlichere Zusammenhang, selbst

Der Geist ist der unendlichere Zusammenhang selbst. Er selbst ist das, was in keiner Weise "an und für sich" betrachtet werden kann. Dieser Geist, dieser unendlichere Zusammenhang selbst, der nirgendwo vorliegt aber auch nirgendwo dahinter liegt, ist "das Eine". "Das Eine-" ist die Innigkeit des Innigen. Und nur darum kann dieses "Eine", der Geist nämlich, sein, weil die Innigkeit keine unterschiedslose Verschmelzung, sondern die un-endliche Einigkeit eines in sich selbst *Unterschiedenen* ist. Der eine Geist waltet, indem er, wie das Licht, das verschiedene Endliche in einem unendlichen Zusammenhang *aufschließt*. Was "im Geiste" "eins" ist, das steht in der Offenheit derselben jede endliche Einzelheit aber auch jede geist-lose Gleichheit übersteigenden Sphäre. Daß der *Geist* der unendlichere Zusammenhang selbst ist, das besagt : das Hineingenommenwerden ins Innige ist ein Hinausgehobenwerden ins Offene.

In dem Aufsatz sagt Hölderlin, wenn der Mensch in einer lebendigeren Beziehung stehe mit dem, was ihn umgibt, erfahre er, daß "ein Geist" in der Welt ist. In dem zuletzt zitierten Stück aus dem Hyperion heißt es : "... so erkannte mein Geist [37] sich in der Fülle des Lebens, die ihn umfieng". - Aus dem bisher Bedachten verstehen wir, daß zwischen den Ausdrücken "*ein* Geist" und "*mein* Geist" kein Widerspruch besteht. "Mein Geist" hat nichts mit einer als "Ich" vorgestellten "Person" zu tun. "Mein Geist" ist die Weise, in der ich im Offenen stehe. Das Wort "mein" ist hier kein "besitzanzeigendes" Fürwort. Was es anzeigt, ist nicht etwas, das mir gehört, es ist die umfangende Mitte, der *ich* zugehöre.

Das mir Eigene, das "Meinige" ist nicht mein Persönliches. Es ist; gleich "den Meinigen", die lebendige Mitte "meiner" Sphäre.

Nicht an das psychologische oder metaphysische "Innere" einer Person, sondern an die lebendige Beziehung, in welcher der Mensch "mit" dem steht, was ihn umgibt, also an "seine" Sphäre, denkt Hölderlin, wenn er - durch "...demnach" und

"in so fern..." zweimal ausdrücklich begründend - sagt :

Und jeder hätte demnach seinen eigenen Gott, in so ferne jeder seine eigene Sphäre hat, in der er wirkt und die [er] erfährt, ...
(III, 262)

Was hat es für einen Sinn, von einer "heidnischen Mythologie" bei Hölderlin zu reden, wenn man sich gar nicht erst die Mühe macht, zu fragen, was Hölderlin überhaupt im Auge und im Herzen hat, wenn er "von einer Gottheit" spricht ? Dann freilich würde man merken, daß kenntnisreiche historische Feststellungen aber nicht weniger auch private "Bekenntnisse" oft nur ein Ausweg sind, um an der eigentlichen Anstrengung vorbeizukommen, die der "Text" von dem Leser fordert.

Gewiß läßt sich nachweisen, daß Hölderlin seit der Homburger Zeit immer seltener und sparsamer von "einem Gott" und von "den Göttern" spricht, daß er statt dessen - verhüllender und deutlicher zugleich - von "den Hohen", "den Frohen" oder auch "den Engeln" spricht (s. die Lesarten zu der Elegie "Heimkunft") ; und wir sehen auch, daß solche "Änderungen" dem Bestreben verwandt sind, "die Mythe überall beweisbarer darzustellen" (5, 268) .

Gleichwohl sind diese "Änderungen" nicht der Ausdruck einer "Entwicklung". Sie sind Anzeichen einer Entfaltung des- |38| sen, was seit dem "Hyperion" schon erfahren und in Sätzen, wie dem zuletzt genannten bereits enthalten ist.

Im Gedanken an das bisher Gesagte läßt sich diese Erfahrung andeutungsweise etwa folgendermaßen bezeichnen Es hat keinen Sinn so von einer Gottheit zu sprechen, wie man über einen Gegenstand redet. Es hat ebenso wenig Sinn, wenn man dabei lediglich - wie z.B. beim Gedanken der "Allmächtigkeit", der "Ewigkeit" oder der "Gerechtigkeit" - über einen aus sich selbst gewonnenen allgemeinen Begriff sprechen wollte. Es hat überhaupt keinen Sinn, von "religiösen Vorstellungen" zu sprechen, wenn sie abstrahiert vom "Leben" gedacht werden. Wohl aber hat es einen Sinn, wenn der Sprechende selbst *in* "religiösen Verhältnissen" steht. "Über" "Religiöses" kann nur so gesprochen werden, daß es "*als* religiös" betrachtet wird. Das heißt aber, daß der so Sprechende selbst in einer lebendigeren, mehr als bloß "intellektualen" und mehr als bloß "physischen" Beziehung mit dem steht, was ihn umgibt. Denn daß "ein Geist" ist, kann der Mensch nur erfahren, wenn in Bezug mit dem, was ihn umfängt, "sein Geist" sich erkennt. Diese "*geistige*" Erfahrung widerfährt dem Menschen, indem er in die Mitte seiner Sphäre, d.h. in die Mitte seines "*Lebens*" versetzt wird. - Von dem zuletzt zitierten Satz lautet die Fortsetzung :

und nur in so ferne mehrere Menschen eine gemeinschaftliche Sphäre haben, in der sie menschlich, d.h. über die Nothdurft erhaben wirken und leiden, nur in so ferne haben sie eine gemeinschaftliche Gottheit ; und wenn [es] eine Sphäre giebt, in der *alle* Menschen zugleich leben, und mit der sie in mehr als nothdürftiger Beziehung sich fühlen, dann aber auch nur in so fern, haben sie alle eine gemeinschaftliche Gottheit.
(III, 262 f.)

Dieser Satz ist kein "Glaubensbekenntnis". Er ist freilich auch nicht das bloße Gegenteil davon, nämlich eine auf Voraussetzungen aufgebaute Schlußfolgerung. Er ist nicht mehr aber auch nicht weniger als die Formulierung eines Sachverhalts. Er spricht in anderer Weise aus, was der vorhergehende Abschnitt "in wenigen Worten" "bewiesen" hat. Ausdrücklich wird [39] zum Verständnis des eben Gesagten an das früher Gesagte erinnert :

Es muß aber hiebei nicht vergessen werden, daß der Mensch sich wohl auch in die Lage des andern versetzen, daß er die Sphäre des andern zu seiner eigenen Sphäre machen kann...

Nicht vergessen werden darf, was der Blick auf "die Alten" gelehrt hat. Sie sprachen dann von Göttlichem, sie betrachteten dann ein Verhältnis "als religiös", wenn es nicht "an und für sich", d.h. nicht aus einer physischen oder moralischen Notwendigkeit heraus erkannt werden kann, statt dessen aber aus dem Geiste seiner Sphäre betrachtet werden muß. Ein Verhältnis heißt "religiös", wenn der "Betrachtende" *selbst* nicht außerhalb bleiben kann. "Religiöse Verhältnisse" sind solche, die dergestalt betrachtet werden müssen, daß der Betrachtende ihren Geist erfährt, indem er selbst in ihrem eigenen, mehr als "mechanischen" "Zusammenhang" steht. Er betrachtet *das* Andere oder *den* Anderen, indem er in deren *Sphäre* steht. - So gedenkt Hyperion einer Begegnung mit dem verehrten und geliebten Adamas :

Wie vor einer Pflanze, wenn ihr Friede den strebenden Geist besänftigt, und die einfältige Genügsamkeit wiederkehrt in die Seele - so stand er vor mir. Und ich, war ich nicht der Nachhall seiner stillen Begeisterung ? wiederholten sich nicht die Melodien seines Wesens ? Was ich sah, ward ich ...
(II, 98)

Wenn sich der Mensch "in die Lage des andern versetzen" kann, dann ist er *selbst* über "das physisch und moralisch Nothwendige" erhoben. Wenn der Mensch "die

Sphäre des andern zu seiner eigenen Sphäre machen kann", dann steht er auch in einem innigen Zusammenhang mit seiner eigenen Sphäre. Den Geist des andern erfahrend, dessen "stille Begeisterung" wiederholend, widerfährt ihm *selbst*: daß "die einfältige Genügsamkeit wiederkehrt in die Seele".

In eine andere Sphäre treten, in einen anderen "innigen Zusammenhang", das heißt immer auch : inniger, "einfältiger" im |40| "Eigenen" stehen. Den Geist eines Anderen erfahren, heißt zugleich : "meinen" Geist erfahren. Es heißt aber alledem zuvor : *überhaupt* "im Geiste" stehen. "Eins" zu sein mit dem Anderen, heißt "eins" zu sein mit sich selbst, es heißt aber auch : "eins" zu sein mit *allem* , was lebt.

Innig, d.h. *inmitten* dieser oder jener, seiner oder meiner Sphäre zu stehen, das bedeutet jeweils auch : inmitten der Sphäre zu stehen, in der *alle* Menschen leben. Anders gesagt : die "eigene" oder des "Anderen" Sphäre erfahren, heißt, *das Sphärische schlechthin* erfahren.

Den Grund dafür enthält eine Bemerkung aus der zuletzt erwähnten Stelle des Fragments (s. S. 36) : "...menschlich, d.h. über die Nothdurft erhaben...". Diese Bemerkung besagt : Daß "ein Geist, ein Gott ist in der Welt", erfährt der Mensch in demselben Grade, als er selber *menschlich* ist. Über die "Nothdurft" erhaben sein und damit in der Erfahrung des "Geistes" stehen, ist die menschliche "Natur". Der Mensch, der nicht "im Geiste" steht, steht nicht in seiner "Natur".

Wie ist das zu verstehen ? Ist es weiter nichts als eine bloße Ansicht, bei der es genügt, sie auf "zeitgeschichtliche Bedingungen" zurückzuführen ? Oder ist die Bemerkung "menschlich, d.h. über die Nothdurft erhaben" ernst zu nehmen ?

Wir stehen noch immer bei der Frage, inwiefern das *mehr* als "Nothdürftige" über das *bloß* "Nothdürftige" erhaben ist ? Bislang sind wir einer genaueren Bestimmung dessen, was "nothdürftig" heißt, ausgewichen. Wir mußten das, wollten wir nicht Gefahr laufen, diese Bestimmung nach Maßstäben vorzunehmen, die selbst "nothdürftig" sind. Das Niedrigere kann nur von dem Höheren her erkannt werden - aber nicht umgekehrt.

Wenn die "religiösen Verhältnisse" ihrem Wesen nach "mehr" als "dürftig" sind, dann sind sie reicher. Wie aber, wenn die Armut des Dürftigen darin bestände, daß es den Reichtum des mehr als Dürftigen und damit auch seine eigene Dürftigkeit gar nicht kennt ? - In ihrem letzten Brief an Hyperion spricht Diotima von den "Armen, die nichts kennen, als ihr dürftig Machwerk, die der Noth nur dienen und den Genius verschmähn" (II, 279). Von denen, "die gerne beim Nothwendigsten bleiben", |41| sagt Hyperion daß sie darum ihr "Austernleben" litten, "weil Höhers

sie nicht kennen, als ihr Machwerk, das sie sich gestoppelt". (3, 285)

Das "Höhere" *kennt*, den "Genius" verschmäht *nicht*, wer im "Geist" steht. - Aus einem anderen Wort des Romans hatten wir die Frage entnommen, ob das Entzündetsein vom Geist, die "Begeisterung", dasselbe sei wie das "geheilte" "Auge". (s. S. 30) Was bedeutet "geheilt" ? Was heißt "heil" ?

"Heil" ist, was unversehrt, "ganz", was vollkommen ist. Vollkommenheit ist aber nicht das Ergebnis einer Summierung. Wenn etwas vollkommen ist, dann nicht hinsichtlich der Masse einer Menge, sondern deshalb, weil ihm, ob groß oder klein, "nichts fehlt". Heilen heißt nicht, etwas leisten, etwas neues verfertigen, sondern heil werden *lassen*, die Krankheit beseitigen, die Gesundheit "wiederherstellen". Es heißt nicht, etwas *machen*; es heißt, dem Gesunden, dem *Anfänglichen* zu sich selbst verhelfen. Etwas heilt : d.h. es kehrt zu sich selbst, in seinen ursprünglichen Zustand *zurück* . Heilen - im transitiven wie im intransitiven Sinn - heißt : Befreiung des Ursprünglichen. Was heilt, befreit sich, sein Eigenes, indem es *von* dem Fremden frei wird, von demjenigen, was nicht ursprünglich zu ihm gehört. Das Geheilte ist das Gereinigte, Das Heile ist das *Reine*. Was heil und rein ist, das ist insofern *mehr* als das Unreine und Kranke, als es *weniger* ist : nämlich frei von allem, was ihm bloß anhaftet.

Wann ist der Mensch "heil" ? Wann steht er *als* Mensch im "Reinen" ? "Heilen" *Auges* ist er dann, wenn er "heil" sieht. Dann sieht er *das* Heile. Er macht nicht die Wahrnehmung eines toten Gegenstandes und er macht sich nicht aus sich selbst einen "eisernen Begriff". Er sieht das "*Ganze*"; er sieht das Lebendige in seinem Leben. Er *sieht* das Ganze, indem er inmitten seiner, inmitten der runden Sphäre steht. Heilen *Auges* sehend, steht er dergestalt in der "Mitte", daß er ringsum *offen* ist. Er sieht das, was ihn umgibt, "aus dem Geiste", der in der Sphäre waltet, in der diese lebendigere, mehr als mechanische Beziehung stattfindet. Das Lebendige *als* Lebendiges sehend, ist er selbst "begeistert". Sein *Auge* ist "heil", indem er *selbst* in einer lebendigeren Beziehung steht. - Legt das aber nicht den Gedanken nahe, daß er |42| dann, wenn sein *Auge* heil ist, auch *selbst* heil ist, das heißt : daß er sich gerade dann "im Reinen" mit seinem "Eigenen" befindet, wenn er sich weder auf sich selbst versteift noch auch einer leblosen Gegenständlichkeit unterwirft ?

Daß die Rede auf den Menschen kam, dazu zwang die Frage, was die "religiösen Verhältnisse" sind. Der Aufsatz lehrte, daß sich eben darin ihr "religiöses" Wesen bekundet, daß solche Verhältnisse nicht "an und für sich" betrachtet werden können, sondern nur dann, wenn der Mensch selbst in einer Beziehung mit ihnen steht, in der sie sich ihm zu erkennen geben. Er weiß, was sie sind, wenn er sie aus dem Geiste ihrer Sphäre betrachtet, wenn er von ihrem Geist entzündet ist.

Dasselbe sagt in derselben Weise, aber in deutlicheren, nämlich dichterischen Worten ein Aphorismus. Er beginnt :

Aus Freude must du das Reine überhaupt, die Menschen und andern Wesen verstehen, alles Wesentliche und Bezeichnende auffassen, und alle Verhältnisse nacheinander erkennen, und seine Bestandtheile in ihrem Zusammenhange so lange dir wiederholen, bis wieder die lebendige Anschauung objectiver aus dem Gedanken hervorgeht, aus Freude, ehe die Noth eintritt ; der Verstand, der blos aus Noth kommt, ist immer einseitig und schief.

(III, 244)

"Das Reine" erweist sich darin als das, was es ist, daß der Mensch, der es "versteht", in der *Freude* steht. Zeigt sich damit aber nicht zugleich auch, inwiefern der Mensch am "reinsten" Mensch ist ?

Der "Hyperion"-Brief sagt :

ich kann kein Volk mir denken, das zerrissener wäre, wie die Deutschen. Handwerker siehst du, aber keine Menschen, ... Herrn und Knechte, Jungen und gesetzte Leute aber keine Menschen.

(II, 283)

Das "Volk" ist "zerrissen", weil jeder *Mensch* zerrissen ist. Warum ist er "zerrissen", warum sind die Menschen so zerrissen, daß sie nicht eigentlich Menschen sind ? Der Diotima-Brief sprach von den "Armen, die nichts kennen als ihr dürftig Machwerk, die der Noth nur dienen und den Genius verschmähen". Ähnlich sagt Hyperion : |43|

daß bei ihnen eigentlich das Leben schaal und sorgenschwer und übervoll von kalter stummer Zwietracht ist, weil sie den Genius verschmähen ...

(II, 286)

Etwas verschmähen heißt nicht in erster Linie, es ausdrücklich leugnen. Der Geist, der in der Welt ist, wird nicht erst dadurch verschmäht, daß einer feststellt : ich sehe ihn nicht, also gibt es ihn nicht. Etwas verschmähen heißt, sich sträuben, es als das, was es ist, aufzunehmen, sich verschließen gegen sein Wesen. Inwiefern jene, die der "Noth" nur dienen, den Genius verschmähen, sagt eine andere Stelle des gleichen Hyperion-Briefes :

Ich sage dir : es ist nichts Heiliges, was nicht entheiligt, nicht zum ärmlichen Behelf herabgewürdigt ist bei diesem Volk, und was selbst unter Wilden göttlichrein sich meist erhält, das Treiben diese allberechnenden Barbaren, wie man so ein Handwerk treibt, und können es nicht anders ; denn wo einmal ein menschlich Wesen abgerichtet ist, da dient es seinem Zweck ; da sucht es seinen Nutzen ...

(II, 284)

Was sagen diese Worte, wenn wir nicht zuerst auf ihren zürnenden Ton, sondern auf ihren sachlichen Sinn achten ?

Das Heilige wird entheiligt, wenn es als ein Behelf betrachtet wird. So würde die Heiligkeit der Freundschaft zerstört, wenn der "Freundesdienst" als eine moralische Pflicht, d.h. um eines Zweckes willen, geübt würde. Auch der "Gottesdienst" verlöre seinen heiligen Sinn, wenn seine Notwendigkeit nach einem - wie hoch auch immer angesetzten - "Wert" bemessen würde. Dann wäre das Heilige in seinem eigenen Namen entheiligt. Der "Name" entscheidet so wenig wie der Ort oder der Inhalt des Tuns über die Heiligkeit und die Entheiligung. Ob ein "Verhältnis" "religiös" ist, entscheidet sich nicht in einem besonderen Sakralbereich, sondern auf "dieser" Erde. Wird ein "Wirkliches" über seine "Wirklichkeit" hinaus noch "vergöttlicht", wenn der heimkehrende "Wanderer" die "vertrauten" Bäume wiedersieht, und "das heilige Grün, der Zeuge des Seeligen tiefen / Lebens der Welt" ihn "erfrischt" ("Der Wanderer" ; v. 39-42; 2, 81) ? Oder wird nicht vielmehr das [44] Wirkliche seiner ursprünglichen Wirklichkeit entrissen, wenn es auf eine verwendbare "Wirkung", auf eine bloße Dienstbarkeit und Brauchbarkeit hin eingeengt wird ? "Erhöht" etwa das Gedicht eine "profane" Realität, oder bewahrt es nicht vielmehr das *anfängliche* Heilige vor der Herabwürdigung durch "allberechnende Barbaren", wenn es von der Wirklichkeit des Landmanns sagt :

Vom Himmel blicket zu den Geschäftigen
Durch ihre Bäume milde das Licht herab,
Die Freude theilend, denn es wuchs durch
Hände der Menschen allein die Frucht nicht.
("Mein Eigentum" ; v. 9-12, 1, 306)

Jedes größte und jedes kleinste Ding wird aus der Würde dessen, was es ist, herausgerissen, wenn es unter den Maßstab der Nutzbarkeit fällt, wenn es, gleichgültig wie "hoch", berechnet wird.

Das Heilige, und das heißt : die Heiligkeit eines jeweiligen besonderen

Verhältnisses, *muß* dann entschwinden, denn die schlechthinnige Unberechenbarkeit gehört zu seinem Wesen. Berechnen läßt sich, was eingespannt ist in den Maschinengang von Ursache und Wirkung oder von Absicht und Effekt. Denn eben das heißt berechnen : einen vorfindlichen oder vorgestellten Gegenstand auf etwas hin, wodurch er bewirkt ist oder was er bewirken soll, feststellen und als dergestalt festgestellten erklären. Das Heilige ist nicht darum "unerklärlich", weil es "irrational" wäre, sondern deshalb, weil es ihm gegenüber nichts zu erklären gibt, - weil *in* seiner Erscheinung, im "Zusammenhang" des "besonderen Falles" mit *seiner* "Sphäre", der Sinn, d.h. der Geist selbst verborgen ist und nur von sich her, als der, der er ist, offenbar werden kann. Nicht das ist entscheidend, daß der *Mensch* das Heilige nicht zu erklären *vermag*, sondern dies, daß *es* nicht erklärt zu werden *braucht*.

Schon in dem Moment, wo es Gegenstand einer Erklärung werden soll, ist es "verschmäh't". Der Mensch verschmäh't das Heilige, wenn er es nicht *läßt*, wie es ist. Dieses Nichtlassen ist aber keine bloße Passivität. Es besteht nicht erst [45] in der Gleichgültigkeit. Aus der Erfahrung dessen, der das Heilige *nicht* entheiligt, sagt ein anderes "Hyperion"-Wort, worin das "Verschmähen" wesentlich besteht. Alabanda erinnert sich eines vergangenen Augenblicks :

... da meine verhärtete Seele wieder aufgetaut war...
und lieben lernt' und heilighalten alles, was zu gut ist, um beherrscht zu werden...
(II, 260)

Der Genius wird dann verschmäh't, wenn alles beherrscht werden soll. Warum ? Weil dort, wo alles beherrscht werden soll, *nichts* empfangen werden kann.

Dasjenige, was nur in der Weise "da" sein kann, daß es sich selbst gibt, muß dem, der herrschen will, unerreichbar bleiben. Der Herrschende ist notwendig ausgeschlossen aus der Sphäre dessen, was zu gut ist, um beherrscht zu werden. Wie steht es aber mit dem, der herrschen will, selbst ? Wie, wenn er nur darum herrschen wollte, *weil* er aus der Sphäre des Unbeherrschbaren ausgeschlossen ist ? Liegt die Bedürftigkeit nicht schon darin, daß überhaupt der "Noth" gedient wird ? - In dem Brief an den Bruder vom 1. Januar 1799 sagt Hölderlin an einer Stelle, wo er über "die gewöhnlichsten Tugenden und Mängel der Deutschen" spricht :

und wenn es so fort gienge, müßten sie sich am Ende an ihren lieben (moralischen und physischen) Erwerbnissen und Ererbnissen, ... zu Tode schleppen.
(6, 303)

Liegt *die* Not nicht schon darin, daß *den* Nöten durch selbstgemachten Behelf abgeholfen werden soll ? Ist nicht schon die *Absicht*, das Erworbene zu sichern und das Fehlende herzuzwingen, *Folge* der Dürftigkeit ? Ist nicht schon das wilde Betreiben, jeder wirklichen und jeder gefürchteten Not zu entlaufen, ausweglos in *die* Not verstrickt ? Worauf sonst weist jener ständig sich beschleunigende Kreislauf, in dem das Machwerk, das die jeweils vorhandenen Bedürfnisse befriedigen soll, immer neue Bedürfnisse schafft ?

Was heißt "dürftig" ? Dürftig ist ein Land, das in der Dürre liegt und des Regens bedarf. Der Inbegriff der äußersten Dürftigkeit, d.h. einer solchen, wo nichts mehr gedeihen *kann*, ist die Wüste. So spricht Hyperion von dem "wüsten Herzen" derer, [46] die gerne beim Notwendigsten bleiben. Und von einem Volk, das der "Noth" nur dient, heißt es :

Wüster immer, öder werden da die Menschen, ... der Knechtsinn wächst, mit ihm der grobe Muth, der Rausch wächst mit den Sorgen, und mit der Üppigkeit der Hunger und die Nahrungsangst ; zum Fluche wird der Seegen jedes Jahrs und alle Götter fliehn.
(II, 287)

Die Dürftigkeit bleibt, indem mit der grenzenlosen Anstrengung, ihrer Herr zu werden, der dürftige Sinn grenzenlos wächst.

Der Mensch ist dürftig, wenn er so tut, als sei er dessen unbedürftig, was er nicht machen kann. Der Mensch ist gerade dann am dürftigsten, wenn er sich undürftig, nämlich alles selbst vermögend dünkt. Er ist gerade dann, wenn er am höchsten "Herr" sein will, am tiefsten "Knecht".

Den Beweis dafür gibt das Dürftige Selbst. Er liegt einerseits in dem Anblick, den die Menschen bieten, die der Not nur dienen, andererseits in deren Vorstellung von der Welt. Unter den Menschen, "die gerne beim Nothwendigsten" bleiben, "ist wenig Freies, Aechterfreuliches". (II, 283) Und der Aufsatz sagt : daß aus einem "leidenschaftlichen", d. h. "übermüthigen oder knechtischen Leben"

immer auch eine gleich nothdürftige, leidenschaftliche Vorstellung von dem Geiste, der in diesem Leben herrsche, sich bildet, so daß dieser Geist immer die Gestalt des Tyrannen oder des Knechts trägt.
(III, 264)

Die dürftige Vorstellung von der Welt spiegelt die Dürftigkeit der in ihr Lebenden. In Bezug auf den Sinn seiner Welt ist hier der Mensch selbst zum bloßen Behelf

herabgewürdigt, sei es, daß er das bloße Mittel eines ihm selbst fremden Zweckes ist, sei es, daß er der bloße Benutzer eines ihm ebenfalls fremden "Stoffs" ist. Ob "Knecht" oder "Herr", in beiden Fällen *dient* er einer dürftigen "Noth". In beiden Fällen ist er selber so "dürftig" wie seine Vorstellung von dem, was ihn "umgibt".

Nicht zufällig steht der Satz über die notdürftige Vor- |47| stellung, die das notdürfte Leben von seiner eigenen Sphäre hat, an der Stelle, wo Hölderlin sagen will, wann der Mensch sich *nicht* "in die Lage des andern versetzen" kann, wann er *nicht* imstande ist, "die Sphäre des andern zu seiner eigenen Sphäre" zu machen. Der unmittelbar folgende Satz lautet :

Aber auch in einem beschränkten Leben kann der Mensch unendlich leben

Der "herrische" oder "knechtische" Mensch kann sich darum nicht "in die Lage des andern versetzen", weil er in *seinem* Leben nicht "unendlich" lebt. Er kann darum nicht in eine innige, mehr als notdürftige Beziehung mit anderen "Verhältnissen" gelangen, weil er in seinen eigenen "Verhältnissen" nicht "mehr als nothdürftig wirkt und leidet". Er findet darum keine Einigkeit mit anderen Menschen, weil er selbst zerrissen ist.

Er *ist* zerrissen, indem er ständig den innigen Zusammenhang seiner Sphäre zerreißt. Er zerreißt die lebendige Beziehung in der er steht mit dem, was ihn umgibt, zu einer starren Gegenständlichkeit auf der einen, einer eisernen Begrifflichkeit auf der anderen Seite. Er versteht nicht, *heilen* Auges zu sehen, er versteht nicht, das Heile heil zu lassen.

Der Verstand, der bloß aus Noth kommt, ist immer einseitig und schief.

Der Aphorismus fährt fort :

Dahingegen die Liebe gerne zart entdeckt

Dieses Wort sagt, daß der Liebende ein Erkennender ist, es sagt jedoch nichts von einem "Erkenntniswert" "mitfühlender" oder "nachfühlender" Erlebnisse. Eine derartige Betrachtung würde vielmehr das Wunder der Liebe zu einem Verstandes-*Behelf* herabsetzen. Die Liebe selbst "hat" Verstand, sie *ist* selbst verständig. Und eben weil ihr Wissen mehr als notdürftig ist, darum bedarf es auch keiner "Auswertung" oder "Anwendung".

Das liebende Verstehen "entdeckt", was dem dürftigen Ver- |48| stehenwollen verschlossen bleibt. Die Liebe entdeckt, was nur von selbst *sich* entdecken kann.

Sie sieht, was *sich zeigt*. Denn dies, daß "mein" Geist vom Geist des anderen entzündet wird, *ist* die Liebe. Die Liebe entdeckt "zart", weil sie die "zarten Verhältnisse" das sein läßt, was sie sind : nämlich "lebendig". Sie *sieht* das Innige, indem sie "inmitten" seiner steht. Sie "entdekt", indem sie die Offenheit des Offenen aus-hält.

Das liebende Verstehen ist nicht "einseitig", und nicht "schief". Was aber nicht einseitig ist, das ist nicht nur zweiseitig, sondern "ganz". Und was nicht schief ist, das ist nicht nur aufrecht, sondern "rund". So fügt Hölderlin hinzu, daß die Liebe

nichts übersehen mag, und wo sie sogenannte Irren oder Fehler findet, (die in dem, was sie sind, oder durch ihre Stellung und Bewegung aus dem Tone des Ganzen augenblicklich abweichen,) das Ganze nur desto inniger fühlt und anschaut.

Im Frühjahr 1801 schreibt Hölderlin in einem Brief an den Bruder aus Hauptwil : er habe erfahren

daß alles hin ist, wenn die Einigkeit, die heilige, die allgemeine Liebe... hin ist. Es ist nur ein Streit in der Welt, was nemlich mehr sei, das Ganze oder das Einzelne ? Und der Streit widerlegt sich in jedem Versuche und Beispiele durch die That, indem der, welcher aus dem Ganzen wahrhaft handelt, von selber zum Frieden geweihter und alles einzelne zu achten darum aufgelegter ist, weil ihn sein Menschensinn, gerade sein Eigenstes, doch immer weniger in reine Allgemeinheit als in Egoismus, oder wie Dus nennen willst, fallen läßt.

(6, 419)

Gerade sein Eigenstes läßt den Menschen nicht in Egoismus fallen - so wenig wie in leere Allgemeinheit. Gerade sein Menschensinn erhebt ihn über den "Eigensinn".

In dem Brief an den Bruder vom 1. Januar 1799 heißt es, daß in der "ängstlich engen Sphäre", in der die Menschen an ihren "(moralischen und physischen) Erwerbnissen und Ererbnissen" hängen, auch das "jedem eigne Leben" untergegangen ist |49| - während

unter den Alten, wo jeder mit Sinn und Seele der Welt angehörte, die ihn umgab, weit mehr Innigkeit im einzelnen Charakteren und Verhältnissen zu finden ist

(6, 303)

Zweieinhalb Jahre früher, am 2. Juni 1796, schrieb Hölderlin an den Bruder :

Dein letzter Brief hat mir unendliche Freude gemacht. Goethe sagt irgendwo : Lust und Liebe sind die Fittige zu großen Thaten. - So ists auch mit der Wahrheit. Wer sie liebt, wird sie finden ; wessen Herz sich über den ängstlichen egoistischen Gesichtskreis erhebt, in dem die meisten heranwachsen..., wessen Gemüth nicht borniert ist, dessen Geist ist es gewiß auch nicht im eigentlichen Sinne.
(6, 208) (Anm. 7)

La borne ist die Grenze. Borné heißt wörtlich "begrenzt", "beschränkt". Ist aber das Gemüt, welches *nicht* "borniert" ist, unbegrenzt ? Ist der Geist eines über den bornierten Gesichtskreis erhabenen Gemütes der schrankenlose Übermut ? In dem Aufsatz sagt Hölderlin gerade zur Unterscheidung von dem "übermüthigen" Leben :

Aber auch in einem beschränkten Leben kann der Mensch unendlich leben

Zwar heißt es in dem Neujahrsbrief an den Bruder :

Da nun grösentheils die Deutschen in diesem ängstlich bornirten Zustande sich befanden, so konnten sie keinen heilsameren Einfluß erfahren, als den der neuen Philosophie, die bis zum Extrem auf Allgemeinheit des Interesses dringt...

aber sogleich folgt die Einschränkung, daß diese Philosophie

sich zu einseitig an die große Selbstthätigkeit der Menschennatur hält
(6, 304)

Auch die "politische Lektüre" wirkt günstig, wenn durch "die Ansicht der weitverbreiteten Menschengesellschaft und ihrer großen Schicksale" "die Erhebung über den eigenen engen [50] Lebenskreis" befördert wird - jedoch ist sie nur dann günstig, wenn "die Sphäre sich nicht so weit ausdehnt, daß sich der Einzelne zu sehr im Ganzen verliert" (6, 304). Später heißt es in demselben Brief :

denn alles andre abgerechnet, so hat die philosophisch-politische Bildung schon in sich selbst die Inkonvenienz, daß sie zwar die Menschen zu den ... unumgänglich nothwendigen Verhältnissen, zu Pflicht und Recht, zusammenknüpft, aber wie viel ist dann zur Menschenharmonie noch übrig ? ... Aber die Besten unter den Deutschen meinen noch immer, wenn nur erst

die Welt hübsch symmetrisch wäre, so wäre alles geschehen. O Griechenland, mit deiner Genialität und Deiner Frömmigkeit, wo bist Du hingekommen ? (6, 306f.)

Wo alles "symmetrisch" wäre, dort herrschte eine "todte Ordnung", dort wäre die Unordnung mitsamt dem "Leben" beseitigt. Wenn sich das "jedem eigne Leben" "im Ganzen verliert", dann geht das lebendige Ganze verloren.

und wirklich ist unter den Deutschen eines mit dem andern untergegangen, wie es scheint (6, 303)

"Der Verstand, der blos aus Noth kommt", ist *immer* einseitig und schief, gleichgültig, ob er sich den "besonderen Fall" dienstbar macht, indem er ihn dem Geist seiner Sphäre entreißt, oder ob er sich selbst einer leeren Allgemeinheit unterwirft, indem er das jedem *eigne* Leben mißachtet. "...Dahingegen die Liebe gerne zart entdekt". Die Liebe duldet keine bornierte Enge, aber auch nicht eine eiserne Symmetrie. Wo ein Volk das Zarte, d.h. das Liebens-Würdige liebt, wo die Menschen, wie "die Alten" einst, anderes sind als Beherrscher des Aufschreibbaren und Berechenbaren und damit mehr als Knechte ihres Machwerks, wo sie jedes "Einzelne" in dem Geiste *seiner* Sphäre zu achten aufgelegt sind -

da weht, wie Lebensluft, ein allgemeiner Geist, da öffnet sich der scheue Sinn, der Eigendünkel schmilzt und fromm und groß sind alle Herzen ...
(II, 286 f.) |51|

"Scheu" hat hier die Bedeutung von "furchtsam", nicht, wie in späteren Gedichten Hölderlins, von "ehrfürchtig". Der "scheue Sinn" ist der ängstliche Sinn. Er ist das Ungeöffnete, also Verschlussene. In ihm beruht die Engherzigkeit des "Eigendünkels". So spricht Hölderlin von dem "ängstlichen egoistischen Gesichtskreis" ebenso wie von der "ängstlich engen Sphäre".

Der Sinn, der nicht geöffnet und nicht geschmolzen ist, hat sich nicht über den ängstlich engen Gesichtskreis des Eigensinns erhoben. Die jeweilige Sinnesart heißt auch die "Laune". In der Ode "Die Launischen" spricht Hölderlin von einem Wechsel der Laune, dem die Dichter ausgesetzt sind. Leicht geraten sie in Zorn ; zuweilen sind sie "mürrisch und voll herrischen Eigensinns" (v. 13) ; zu anderer Zeit aber sind sie "friedlich und fromm ; fröhlich gehorchen sie" (v. 18). Sie sind friedlich, indem sie fromm sind ; sie sind fröhlich, indem sie gehorchen. Ist die Fröhlichkeit aber nicht das Zeichen der Freiheit ? Wie könnte der Gehorchende frei sein ? - Er wäre dann frei, wenn der Ruf, dem er folgt, sein Eigenes aufruft.

Eben das aber geschieht in der Liebe. Sie befreit das Eigene, indem sie den Menschen *aus* der Enge des Eigensinns *heraus* und *in* die Offenheit einer innigeren Beziehung *hinaus* versetzt. Freiheit *kann* dann freilich gar kein Gegensatz zu Gebundenheit sein. Wovon sie sich in Wahrheit unterscheidet, zeigt die "Stimmung", die dem Freien eignet. Daß der Freie "fröhlich" ist, bedeutet nicht, daß er ungebunden wäre, wohl aber, daß er nicht bedrückt ist. Er ist insofern frei, als er nicht "ängstlich", als er nicht *beengt* ist. (Anm. 8) Das Enge und Beengte ist das Verschllossene. Die Freiheit ist die Offenheit, deren Gegensatz die Ängstlichkeit ist. - Im letzten Brief des Romans ruft Hyperion, demjenigen zugewandt, was ihn lebendig umgibt :

Ihr Quellen der Erd' ! ihr Blumen ! und ihr Wälder und ihr Adler
und du brüderliches Licht ! wie alt und neu ist unsere Liebe ! -
Frei sind wir, gleichen uns nicht ängstig von außen ; wie sollte
nicht wechseln die Weise des Lebens ? wir lieben den Äther doch
all' und innigst im Innersten gleichen wir uns.
(II, 291)

Die Freiheit ist nicht nur kein Gegensatz zu Gebundenheit. |52| *Nur* das innig Verbundene *ist* frei. Die "innigen Verhältnisse" können darum die "freieren Verhältnisse" (III, 265) heißen, weil Innigkeit und Freiheit daſelbe sind. *Als* Freies ist sich das Innige "gleich". - Hörten wir aber nicht, daß das "Eine" des Innigen der Geist sei ? Gewiß. Aber als *Freiheit* flammt, strömt und weht der Geist.

Den "Beweis" dafür findet der Mensch - wie der Brief aus Hauptwil sagt - "in jedem Versuche und Beispiele durch die That". Der Beweis ist "*die Freude*".

Der Mensch erfährt sie weder aus sich selbst allein noch einzig aus den Gegenständen, die ihn umgeben, aber wohl, wenn er in der Liebe steht, d.h. in inniger Beziehung mit dem, was ihn umgibt. Wenn er in innigen Verhältnissen steht, befindet er sich in einer "reinen Lebensweise" (III, 264). Indem er selbst im Reinen steht, kann er anderes, das "rein" ist, verstehen. "Aus Freude" *muß* das Reine verstanden werden, weil es gar nicht anders verstanden werden kann. Ein reines Verhältnis verstehen heißt, inmitten seiner Sphäre stehen. Es heißt, von seinem Geist "entzündet" werden. Diese reine, nicht einseitige sondern allseitige, nicht schiefe sondern "unendliche" Beziehung ist die "lebendige", nirgendwo fixierbare und niemals zu verallgemeinernde Bewegung der Freude. Werden aber die Menschen und anderen Wesen "rein" "erkannt", dann wird - nämlich *als* Freude - "das Reine überhaupt" "verstanden".

In dem Brief aus Hauptwil gedenkt Hölderlin der

Augenblicke, wo der Bruder dem Bruder, der Mann dem Mann, die menschliche Seele der menschlichen Seele als Zeuge eines Heiligen und Freudigen so gegenwärtig ist
(6, 420)

er wünscht:

und so die reine freie Offenheit sei unter uns!

Das Gemeinsame im Wesen von Geist und Freiheit ist in dem Wort "die Offenheit" genannt. Die Offenheit waltet dergestalt "unter", d.h. *zwischen* dem, was innig und rein verbunden ist, daß sie weder aus dem kommt, der sie erfährt, noch aus demjenigen, mit dem er sie erfährt. Woher kommt sie dann ? - In dem Brief fährt Hölderlin fort :

Was wäre das Leben, wenn es solche Blumen nicht hätte. |53| Aber so wahrhaft und vom Himmel herab verbunden sieht man auch mit Augen eines Höheren und handelt in dem klaren Elemente, das der Geist empfängt und schafft, auch viel leichter und kräftiger, und kommt erst recht mit der Welt aus.
(6, 420f.)

Die Freude kommt nicht aus dem, der in ihr steht, sie kommt - wie die Sprache sagt - "über ihn". Aber sie überkommt ihn so, daß sie ihn nicht niederdrückt, sondern ihn - wie ebenfalls die Sprache sagt - "erhebt". (Anm. 9)

In dem hohen griechisch gedachten Sinn, aus dem Hölderlin dieses deutsche Wort spricht, ist die Freude die Bewegung, in welcher die Flamme des ἐνθουσιασμός in dem heiteren Glanz der χαράς steht. Wo die Freude waltet, dort leuchtet derselbe Geist, der des *zerstörenden* Feuers mächtig ist, in der sanften Glut der Liebe.

Das gewaltige Ergriffensein wie die "stille Genügsamkeit" (s. S. 36) erfährt der Mensch nicht "aus sich selbst allein" ; aber er *ist* freudig, wenn das Freudige ihm zugewandt ist. Er steht frei in *seiner* Sphäre, indem er *der* Sphäre offen ist, die höher ist als die des Menschen.

Er ist frei, sofern er sich im Freien, d.h. im Offenen befindet. Im Offenen stehend, in "reiner" Beziehung mit dem, was ihn "umgiebt", steht er "rein" in seinem "Eigensten". Er gehorcht seinem eigenen Wesen, wenn er frei dem Freien gehört. In diesem Sinn, der sich aller Spekulation über "Selbstbestimmung" und "Willensfreiheit" entzieht, kann gesagt werden : die "Natur" des Menschen ist die

Freiheit.

Wenn wir sagen, "laßt uns hinaus ins Freie gehen", so meinen wir damit den Gang aus der Stadt heraus unter den Himmel. Eine Elegie Hölderlins trägt die Überschrift "Der Gang aufs Land" (2, 84 f.). Sie beginnt mit dem Ruf : "Komm ! ins Offene, Freund ! ...".

Ins Offene führt der Weg aufs Land auch dann, wenn der Himmel "trüb" ist, mit Wolken verhangen, daß es scheinen möchte, "es sei, als in der bleiernen Zeit" (v. 6). Denn auch dann ist dieser Gang doch der einzige, über dem sich der Himmel öffnen könnte. "Ein Weniges" "glänzt" (v. 1) auch zu trüber Stunde auf solchem Weg. Denn dann ist er es, der Hoffnung gewährt. So "hofft" der Dichter auf diesem Gang : "es werde"

Mit der unsern zugleich des Himmels Blüthe beginnen (v. 17)

Unter den Menschen und am Himmel würde das Licht "zugleich" erblühen. Das menschliche Tun wäre dann : "wie das Herz es wünscht, offen, dem Geiste gemäß" (v. 26). Wenn des Menschen *Herz* "aufgegangen" (v. 15) ist, dann ist er dem *Höheren* geöffnet. Weil das wahrhaft Eigene demjenigen, was *über* dem Menschen waltet, "gemäß" ist, darum ist auch schon die voraus gehende Hoffnung "freudig und schicklich zugleich".

Sie ist "freudig", weil sie an "die Freude" denkt, die den Menschen in eine über die "Nothdurft" erhabne, d.h. höhere Beziehung mit seiner eigenen Sphäre versetzt. Sie ist "schicklich", weil sie an die "ungeschriebnen göttlichen Geseze" denkt, denen der Mensch in der Freude gehorcht. Sie ist freudig und schicklich "zugleich", denn sie denkt an das "*höhere Geschik*".

Dieses Wort steht zu Beginn des Aufsatzes (III, 259) als der Inbegriff der "religiösen Verhältnisse". - Mit "*Geschik*" . ist das Zwiefache genannt : das Ereignishafte des Geschehenden und das Gesetzhafte des Geschickten. "*Höher*" besagt : dieses Geschick ist *mehr* als ein "mechanischer" Vorgang, welcher nur . die Wirkung einer "an sich" bestehenden Ursache wäre ; und es ist *mehr* als ein "für sich" vorhandenes Vorkommnis, welches außerdem noch in "intellectuale" Zusammenhänge eingeordnet werden könnte. Es ist "höher" als solche Verhältnisse, in denen "Gesez" und "Leben", "Verfahrungsart" und "Element" als Getrenntes gedacht werden könnten.

Dieses Höhersein *bekundet* sich darin, daß man solche Verhältnisse, die sich weder als ein historischer Fall registrieren noch auch nach allgemeingültigen

"Bestimmungsgründen" erklären lassen, überhaupt nicht von sich aus erkennen kann, daß man sie vielmehr aus dem lebendigen Geiste betrachten muß, dem gemäß sie jeweils geschehen. Das heißt, man kann sie nur, wie die Griechen uns lehren, "als religiöse" betrachten. Die Anmerkung, von der wir ausgingen (S. 22 f.) fragt : "Und inwiefern hatten *sie*" - nämlich "die Alten", während *wir* uns "aufgeklärter" dünken - "*Recht*"? Hölderlin fährt fort : |55|

Und sie hatten darum Recht, weil, wie wir schon gesehen haben, in eben dem Grade, in welchem sich die Verhältnisse über das physisch und moralisch Nothwendige erheben, die Verfahrungsweise und ihr Element auch unzertrennlicher verbunden sind
(III, 263)

Unsere Frage, was die "religiösen Verhältnisse" seien, findet in dem einen Wort "das höhere Geschik" ihre vorläufige Antwort. Was dieses Wort sagt, läßt sich mit den vier Bestimmungen erläutern, die Hölderlin für die "religiösen Verhältnisse" gebraucht : "innig", "unendlich", "rein" und "frei". Jedes dieser Worte nennt daßelbe, aber jeweils in einer anderen Hinsicht. Indem wir so das Eine in seiner vierfachen Entfaltung bezeichnen, wird das verschiedene bisher Bedachte auf seine einfache Zusammengehörigkeit hin versammelt. Der Mensch befindet sich in "religiösen Verhältnissen", wenn er in seinen "Eigensten" steht. Denn "menschlich" *das heißt*: "über die Nothdurft erhaben".

Der Mensch ist Über die "Nothdurft" erhaben, wenn er sich dem *Innigen* liebend aussetzt. Er gehorcht seiner Natur, wenn er *das Freie* frei hält. Er ist menschlich, wenn er das Licht, das jegliches *un-endliche* Verhältnis strahlend oder verborgen durchglänzt, leuchten läßt. Er befindet sich jeweils dann in seinem höheren Geschick, wenn er sich nicht überhebt, *das Reine* zu entheiligen.

3. Der "Kunst- und Bildungstrieb"

Was ist aber mit solchen mehr negativen als definitiven Formulierungen gewonnen ? Sind sie, genauer betrachtet, nicht lediglich ein mehr oder weniger wohlklingender Vorwand, der über einen Mangel an positiven Aussagen hinwegtäuschen soll ? Genau genommen sagen sie doch nichts weiter als dies : der Mensch ist Mensch, wenn er dasjenige, was ihn umgibt, das sein läßt, was es ist.

Die Frage ist nur, ob sich von dem, was hier zur Rede [56] steht, mehr sagen ließe. Auch der Aufsatz sagt genau genommen nicht mehr. Er sagt : *wenn* es Verhältnisse gibt, in denen Verfahrungsart und Element unzertrennlich verbunden sind, dann können sie auch nur so betrachtet werden, daß der Betrachtende inmitten dieses innigen Zusammenhangs steht. Er sagt : *wenn* ein Geist, ein Gott, der mehr als Maschinengang ist, in der Welt waltet, dann kann der Mensch auch nur in Verhältnissen, die über das physisch und moralisch Notwendige erhaben sind, von ihm wissen.

Könnte er aber denn auch etwas anderes, nämlich "positiveres" sagen ? Müßte nicht jeder Versuch, *mehr* sagen zu wollen, in das Wenigere einer bloß notdürftigen Betrachtung, die einen Sachverhalt "an und für sich" vorstellen will, zurückfallen ?

Endlich aber : Haben es denn die mehr als notdürftigen Verhältnisse überhaupt nötig einem Redenwollen unterworfen zu werden, das sie aus etwas anderem her und auf etwas anderes hin ableiten will oder beweisen will ? Heißen sie nicht eben darum "höher", weil sie über jegliches allgemeine Erkennen- und Beweismüssen "erhaben" sind ?

Warum aber sieht sich dann Hölderlin dennoch genötigt, so ausführlich von dem "höheren Geschick" zu sprechen ? Und warum könnten wir genötigt sein, diesen Gedanken nachzudenken ? Darum, weil *er* wünscht, und darum weil - durch mancherlei Anzeichen aufmerksam geworden - *wir* mit ihm wünschen müssen :

daß der gränzenlose Misverstand einmal aufhörte, womit die Kunst, und besonders die Poesie, bei denen die sie treiben und denen, die sie genießen wollen, herabgewürdigt wird. (s. S.12)

So läßt sich der Dichter, ohne gleich zu erklären, warum gerade diese Frage dem Verständnis der Kunst helfen kann, von denen, die dazu bereit geworden sind,

fragen:

Du fragst mich, wenn auch die Menschen, ihrer Natur nach sich über die Noth erheben, und so in einer mannigfaltigeren und innigeren Beziehung mit ihrer Welt sich befinden, wenn sie auch, in wie *weit* sie sich über die physische und moralische Notdurft erheben, immer ein [57] menschlich höheres Leben leben, und so in einem höheren mehr als mechanischen *Zusammenhange* leben, daß ein höheres *Geschik* zwischen [ihnen] und ihrer Welt sei, wenn auch wirklich dieser höhere Zusammenhang ihnen ihr Heiligstes sei, weil sie in ihm sich selbst und ihre Welt und alles, was sie haben und seien, vereinigt fühlen, warum sie sich den Zusammenhang zwischen sich und ihrer Welt gerade *vorstellen*, warum sie sich eine Idee oder ein Bild machen müssen, von ihrem Geschik, das sich genauer betrachtet weder recht denken ließe, noch auch vor den Sinnen liege ?
(III, 259)

Weshalb läßt Hölderlin sich so umständlich fragen ? Könnte die Frage nicht auf den eingeschobenen Gedanken "wenn auch..." verzichten und lediglich die Auskunft verlangen : warum machen sich die Menschen ein Bild von dem Zusammenhang zwischen sich und ihrer Welt ? Wird durch die Zwischensätze der Fragesatz nicht unnötig erschwert ? Oder aber ist es im Gegenteil so, daß darin das notwendige Gewicht der Frage enthalten ist ? Für das letztere spricht bereits die Reihenfolge : das "warum..." geht aus dem "wenn auch..." hervor. Genauer betrachtet ist der "Einschub" sogar ein Einwand gegen die Frage - aber so, daß sie daraus ihren eigentlichen Ernst gewinnt.

Das zeigt sich, wenn wir die Zwischensätze im Hinblick auf die vier bekannten Frageweisen erläutern, in denen die Frage "warum... ?" sich stellen läßt : woraus ?, wie ?, wozu und woher ?

1. Daß das "höhere Geschik" eine "mannigfaltigere und *innigere* Beziehung" des Menschen "mit seiner Welt" ist, dies besagt : Es gibt in diesem Geschehen nichts, das "an und für sich" bestände. Jegliches "Einzelne" besteht nur aus seiner "lebendigen" Einbezogenheit in das "Ganze" und das "Ganze" besteht nur in der Mannigfaltigkeit des "Einzelnen". Es kann hier also - im "materiellen" wie im "spirituellen" Sinn - keinen brauch-baren "Stoff" geben. *Woraus* aber könnte sich dann etwas herstellen lassen ? Woraus sollte dann eine "*Vorstellung*" von dem "höheren Geschik" bestehen können ? [58]

2. Daß das "höhere Geschik" der "höhere Zusammenhang" der Menschen "mit ihrer Welt" ist, dies besagt : es ist ein "mehr als mechanischer", es ist ein

"*unendlicherer* Zusammenhang". Es gibt in diesem Geschehen nichts, was als ein endlicher Gegenstand oder auch als eine endliche Relation zwischen Gegenständen vorgestellt werden könnte. Es kann hier also keine "vor den Sinnen" liegende "Form" geben. *Wie* aber sollte dann das "höhere Geschik" in irgend einer Weise aussehen ? Inwiefern könnte es ein sichtbares "*Bild*" von ihm geben ?

3. Daß den Menschen dieser "höhere Zusammenhang" "ihr Heiligstes" ist, dies besagt: daß "sie in ihm sich selbst und ihre Welt und alles, was sie haben und seien vereinigt fühlen". Es gibt in diesem Geschehen nichts, das nicht "*rein*" wäre, das auf etwas anderes, welches ihm fehlte, welches es nicht mehr oder noch nicht ist, angewiesen wäre. Es kann hier also keinen dahinter liegenden "Grund" und kein davor liegendes "Ziel" geben, von dem her oder auf das hin das "höhere Geschik" sich "recht denken" ließe. Wie sollte sich dann aber ein Sinn finden lassen, der sagt, *wozu* es überhaupt da ist ? Inwiefern könnte es eine denkbare "*Idee*" von dem "höheren Geschik" geben ?

4. Daß die Menschen sich in einem "höheren Zusammenhang" -mit ihrer Welt befinden, dies besagt: daß sie sich in diesem Geschehen "über die physische und moralische Notdurft. erheben". In dem "höheren Geschik" stehend, beherrscht sie kein ängstliches Bedürfnis, sie sind *frei* von "knechtischem" Zwang und frei von "übermüthiger" Leidenschaft. Sie können also nicht etwas Neues anfertigen wollen, sie können nicht Ursache irgendeiner Wirkung werden. Woher aber sollten dann "eine Idee oder ein Bild" stammen können ? Wer sollte von dem "höheren Geschik" eine Idee oder ein Bild "*machen*" können ?

Nach einem Machen-*können* ist allerdings auch nicht gefragt. Die Frage lautet, warum die Menschen sich eine Idee oder ein Bild von ihrem Geschick machen *müssen*. Werden aber damit die Widersprüche nicht vollends ausweglos ? Wenn die Menschen "*ihrer Natur nach* sich über die Noth erheben", und so in "*freieren Verhältnissen*" sich befinden, wie könnten sie diesem Freieren gegenüber einem *Müssen* unterworfen sein ? |59|

Der, an den die Frage gerichtet ist, gehört zu denen, durch die sie überhaupt erst hervorgerufen wurde. Denn "Bilder", die aus Menschenhand hervorgehen, sind die "Bildungen" der in Stein und Klang, in Tanz und Wort "Bildenden". Wie antwortet der Bildner auf die Frage, warum die Menschen sich von ihrem Geschick ein Bild machen müssen ? Hölderlins Erwiderung beginnt :

So fragst du mich, und ich kann dir nur so viel darauf antworten, ... (III, 260)

Die Antwort beginnt mit einer Einschränkung. Der *Bildner* antwortet auf die Frage,

warum der Mensch bildet, zurückhaltend. Weshalb aber ? Weil er weniger weiß als andere, die um "positive" und "definitive" Antworten niemals verlegen sind, - oder weil er mehr weiß ? Dann würde aber seine Zurückhaltung, indem sie voreilige Begründungen zurückweist, selber schon eine Antwort sein.

In dem einschränkenden "nur" verbirgt sich in Wahrheit. das Weitesten. Eine "Begründung", wie sie durch das "Warum... ?" gefordert wird, kann deshalb nicht gegeben werden, weil das "höhere Geschick" seinem Wesen nach jede Art von "Grund" *in* etwas und *zu* etwas anderem als es selbst ist, ausschließt. Das bedeutet aber : "Ideen" oder "Bilder" des "höheren Geschicks" könnten einzig darin bestehen, daß sie dieses "höhere Geschick" selbst sind. Und es heißt zugleich, daß das "höhere Geschick" die "Idee" oder das "Bild" aus sich selbst und um seiner selbst willen hervorbringen müßte.

Die Widersprüche zwischen Frage und Gefragtem in Bezug auf .das Woraus, das Wie, das Wozu und das Woher würden sich "lösen", wenn in dem Vierfachen von "Stoff" und "Form", "Sinn" und "Ursprung" das "höhere Geschick" selbst als ein Einfaches beruhte.

Eben das sagt die Erwiderung. Sie sagt es verborgenermaßen, indem sie jede direkte - nämlich begründenwollende - Antwort zurückweist ; und sie sagt es ausdrücklich, indem sie auf nichts anderes ausgeht, als darauf, wie der Mensch auch denkend oder dichtend in dem "*höheren Geschick*" steht: |60|

ich kann dir nur so viel darauf antworten, daß der Mensch auch in so fern sich über die Noth erhebt ...

Wenn der Mensch eine Idee von seinem Geschick denkt oder ein Bild von ihm bildet, so kann dies nur dergestalt geschehen, daß er damit - wie der Aufsatz später sagt - dieses Geschick selbst "*wiederhohlt*".

Worin diese "Wiederhohlung" besteht, und damit, worin die Lösung der langen, widersprüchlich klingenden Einleitungsfrage zu finde nist, nennt Hölderlin mit einem Wort :

ich kann dir nur so viel darauf antworten, daß der Mensch auch in so fern sich über die Noth erhebt, als er sich seines Geschicks *erinnert*, ...

Die denkende oder dichtende Wiederholung des "höheren Geschicks" ist seine *Erinnerung*.

Was ist damit gesagt ? Was bedeutet dies, wenn darin die Antwort auf die Frage liegt, warum es von dem "höheren Geschik" ein Denken und Dichten gibt ? Ein Hinweis liegt in einem Satz, der sagt, was diese Wiederholung des "höheren Geschiks" durch den Menschen *nicht* sein kann :

In so fern aber ein höherer, unendlicher Zusammenhang zwischen ihm und seinem Elemente ist, in seinem wirklichen Leben, kann dieser weder bloß in *Gedanken*, noch bloß im *Gedächtnis* wiederholt werden.
(III, 261)

Der "bloße" Gedanke kann nur die "intellektuellen" Verhältnisse wiederholen, die sich in "eisernen Begriffen" "für sich" vorstellen lassen. Er kann nur die "allgültigen" Gesetze wiederholen, aber nicht das jeweilige "Leben". Genau genommen, vermag er überhaupt keine Wiederholung. Denn wie sollten die "intellektuellen Verhältnisse", die ohnehin zu jeder Zeit, nämlich "zeitlos", bestehen, noch wiederholt werden können ? - Auch das "bloße" Gedächtnis könnte niemals das "höhere Geschik" wiederholen. Es kann lediglich die "physischen" Verhältnisse fixieren, die sich in harten "Thatsachen" "an sich" vorstellen lassen. Auch das wäre, genau genommen, keine Wiederholung. Das "historische" Gedächtnis verschafft dem "einmaligen" Fall "ewige Dauer, indem es ihn der "Vergänglichkeit" und damit der Zeit entreißt. Im "Zeitlosen" aber braucht es und kann es eine Wiederholung niemals geben. [61]

Der *bloße* Gedanke, d.h. derjenige Gedanke, der aufs Allgemeine gerichtet ist, und das *bloße* Gedächtnis, d.h. dasjenige Gedächtnis, welches aufs Besondere gerichtet ist, können darum nicht "das Leben" wiederholen, weil sie vom "Ganzen" der "Sphäre" "abstrahieren". Sie zerstören gerade das, worin das "Leben" besteht : den "unendlichen Zusammenhang". Dies geschieht eben durch diejenige Absicht, um derentwillen sie da sind : durch den Willen zur Dauer. Sie verlieren das "Leben", weil sie die Sphäre verlassen. Sie verlassen die Sphäre, denn sie entfliehen der Zeit.

Eine Wiederholung des "Lebens" kann einzig und allein *innerhalb der Dimension der Zeit* stattfinden. Darin beruht das Wesen der "*Erinnerung*". Die Erinnerung ist kein *bloßer* Gedanke und kein *bloßes* Gedächtnis. Sie ist das die sphärische Offenheit der Zeit wahrende *Gedenken*.

Wie der bloß "intellektuelle" Gedanke und das bloß "historische" Gedächtnis dasselbe sind hinsichtlich der Abstraktion von "Leben", so sind andererseits auch der *eigentliche* Gedanke und das *eigentliche* Gedächtnis daſelbe : nämlich ein Gedenken, welches gleichermaßen Über das "intellektuelle" wie über das "physisch Nothwendige" erhaben ist - und zwar insofern, als es nicht über die Sphäre des

"Lebens" hinaus will.

Wie aber *bleibt* das Gedenken in der Sphäre des "Lebens" ? Was ist die "Erinnerung" daß sie eine "Wiederholung" des "Lebens" sein kann ? Inwiefern ist sie das "höhere Geschik" selbst ? Genauer gefragt : inwiefern ist der Mensch auch insofern, als er sich seines Geschicks erinnert, über die "Noth" erhaben ? Hölderlin sagt : "seines Geschicks" erinnere sich der Mensch dergestalt -

daß er für sein Leben dankbar seyn kann und mag

Die Frage, "warum" die Menschen sich von ihrem Geschick, das sich genauer betrachtet weder durch allgemeine Begriffe berechnen noch auch als eine besondere Tatsache vorfinden läßt, "eine Idee öder ein Bild machen müssen", beantwortet [62] der Dichter mit dem Hinweis, daß der Mensch "für sein Leben *dankbar* seyn kann und mag".

Was ist das für eine Antwort ? Gewiß *nicht* eine folgerichtige Beantwortung der gestellten Frage. Genau genommen : überhaupt keine "Antwort" im üblichen Sinne - so nämlich, daß mit der Beantwortung die Frage erledigt wäre. Die Antwort verschiebt die ganze "Fragestellung" - und zwar so, daß sie nicht einen bloßen Irrtum des Fragenden entlarvte, sondern das in der gestellten Frage noch verhüllte eigentlich *Fragwürdige* ans Licht bringt.

Dem Fragenden, der einen Grund genannt haben will, warum sich die Menschen von ihrem Geschick eine Idee oder ein Bild "machen müssen", *entgegnet* der Dichter : Es ist gar nicht so, daß die Menschen sich von ihrem Geschick etwas *machen müssen* , es ist vielmehr so, daß sie auch insofern in einem höheren Zusammenhang mit ihrer Welt sich *befinden* als sie "für" diesen höheren Zusammenhang ein Denken oder Bilden *können* und *mögen*.

Diese Entgegnung ist jedoch mehr und anderes als ein bloßer Gegensatz zum Gefragten. Ein bloßer Gegensatz würde entweder bedeuten : die Menschen *müssen* nicht, sondern sie *wollen* - oder : sie "machen" nichts, sondern sind untätig, verharren in leerer Passivität. In dem "Können" und "Mögen" jedoch bleibt das, was der Fragende, wenn auch noch unerkant, gesehen hat, enthalten : daß nämlich das Bilden ein "Trieb" ist und ein Handeln. So wird die Frage weder "bejaht" noch "verneint", sie wird anerkannt aber berichtigt.

Richtiger, d.h. dem, was zur Frage steht, angemessener, müßte sie lauten Wie *kann* der Mensch und wieso *möchte* er sein "Leben" wiederholen ? Deutlicher : was gibt dem Menschen das Vermögen und was treibt ihn dazu, daß er sich "seines

Geschicks erinnert" ? - Zuerst gedachte Hölderlin mit einer Gegenfrage zu antworten. Er schrieb:

So fragst du mich und ich frage dich wiederum, warum sich denn
die Menschen überhaupt an irgend etwas erinnern
(III, 565)

Die Frage, warum es ein Denken oder Dichten gibt, könnte sich nur so beantworten lassen wie die Frage, "warum" es Er- |63| innerung gibt. Bei *dieser* Frage käme niemand im Ernst auf den Gedanken, nach einem außerhalb liegenden "Grund" - einer dahinter liegenden Ursache oder einem davor liegenden Zweck - suchen zu wollen. Einen Sinn, d.h. Aussicht auf eine Antwort könnte diese Frage nur haben, wenn man *innerhalb* des Gefragten bliebe. Man bliebe innerhalb seiner wenn sich die Frage auf den *Bezug* richten würde, innerhalb dessen die Erinnerung geschieht : auf den Bezug zwischen dem "Daß" des Erinnerns und dem "Was" der Erinnerns.

Von daher wird erst eigentlich verständlich, warum Hölderlin die Frage nach dem "Warum" des Bildens von vornherein mit dem "Wovon" des Bildens zusammenbringt.

Und es wird auch verständlich, weshalb wir zu einer so umständlichen Erörterung des Charakters der Frage selbst und ihrer "Voraussetzung", nämlich der "religiösen Verhältnisse", genötigt waren, statt uns gleich mit der "Antwort" zu befassen. Wir sehen jetzt, daß die Antwort nicht irgendwo und irgendwie im Leeren schwebt, daß hier nicht ein äußerlicher und damit zufälliger und letzten Endes beliebiger "Grund" angeführt wird, - der dann allenfalls dazu nützlich sein könnte, die lange Liste der früher und später aufgestellten "geschichtlichen" Ansichten über die Kunst um eine weitere zu vermehren. Die Antwort hat ihren genau bestimmten Ort - nämlich inmitten des Gefragten. Sie verliert sich nicht an die unübersehbare Zahl der historisch vorhandenen Werke der Kunst, sie verflüchtigt sich aber auch nicht in einen leeren Allgemeinbegriff. Sie weist den Fragenden auf den *stets* waltenden Bezug, in dem das *jeweilige* "Bild" mit dem steht, "wovon" es ein Bild ist.

Dieser *Bezug* ist gemeint, wenn Hölderlin die Frage, warum es ein Denken und Dichten gibt, mit dem Hinweis beantwortet :

daß der Mensch auch in so fern sich über die Noth erhebt, als
er sich seines Geschicks *erinnert*, daß er für sein Leben
dankbar seyn kann und mag.

Ist damit aber in der Tat noch von dem Dichten und Bilden selbst die Rede ? Wird

mit dem Hinweis auf das Können und Mögen des Dankbarseins nicht lediglich auf einen der "schöpferischen" Tätigkeit vorher gehenden oder sie begleitenden "inneren" Zustand gesprochen ? - Sind nicht doch jene Leser [64] des Aufsatzes im Recht, die darin Ansichten "über die Religion" zu finden glauben ? Diese Vermutung scheint bestätigt zu werden, wenn wir die Fortsetzung des Satzes beachten, die sagt, inwiefern die Erinnerung ein Dankbarsein ist. Der Mensch erinnert sich seines Geschicks dergestalt :

daß er seinen durchgängigen Zusammenhang mit dem Elemente,
in dem er sich regt, auch durchgängiger *empfindet*

Ist eine "Empfindung" nicht gerade das Gegenteil des "Schaffens" ?

Die drei Worte "erinnert", "dankbar" und "empfindet" hat Hölderlin unterstrichen. Alle drei beziehen sich auf den Anfang des Satzes : "... daß der Mensch auch in so fern sich über die Noth erhebt...". Jedoch : "empfindet" steht nicht, wie "erinnert" und "dankbar" allein. Nicht *jede* "Empfindung" ist schon Erinnerung. Der Mensch *erinnert* sich des "durchgängigen" Zusammenhangs, in dem er steht, nur, wenn er ihn "*durchgängiger*" empfindet, - das heißt aber doch : wenn er ihn nicht *bloß* empfindet, sondern *als das* empfindet, *was er ist*. Diese *wissende* "Empfindung" ist, den Worten nach, das Dankbarsein. - Was bedeutet das aber ?

Den Worten nach würde es bedeuten : wenn der Mensch den Zusammenhang mit seiner Welt so "empfände", wie er ist, dann müßte er sein Leben als Geschenk erfahren. - Wie ist das aber der Sache nach zu verstehen ?

Was bedeutet "durchgängig" ? Das Wort bezieht sich auf den Zusammenhang zwischen dem Menschen und dem Element, in dem er sich regt. "Durchgängig" ist der Charakter des mehr als mechanischen Zusammenhangs zwischen dem Menschen und seiner Welt. Die Bezeichnung "durchgängig" meint dasselbe wie die Worte "innig" und "unendlich". Zuerst hatte Hölderlin geschrieben :

daß er seinen unendlichen Zusammenhang mit dem Elemente, in
dem er sich regt, auch unendlicher *empfindet*, (s. III, 565.)

"Unendlich" ist der "Zusammenhang" insofern, als keine seiner beiden "Seiten" "für sich" bestehen kann, als es in ihm kein fixierbares "Ende" gibt. Ein "unendliches" Verhältnis kann darum auch nicht "einseitig" - weder als "historischer" Fall noch auch nach "intellectualen" Gesetzmäßigkeiten - be- [65] trachtet werden. Es kann nur so betrachtet werden, daß der Fall in Bezug auf sein Element und das Gesetz in Bezug auf die Tätigkeit, in der es ausgeübt wird,

gesehen werden, - d.h. so, daß der "Betrachtende" diese Zweiheit, in welcher die Innigkeit des "Ganzen", die Einheit der "Sphäre" beruht, nicht zerreißt. Das aber erfordert kein "dialektisches" Gedankenkunststück, sondern das Einfache : daß der "Betrachtende" selbst in der Einheit dieses Zwiefachen steht.

Weil das Eine des Innigen in einer unendlichen Zweiheit beruht, kann der Mensch so "inmitten" eines innigen Verhältnisses stehen, daß er in dessen *Offenheit* tritt. Er *steht* im Offenen, indem er das "geistige" Auseinander, in welchem das "lebendige" Ineinander beruht, durch-geht. Dergestalt "durchgängig" läßt er den "Zusammenhang" sein, was er eigentlich ist.

Durchgängig durch-mißt er das Innige in seinem Aus-maß. Er ermißt das Maß der in sich selbst unterschiedenen Einheit. Er "durchgeht" die "Sphäre" : das heißt, er steht im Offenen der *Dimension*.

Sonach wäre die wissende "Empfindung" des lebendigen Zusammenhangs ein Stehen und ein Gehen, d.h. ein Stillsein und ein Bewegtsein zugleich ?

Doch müssen wir immerzu Widersprüche suchen ? Gewiß nicht, aber wir treffen sie an, wenn wir nicht vorsätzlich vor der inneren Zwiespältigkeit der Sache ausweichen wollen. In dem Widerspruch, genauer gesagt, in der zwieträchtigen Einheit von Stille und Bewegung beruht das Wesen der "durchgängigen Empfindung", welches das Geheimnis des Dankbarseins ist und als dieses zum Wunder der Kunst gehört.

Eine Stille erfahren wir, wir stehen in ihr, wenn ein Lärm verstummt. Wenn die Unruhe des Tages vorbei ist, herrscht die Stille des Abendfriedens. Die Stille ist ein Zeichen des Friedens. Wenn der Durst "gestillt" wird, dann wird durch den Trank ein Bedürfnis "befriedigt". - Die "durchgängigere Empfindung" bezeichnet Hölderlin in den nächsten Worten des Aufsatzes als eine "*Befriedigung*", die der Mensch "*in seiner Wirksamkeit*" erfährt. Der Mensch erinnert sich seines Geschicks dergestalt,... |66|

daß er, indem [er] sich in seiner Wirksamkeit und den damit verbundenen Erfahrungen über die Noth erhebt, auch eine unendlichere, durchgängigere Befriedigung erfährt, als die Befriedigung der Nothdurft ist.

Die Befriedigung, die der Mensch erfährt, wenn er sich in seiner Wirksamkeit über die "Nothdurft" erhebt, unterscheidet sich von den Befriedigungen *der* "Nothdurft", d.h. von solchen Befriedigungen, mit denen er an der "Noth" haften bleibt. Sie unterscheidet sich insofern, als sie "unendlicher", "durchgängiger" ist. Die

Befriedigung *der* "Nothdurft" zeigt sich darin, daß die Wirksamkeit aufhört. Die Ruhe, die eine solche Befriedigung erzeugt, ist etwas Negatives. Von jener anderen, "höheren" Befriedigung sagt Hölderlin nicht, daß der Mensch sie *durch* ein Wirken erlange, sondern, daß er sie *in* seiner Wirksamkeit erfahre. Das heißt aber doch, daß diejenige Befriedigung, die nicht auf eine "Nothdurft" folgt, sondern über sie erhaben ist, *in der Wirksamkeit beruht*, also etwas "Positives" ist. Dies sagt Hölderlin ausdrücklich, indem er den Unterschied deutlicher bezeichnet. In dieser Unterscheidung ist der Grundgedanke der Antwort auf die Frage, warum die Menschen sich "von ihrem Geschik" "eine Idee oder ein Bild machen müssen", ausgesprochen :

So wie eine jede Befriedigung ein momentaner Stillstand des *wirklichen Lebens* ist, so ist es auch eine solche unendlichere Befriedigung, nur mit diesem großen Unterschiede; daß auf die Befriedigung der Nothdurft eine *negative* [Ruhe] erfolgt, wie z.B. die Thiere gewöhnlich schlafen, wenn sie satt sind, auf eine unendlichere Befriedigung aber zwar auch ein Stillstand des *wirklichen Lebens*, aber daß dieses ein Leben im Geiste erfolgt, und daß die Kraft des Menschen das wirkliche Leben, das ihm die Befriedigung gab, im Geiste wiederholt.
(III, 260)

Zur Erläuterung dieser Worte wählen wir zwei Stellen aus Hölderlins Dichtung, eine aus dem "Hyperion", die andere aus ' dem "Empedokles".

Das Stück aus dem Roman ist die Schilderung der Ankunft auf der Insel Kalaurea, wo Hyperion bald darauf Diotima |67| findet :

Den Nachmittag wollt' ich gleich einen Theil der Insel durchstreifen. Die Wälder und geheimen Thale reizten mich unbeschreiblich, und der freundliche Tag lokte alles hinaus. Es war so sichtbar, wie alles Lebendige mehr, denn tägliche Speise, begehrt, wie auch der Vogel sein Fest hat und das Thier. ... Allen drang die mütterliche Luft an's Herz, und hob sie und zog sie zu sich. Und die Menschen giengen aus ihren Thüren heraus, Lind fühlten wunderbar das geistige Wehen, wie es leise die zarten Haare über der Stirne bewegte, wie es den Lichtstral kühlte, und lösten freundlich ihre Gewänder, um es aufzunehmen an ihre Brust, athmeten süßer, berührten zärtlicher das leichte klare schmeichelnde Meer, in dem sie lebten und webten.

O Schwester des Geistes, der feurigmächtig in uns waltet und lebt, heilige Luft ! wie schön ist's, daß du, wohin ich wandre, mich geleitest, Allgegenwärtige, Unsterbliche !

'Mit den Kindern spielte das hohe Element am schönsten. Das summt
friedlich vor sich hin, dem schlüpft' ein taktlos Liedchen aus den Lippen,
dem ein Frohloken aus offner Kehle ; das streckte sich, das sprang in die
Höhe ; ein andres schlenderte vertieft umher.

Und all dies war die Sprache Eines Wohlseyns, alles Eine Antwort auf die
Liebkosungen der entzükenden Lüfte. Ich war voll unbeschreiblichen
Sehnens und Friedens. Eine fremde Macht beherrschte mich. Freundlicher
Geist, sagt' ich bei mir selber, wohin rufest du mich ? ... (II, 146-148)

Diese Stelle spricht nicht vom Gesang des Dichters oder von einer anderen Art des
Bildens. Aber sie zeigt, inwiefern die Menschen von ihrem Geschick ein Dichten
und Bilden vermögen. Sie zeigt es am Spiel der Kinder. Deren Befriedigung, die
ein Stillstand alles notdürftigen Lebens ist, ist nicht die Ruhe des Schlafs ; es ist die
Bewegung der Freude. Springend und singend "wiederhohlen" die Kinder das
Leben, das ihnen die Befriedigung gibt. "Und all dies war die Sprache Eines
Wohlseyns, alles Eine Antwort auf die Liebkosungen der entzükenden Lüfte." [68]

Eine solche "Befriedigung", die nicht im Erwerb eines Einzelnen, "Einseitigen"
beruht, sondern in der "durchgängigen Empfindung" des "durchgängigen
Zusammenhangs", kann gar nicht zu "negativer" Ruhe führen. Dieses "Empfinden"
selbst ist seinem Wesen nach so, daß das "Empfundene" *in* ihm und *als* es
geschieht. Das "Empfinden" ist hier zugleich ein Tun. Es "wiederhohlt" das Leben
als "*Sprache*" und "*Antwort*".-

Warum aber sind es gerade die Kinder, mit denen "das hohe Element am
schönsten" spielt ? Schönheit ist ein Zeichen der Freiheit. In ihrem Schein
bekundet sich das Erhabensein über die "todte Ordnung" der "Nothdurft" (s. S. 29)
. Schön ist die "mühelose Ordnung" (II, 95) der Freude. Am schönsten spielt das
hohe Element mit denen, die sich ohne ängstliches Sträuben der freien Ordnung
einfügen. Die "Antwort" ist umso heller, je reiner das Leben, das den Frieden und
die Freude gibt, *empfangen* wird.

Von der Dichtung, vom "Gedicht" selbst spricht die andere Stelle, ein Stück aus
dem "Tod des Empedokles". Empedokles, der - wie der Aufsatz zu dem Drama
sagt - "nach allem zum Dichter geboren" ist (III, 326), erinnert sich der Zeit

... da sie mich, den Innigliebenden,
Noch liebten, sie, die Genien der Welt.
O himmlisch Licht ! - es hatten michs
Die Menschen nicht gelehrt -

.....

Doch als
der Geist mir blühte, wie du selber blühst,
Da kannt' ich dich, da rief ich es : Du lebst !
Und wie du heiter wandelst um die Sterblichen
Und himmlisch jugendlich den holden Schein
Vor dir auf jedes eigen überstralst,
Daß alle deines Geistes Farbe tragen,
So ward auch mir das Leben zum Gedicht.
(III, 91 ; Z. 6-21)

Noch deutlicher spricht die spätere Fassung dieser Stelle :

O jene Zeit !
Ihr Liebeswonnen, da die Seele mir |69|
Von Göttern, wie Endymion, geweckt,
Die kindlich schlummernde, sich öffnete,
Lebendig sie, die Immerjugendlichen,
Des Lebens große Genien empfand.
O schöne Sonne ! Menschen hatten mich
Es nicht gelehrt, mich trieb unsterblich liebend
Mein heilig Herz Unsterblichem entgegen,
Entgegen dir ! ich konnte Göttlichers
Nicht finden, stilles Licht ! und so wie du
Das Leben nicht an deinem Tage sparst
Und sorgenfrei und froh, du Glückliches !
Der goldnen Fülle dich
Entledigest, so gönnt' auch ich, der Deine,
Die beste Seele gern
Den Sterblichen, und furchtlos offen gab
Mein Herz, wie du, der ernsten Erde sich,
Der schicksaaltvollen ; ...
(III, 189)

Das "Leben" selbst ist es, was "im" Dichter "zum Gedicht" wird.

"Von Göttern geweckt", sie, die Weckenden, als "des Lebens Genien" *empfindend*, *trieb* den Sterblichen sein heilig Herz "Unsterblichem" entgegen. Wenn sich das "Leben" so zu empfinden gibt, daß es als das empfundene wird, was es ist, d.h. daß sich sein "Geist" zu erkennen gibt, dann ist diese Erkenntnis selber die "Kraft", nämlich das Können und Mögen, "dieses eine Leben" "im Geiste zu "wiederhohlen". Anders gesagt : der Gott kann gar nichts anders "empfinden"

werden, als in dem "Trieb", ihm entgegen zu gehen. Dieser Gang aber ist nicht ein Weg im Raum. Denn der Gott ist kein Ding ; er ist wie das *eine* Licht, dessen "Schein" "jedes eigen überstrahlt". So kann der Mensch dem Gott nur dergestalt begegnen, daß er *sich* seinem Erscheinen *öffnet*. Er geht dem Höheren entgegen, indem er seinem Anspruch entspricht. Die Begegnung zwischen Gott und Mensch ereignet sich, wie der Aufsatz sagte, "im Geiste", d.h. aber als das Geschehnis der Offenheit und d.h. als Sprache.

Doch immer noch ist damit nicht die Frage beantwortet, worin jenes Besondere der dichterischen Sprache beruht, das man das "Schöpferische" nennt (Anm. 10): der "Trieb" zur "*Bildung*". [70] Wie ist einzusehen, daß der Mensch sich auch insofern in einem "höheren Geschik" befindet, als er nicht nur, wie auch das Kind, in freier Tätigkeit steht, sondern ein *Werk* bildet ? Was hat die "durchgängigere Empfindung" mit dem *Schaffen* zu tun ? Die Antwort, so verwunderlich das zunächst klingen mag, liegt in dem Wort :

mich trieb unsterblich liebend :
Mein heilig Herz Unsterblichem entgegen,

Der Trieb, dem Höheren entgegen zu gehen, ist darum ein *Bildungstrieb*, weil er in der Liebe beruht. Das läßt sich verdeutlichen in zweierlei Hinsicht.

1. In der Liebe liegt der Grund, warum der Dichter die Frage nach dem "Machen-", also nach dem Schaffen-müssen mit dem Hinweis auf das Können und Mögen des Dankbarseins beantwortet. Ein Können und Mögen ist das Danken nur dann, wenn es mehr ist als die rechnende Vergeltung eines Gewinns, wenn es mehr als "nothdürftig" ist. Dieser eigentliche Dank erfolgt dort, wo das Geschenk selbst die Kraft und die Lust zur Erwidern verleiht. Das ist dann der Fall, wenn auch das Geschenk mehr als "nothdürftig" ist : nicht das Mittel einer Absicht, sondern wahrhaftes Geschenk, nämlich ein frei Gewährtes. Dieses Zwiefache, daß Schenken und Danken "wie von selbst", ohne Ursache und ohne Zweck, vollbracht werden, geschieht in der Liebe. Der "Innigliebende" *nimmt* gar nicht anders, als indem er selber *gibt*. Und das Geben macht ihn nicht ärmer, sondern reicher. Das eigentliche Danken ist selber ein Schenken - so wie auch das Geschenk insgeheim schon ein Dank war. Der "Grund" ist die Freude. So heißt es von der höchsten Freude, der des Festes, (Anm. 11) im "Empedokles" :

denn liebend giebt
Der Sterbliche vom Besten, schließt und engt
Den Busen ihm die Knechtschaft nicht -
(III, 147)

Von dem "Geben" selbst sprach die andere "Empedokles"-Stelle : "Des Lebens Genien" "empfindend", das "Unsterbliche" liebend, *gönnt* der Dichter die beste Seele den Sterblichen, *gibt* er sein Herz der Erde. Das Werk des Dichters ist die Gabe eines Liebenden. Es ist der Dank, der das "höhere Geschik" *als* höheres, d.h. als Geschenk empfängt. Dergestalt empfangend, indem er selber schenkt, *läßt* er das Geschenk [71] sein, was es ist. So ist das Dichten kein "Machen", kein menschliches Leisten. "Die schaffende ... Kraft selbst ist ewig und nicht der Menschenhände Werk" - wie Hölderlin in einem Brief an den Bruder sagt, wo er die zuletzt erwähnte Stelle aus seinem Trauerspiel abschreibt (vom 4. Juni 1799, 6, 329f.). Aber es ist gleichwohl "schöpferisch", nämlich im wörtlichen Sinne; es setzt nicht nur ein Empfangen voraus, sondern *indem* es empfängt, ist es - als Wort und Werk - ein Hervorbringen.

2. Wie aber könnte in dem einzelnen, begrenzten Werk das "Leben", der "unendliche Zusammenhang" selbst "zum Gedicht" geworden sein ? Wie sollte das hörbare Wort, das sichtbare Bild die "Wiederholung" dessen sein, was doch nirgends "vor den Sinnen" liegt ? Weil die dichterische Gabe das bewahrt, worin das "höhere Geschik" beruht. Wie das Licht vom Himmel in den Farben auf der Erde; so bleibt in den zeigenden und tönenden Worten das "heilige Herz", welches liebend zur Gabe trieb, erhalten. Es kann das, weil sich der "unendliche Zusammenhang", das "innige Leben" selber schon nicht anders als in der Sphäre des Bildes ereignet. Die "begeisternde" Kraft der Liebe ist die "Wirkung" der *Schönheit*. In den Bildungen, die der Mensch bildet, "wiederholt" er die Schönheit, die den "Bildungstrieb" überhaupt erst entzündet hat. Das "Bild" ist nicht erst ein Ergebnis menschlichen "Schaffens", es ist vielmehr schon sein Ursprung. In Platons Gastmahl sagt Diotima dem Sokrates, da sie ihn "das Wesen der Liebe lehrte" :

ἔστι γὰρ τοῦτο τόκος ἐν καλῷ καὶ κατὰ τὸ σῶμα καὶ κατὰ τὴν ψυχὴν.
Μοῖρα οὖν καὶ Εἰλείθυια ἢ καλλονὴ ἔστι τῇ γενέσει.
(Symposion, 206 b, d)

"Es ist nämlich ein Zeugen im Schönen, sei es im Leibe, sei es in der Seele."
"Schicksals-Göttin also und Geburts-Göttin für die Entstehung ist die Schönheit."
(übers. v. K. Hildebrandt)

Das dichterische Bilden ist seinem Wesen nach nicht ein "Gestalten", welches Unsichtbares "verdinglicht" oder einen toten "Stoff" "verwandelt" und "verdichtet". Es ist vielmehr das Zeigen und Nennen dessen, was durch den Dichtenden sich selbst zur Erscheinung und zur Sprache bringt. Insofern wäre dann freilich auch die Poesie ihrem Wesen nach "religiös".

Der Satz, von dem wir ausgingen, spricht aber nicht vom [72| Werk, sondern vom Menschen. Wir können seinen Sinn nun folgendermaßen umschreiben : Wenn der Mensch seiner Natur nach "im Geiste" steht, wenn dieses Stehen ein antwortendes, d.h. hörendes Sprechen ist, wenn die Menschen "ihr Heiligstes" nur "haben" als Dankende, in diesem Dank aber "fromm", nämlich fügsam in das "Geschik", und schöpferisch, nämlich bildend, zugleich sind, dann "wäre alle Religion ihrem Wesen nach poetisch." (Anm. 12)

In dem vorsichtigen, alles Apodiktische meidenden, vielmehr zur Mit-Besinnung rufenden "wäre" klingt der verborgene Grundton des Aufsatzes an. Es ist daſelbe, was in den eingangs erwähnten Versen aus der Elegie "Heimkunft" das fragend-hoffende "vielleicht" sagt : "Aber ein Saitenspiel ... erfreuet vielleicht Himmlische, welche sich nahn." In diesem Wort tönt die "Sorge" nach, gegen die sich das "Aber ..." wendet. Denn der vorausgehende Satz sagt :

es fehlen heilige Nahmen,
Herzen schlagen und doch bleibt die Rede zurück ?

Mit dem Freudigen hat sich zu *dieser* "Stunde" auch das Fehlende gezeigt :

Wenn wir seegen das Mahl, wen darf ich nennen und wenn wir
Ruhn vom Leben des Tags, saget, wie bring' ich den Dank ?
Nenn' ich den Hohen dabei ? Unschikliches liebet ein Gott nicht,
Ihn zu fassen, ist fast unsere Freude zu klein.
Schweigen müssen wir oft ; ... (v. 97-101)

[72b|

ZWISCHENSTÜCK DAS GEMEINSAME DER VERSCHIEDENEN DICHTUNGSARTEN

Gegen Ende der Homburger Zeit schreibt Hölderlin in einem Brief an Christian Gottfried Schütz (6,381f.), den Herausgeber der Jenaer Allgemeinen Literaturzeitung:

Wollen Sie mir eine Stelle bestimmen, bei der Beurtheilung poetischer Werke, so glaube ich für diese vielleicht zu taugen, da seit einigen Jahren mein Nachdenken und mein Beobachten fast ausschließlich dahin gerichtet war.

Er fährt fort:

Das innigere Studium der Griechen hat mir dabei geholfen und mir statt Freundesumgang gedient, in der Einsamkeit meiner Betrachtungen nicht zu sicher, noch zu ungewiß zu werden.

Über Grad und Art der Ungewißheit, indem ihm das Studium der Griechen geholfen hat, unterrichtet ein Brief aus dem Anfang der Homburger Zeit (vom 12. November 1798 [6, 288-291], der erste, den Hölderlin von dort an seinen nächsten Freund, Neuffer, gerichtet hat). Dieser Brief schließt mit einem Geständnis und einer Bitte:

... daß Du meine Grübeleien ganz begreifst, so will ich Dir gestehen, daß ich seit einigen Tagen mit meiner Arbeit ins Stoken gerathen bin, wo ich dann immer aufs Räsonniren verfalle. Vielleicht veranlassen Dich meine flüchtigen Gedanken zu weiterem Nachdenken über Künstler und Kunst, besonders auch über meine poetischen Hauptmängel und wie ihnen abzuhelpen ist ...

Mit der "Arbeit" ist das "Trauerspiel" gemeint, bei dem Hölderlin, wie er zu Beginn des Briefes sagt, im ersten Monat seines Homburger Aufenthaltes "innig gelebt" hat. Von Gegenstand des "Räsonnirens" schreibt er:

Das Lebendige in der Poesie ist jetzt dasjenige, was am meisten meine Gedanken und Sinne beschäftigt. Ich fühle so tief, wie weit ich noch davon bin, es zu treffen, und dennoch ringt meine ganze Seele danach, und es ergreift mich oft, daß ich weinen muß, wie ein Kind, wenn ich um |73a| und um fühle, wie es meinen Darstellungen an dem einen und dem anderen fehlt, und ich doch aus den poetischen Irren, in denen ich herumwandle, mich nicht herauswinden kann.

Diese Äußerungen umreißen die Situation, aus der die "theoretischen" Aufsätze entstanden sind. Das Vermögen, andere "poetische Werke" zu beurteilen, hat sich in der Notwendigkeit gebildet, aus den eigenen "poëtischen Irren" herauszukommen. Fühlbar geworden sind Hölderlin die "poëtischen Hauptmängel" während der Arbeit an seinem "Trauerspiel", welche die ganze Homburger Zeit beherrscht und zuletzt in fragmentarischem Zustand verlassen wird. Der Ort, wo Hilfe und Belehrung gesucht werden, Perspektiven der "Beobachtung", Gesichtspunkte des "Nachdenkens", sind die "Griechen". Sie haben ihm "statt Freundesumgang" dazu verholfen, gewiß zu werden, - aber auch: "nicht zu sicher".

Denn was seine Gedanken und Sinne am meisten beschäftigt, worin er also vorzüglich Gewißheit zu erlangen sucht, ist "das Lebendige in der Poësie". Daß "lebendig" nicht in einem unbestimmten Allerweltssinn gemeint ist, sondern in einer höchst präzisen und ernsten Bedeutung, geht schon daraus hervor, daß dieses Wort hier - wie auch in zahlreichen anderen Brief- und Aufsatzstellen - den Akzent des Gedankens trägt.

Es gilt hier als erstes zu sehen, daß "Leben" seinem *Begriffe* nach in einem Gegensatz zu dem Begriff "Kunst" steht. In einem Brief an den Verleger des geplanten Journals (vom 18. Juni 1799) gibt Hölderlin "als Hauptzwek" des Unternehmens an: "die streitenden Elemente des ... Lebendigen einer- und des ... Künstlichen andererseits zu versöhnen." Wenn Hölderlin "das Lebendige in der Poësie" beschäftigt, "die Poësie, insofern sie lebendige Kunst ist", (vgl. den Brief an Schelling vom Juli 1799), so besagt das also, es beschäftigt ihn *an* der Kunst das Gegenteil des "Künstlichen". Aus dem Ende der Homburger Zeit, wo er - wie der Brief an Schütz zeigt, - aus jenen "Irren" heraus ist und "Jüngeren" mit seinen Einsichten "nützlich zu werden" sich imstande fühlt (wie es dann in dem bekannten Brief vom 2. Juni 1802 an Schiller heißt) schreibt er einem jüngeren Freund, Emerich (im März 1800 - 6, 388f.):

Du must ... mit der Poësie rechten Ernst machen. Du scheinst mir die poëtische Dreieinigkeit, den zarten Sinn und die Kraft und den Geist, himmlisches und irdisches Element genug in Deiner Natur zu haben, um

dieses edle [73b] Leben in einer so edlen Kunst, zu fixieren und der Nachwelt wohlbehalten zu überliefern.

Mit der Poesie Ernst machen heißt demnach, in dieser Kunst das Leben zu fixieren. Daß die Künstler etwas festhalten sollen, um es der Nachwelt zu überliefern, ist eine seit den Römern verbreitete Vorstellung. Doch Hölderlin sagt nicht, die Kunst solle etwas Bestimmtes -Ereignisse, Charaktere oder Gedanken - festhalten; was sie "fixieren" soll, ist das "Leben". Was aber meint dieses Wort "Leben", wie sehr auch im Besonderen von Luther bis zu Herder und Hegel seine Bedeutung variieren mag, anderes als das schlechthin sich Wandelnde, Bewegende? Das umfassendste und gültigste Merkmal eines Lebendigen ist doch dies, daß es gerade *nicht* etwas Fixiertes und Fixierbares ist. Hieße also, das Leben "fixieren", genau genommen, nicht etwas ebenso Unmögliches verlangen, als wollte man einen Wasserstrom, einen Windhauch oder eine Flamme festhalten?

Der Doppelsinn des Wortes "fixieren": festmachen (befestigen) und erhalten (bewahren) scheint dem "Leben" gegenüber ein Widerspruch zu sein, der sich selbst aufhebt. Will man das Leben festmachen, so löscht man es aus. Wie man es aber erhalten, so kann man es nicht befestigen.

Die Kunst könnte nur dergestalt das Leben erhalten, daß sie das, was dessen Wesen ausmacht, die Bewegung, nicht durch das Fixieren tötet. Wie aber wäre das möglich? *Inwiefern* könnte die Poesie *lebendige* Kunst sein? Wie vermöchte sie, ohne daß ihr Charakter als Kunst verloren ginge, *in* sich lebendiges zu enthalten?

Mit heute gebräuchlichen Begriffen ließe sich der Gegensatz zwischen "Leben" und "Kunst" als der des "Dynamischen" und des "Statischen" bezeichnen. Von daher kann aber die Art des Unterschiedes von Bewegung und Feststellung genauer gefaßt werden, nämlich als die von Kraft (δύναμις) ist und Stand (στάσις). Und das ist kein unversöhnlicher Gegensatz. Seine Möglichkeit zeigt sich im Bild der Waage. Die Waage kann Bewegungen "fixieren", ohne deren Kraft auszulöschen, wenn es sich nämlich um zwei einander entgegengesetzte Kräfte ("Gewichte") handelt, die *durch ihren Gegensatz* ins Gleichgewicht kommen. Der *Stillstand* der Waage verbirgt dann nur, aber er beseitigt nicht, die Kräfte, die auf der Waage liegen. Der (scheinbare) Widerspruch zwischen Bewegung und Festigkeit löst sich [74a] demnach, wenn die eine Seite des Gegensatzes (die Bewegung) in sich selbst einen Gegensatz austrägt: nämlich zweier sich gegenseitig widerstreitender Kräfte. Abstrakt gesagt: Der scheinbare Dualismus erweist sich als Einheit, wenn er zur Dreiheit aufgeschlossen wird. Der Widerspruch löst sich also nicht durch irgendwelche nebulöse Vermischung oder "Durchdringung" der Gegensätze, sondern durch deren ausdrückliche Entfaltung.

In der *Kunst* das *Leben* fixieren bedeutet nach dem Brief an Emerich, "mit der Poesie rechten Ernst machen". Darin, daß man *nicht* Ernst mit ihr machte, nämlich sie für Spiel nahm, sieht Hölderlin, in dem Neujahrsbrief an den Bruder 1799, den "gränzenlosen Misverstand, womit die Kunst und besonders die Poësie, auch "bei denen die sie treiben", "herabgewürdigt" wird. Und warum nahm man sie für Spiel? Weil sie in der bescheidenen Gestalt des Spiels erscheint. "Man hielt sich bloß an ihre anspruchslose Außenseite". Die Außenseite, die Erscheinungsweise, ist aber - als solche - offensichtlich das Kunsthafte der Kunst. So spricht Hölderlin in den Aufsätzen vom "Schein" des Gedichts als von seinem "Kunstcharakter" (z. B. III, 269). Von dieser "Außenseite" der Poesie heißt es, daß sie "zwar von ihrem Wesen unzertrennlich" sei, "aber nichts weniger als den ganzen Charakter derselben ausmacht".

Was aber *ist* es dann, das den "ganzen Charakter" ausmacht? Was ist das Ganze eines Gedichts? Muß man zur Außenseite noch eine Innenseite hinzurechnen? Meint Hölderlin mit der Außenseite die Form des Gedichts, zu der dann, wenn man das Ganze haben will, noch ein Inhalt dazu kommt? Worin sollte aber dann, wenn das Ganze des Gedichts die *Summe* von Äußerem und Innerem wäre, die Unzertrennlichkeit zwischen der Außenseite und dem Wesen des Gedichts beruhen? Etwa darin, daß die Form als das Äußere "Ausdruck" des "Inhalts" wäre? Will Hölderlin sagen, die Poesie sei insofern lebendige Kunst, als sie eine "Lebens"-Äußerung ist?

Die eigentliche Schwierigkeit bei der Frage, was das *Ganze* der Poesie ausmacht, was die Poesie ihrem Wesen nach ist, steckt darin, daß man in der Gefahr steht, durch die Art der Frage die Antwort schon vorwegzunehmen. Deutlicher gesagt, daß man schon von einer ganz bestimmten Vorstellung ausgeht und dann *so* fragt, daß die Antwort nur im Bezirk der bereits gefaßten [74b] Vorstellung fallen kann.

Wie, wenn das Ganze der Poesie nicht hinter, sondern vor der Außenseite zu suchen wäre? Wenn das "Wesen" eines Kunstwerkes nicht "in" ihm enthalten ist wie der Kern in der Schale, sondern der Raum wäre, den das Werk eröffnet? Wenn das "Ganze" nicht die Summe von "Form" und "Inhalt" wäre, sondern das Verhältnis zwischen dem Werk und seiner "Sphäre"?

Die "Außenseite" der Poesie als solcher (für sich genommen) nennt Hölderlin "anspruchslos". Das sagt aber doch, wenn wir diese Bezeichnung ernst nehmen, daß ein Gedicht, sofern es in seinem "ganzen Charakter", in seiner "wahren Natur" vorhanden ist, der Vollzug eines Anspruchs ist. Das würde aber bedeuten: ein Gedicht, ein Kunstwerk, ist nur dann in seiner "Ganzheit", seinem Wesen zu *erkennen*, wenn man auf seinen Anspruch hört. Die Frage nach dem Wesen der

Kunst würde dann von vornherein fehlgehen, wenn der Fragende vergißt, daß er selbst mit im Spiele ist.

Von dieser Erwägung her werden wir eine in der Sache liegende Notwendigkeit darin sehen müssen, auf welchem Wege Hölderlin das "Wesen" der Poesie nach den zurück weisenden Bemerkungen nun "positiv" bestimmt. Er sagt, was die Poesie *ist*, indem er von ihrer "Wirkung" spricht. Die Wirkung, die sich von der Poesie ergibt, wenn man sich bloß an ihre anspruchslose Außenseite hält, ist "Zerstreuung". Das aber ist

beinahe das gerade Gegentheil von dem, was sie wirket, wo sie in ihrer wahren Natur vorhanden ist. Denn alsdann sammelt sich der Mensch bei ihr und sie giebt ihm Ruhe, nicht die leere, sondern die lebendige Ruhe, wo alle Kräfte regsam sind, und nur wegen ihrer innigen Harmonie nicht als thätig erkannt werden. Sie nähert die Menschen und bringt sie zusammen, nicht wie das Spiel, wo sie nur dadurch vereinigt sind, daß jeder sich vergißt und die lebendige Eigenthümlichkeit von keinem zum Vorschein kommt ... sie vereinigt sie nemlich, wenn sie ächt ist und ächt wirkt, mit all dem mannigfachen Laid und Glük und Streben und Hoffen und Fürchten ... mit allem Großen und Kleinen, daß unter ihnen ist, zu einem lebendigen, tausendfach gegliederten innigen Ganzen.

Wo die Poesie echt ist und echt wirkt, gibt sie dem Menschen [75a] Ruhe, aber eine solche Ruhe, in der alle seine Kräfte tätig sind, eine *lebendige* Ruhe; sie bringt die Menschen, die im Raum ihrer Wirkung stehen, zusammen, aber so, daß die *lebendige* Eigentümlichkeit eines jeden nicht unterdrückt wird, sondern sogar eigens zum Vorschein kommt, sie vereinigt sie in der Vielfalt ihrer Gemüter, d. h. der Raum ihrer Wirkung besteht aus einem "*lebendigen* Ganzen". Wo die Poesie echt *ist*, *erwirkt* sie Lebendiges.

Jetzt können wir deutlicher sagen, was es heißen soll, in der Kunst das Leben zu "fixiren". Zu dieser bemerkung gehört noch der Zusatz "... und es der Nachwelt wohlbehalten zu überliefern." Daß in der Kunst das Leben "fixirt" wird, bedeutet, daß das Kunstwerk auf die "Nachwelt" Leben-erweckend wirken kann. Das "Leben" kann nur so "überliefert" werden, daß das Überliefernde, das Werk, selber "Leben" hervorruft. Das Leben bleibt "im" Werk erhalten, wenn es der "Nachwelt" gegenüber, also "in" den Menschen, sich wiederholen kann. Und das geschieht durch den "Anspruch" des Werkes, d. h. als *Sprache*.

Woher nimmt aber Hölderlin dieses Wissen? Woher weiß er, was "ächt" ist und wo "Misverstand" herrscht? "Das innigere Studium der *Griechen* hat mir dabei

geholfen." Daß die Poesie in der Kunst das Leben fixieren soll, hat Hölderlin dort erfahren, wo er sich selbst im Stande der "Nachwelt" befindet. Seine Forderung als Dichter und an den Dichter ist ein Resultat seines Studiums anderer, nämlich der "alten" Dichter.

In dem Brief an Schütz fährt Hölderlin an der erwähnten Stelle fort:

Übrigens sind die Resultate dieses Studiums, die ich gewonnen habe, ziemlich von andern, die ich kenne, verschieden. Man hat, wie Ihnen bekannt ist, die Strenge, womit die hohen Alten die verschiedenen Arten ihrer Dichtung unterschieden, häufig ganz und gar mißkannt, oder doch nur an das Äußerliche derselben sich gehalten.

Die Resultate seines Studiums der Griechen sind *anders* als die sonst bekannten. Und dies erweist sich zuerst am Verständnis des Unterschieds der Dichtungsarten. Daß diese Unterscheidung bei den "hohen Alten" streng war (womit Hölderlin, wie der Brief im Ganzen zeigt, nicht eine antike Kunsttheorie, sondern die Ausübung der Dichtung meint), ist offensichtlich. [75b] Die Leier des Aoiden, der Stab des Rhapsoden, die Maske des Tragikers sind deutliche Zeichen dafür. *Warum* sie aber so streng war, das hat man nicht erkannt oder gar nicht gefragt. Man hat

überhaupt ihre Kunst viel mehr für wohlberechnetes Vergnügen gehalten, als für eine heilige Schiklichkeit, womit sie in göttlichen Dingen verfahren mußten.

Dieser Satz lehrt, daß die Resultate von Hölderlins Beschäftigung mit den Griechen von sonst bekannten prinzipiell verschieden sind. Der Unterschied liegt nicht erst in speziellen Erklärungen oder Bewertungen, sondern schon im Ganzen der Betrachtungsweise. Wie könnte denn, mit welchem Recht, von einer vergangenen Kunst, die uns nur in den abgeschlossenen Werken bekannt ist, gesagt werden, sie sei nicht Vergnügen, sondern ein Muß, nicht Berechnung, sondern heiliges Geschick gewesen, wenn der Betrachtende nicht *aus ihr selbst* dieses Wissen empfangen hätte? Wie aber sollte er es empfangen haben? Eben in der Weise, daß er sich nicht "nur an das Äußere" dieser Kunst gehalten hat, sondern an das, was ihren "ganzen Charakter" ausmacht: "Das innigere Studium der Griechen hat mir geholfen." Die Ergebnisse des Studiums sind in demselben Maße anders, wie auch schon dieses Studium anders ist als das übliche.

Der eigentümliche Inhalt der Resultate liegt an der eigentümlichen Art von Hölderlins Frage. Diese lautet: wie kommt es, wie ist diese Kunst beschaffen, daß sie so "lebendig" wirkt? Das besagt aber: Hölderlins Studium ist insofern "inniger",

als er am "Objekt" des Studiums zu ergründen sucht, was es ist, das in ihnen, dem "Subjekt" des Studiums die (lebendige) Wirkung hervorruft. Das eigentliche Thema seines Studiums der griechischen Kunst ist also nicht der (isolierte) Gegenstand, sondern das lebendige Verhältnis, in dem er mit diesem Gegenstand sich befindet.

Warum aber ist es vornehmlich der Unterschied der Dichtungsarten, worauf sich die Resultate dieses Studiums beziehen? Weil sich in dieser Unterscheidung das *einheitliche* Wesen der Dichtung "insofern sie lebendigen Kunst ist", offenbart.

Bedenken wir, was es heißen kann, man dürfe überhaupt die Kunst der Griechen nicht für wohlberechnetes Vergnügen halten, müsse sie vielmehr als eine "heilige Schicklichkeit" betrachten:

Was Kunst zu Kunst macht, ist die "Form". Die strengere, womit [76a] die hohen Alten die verschiedenen Arten ihre Dichtung unterschieden, hängt mit der Strenge und Schärfe der Form in ihren Dichtungen zusammen (wovon Hölderlin im Fortgang desselben Briefes spricht). "Form" ist dasjenige, worin sich etwas von anderem unterscheidet. An der "Form" ist die "Art" erkennbar. - Unterschieden sein heißt gesondert sein. Der Grundzug von Form und Art ist die Individualität: das So-und-nicht-anders-sein.

Wenn nun aber die Kunst nicht "wohlberechnetes Vergnügen", sondern ein Muß ist, so kann das doch nur bedeuten, daß sie einer Notwendigkeit gehorcht, die alles einzelne umfaßt. Das hieße aber dann, nach dem vorher Gesagten, daß jedes einzelne Kunstwerk *in* seinem Gesondertsein, *in* der Entschiedenheit seiner Individualität einem Allem Gemeinschaftlichen entstammt.

Wäre das aber nicht ein Widerspruch? Wie sollte das vielfältig untereinander Verschiedene *in* dieser seiner Vielfältigkeit, seiner Eigen-Art, durch ein Allen Gemeinsames zu seiner *jeweiligen* "Form" "geschickt", bestimmt werden? Das Bestimmende kann doch nur etwas Übergeordnetes sein. Wie sollte dieses *über* dem Gesondertsein Befindliche die Sonderung in den jeweiligen Art- und Form-Charakter bewirken können?

Die Erklärung liegt in dem Beiwort "heilig". Wenn die Schicklichkeit heilig ist, so kann sie dem Jeweiligen gegenüber kein bloß von außen kommender Zwang sein. Sie müßte, obwohl Allem gemeinsam, zugleich dem Jeweiligen in seiner besonderen "Art" eigen sein.

Das aber ist nur so möglich, daß das je Besondere, Jeweilige in dieser seiner "Art"

das Heilige jeweils herstellt. Und das wiederum ist nur so möglich, daß das Heilige im Bezug, im Zusammenkommen von Gegensätzen beruht und das Werk in seiner "Form" die eine "Seite" dieses Bezuges ist, die mit einer anderen zusammen das Heilige des Ganzen er-gänzt.

Konkret würde das bedeuten, daß die Kunst in demjenigen, was ihren (jeweiligen) Kunst-Charakter ausmacht, gerade nicht Ausdruck, sondern vielmehr Entgegnung, nämlich Antwort ist.

Was aber sollte es sein, worauf die Kunst Antwort ist? Dasjenige, was (durch *seine* Eigen-Art) der Ergänzung zum Heiligen bedürftig ist. Das aber kann nur dort gesucht werden, wo *stets* alles anders ist; es ist das Individuelle im Gang des Geschehens: die (ihrem Wesen nach je-weilige) *Situation*. [76b]

Das je Besondere der Kunst ist Antwort auf das je Besondere der Situation. Jenes entspricht diesem - aber in der Weise, das es je das bringt, was im Wechsel des Geschehens je fehlt. Es fügt sich dem Geschehen: Es fügt sich in die jeweilige Lücke.

Die *Kunst* in ihrer besonderen "Form" schickt sich in die Forderung, die aus der jeweiligen Lage der *Geschichte* entspringt. Mit dem Wort von der "heiligen Schiklichkeit", womit die Dichter und Künstler verfahren mußten, ist nichts anderes gemeint als die Geschichtlichkeit der Kunst. (Wobei dieser Begriff nun freilich einen von seiner sonst bekannten Bedeutung verschiedenen Sinn gewinnt. "Geschichtlichkeit" kann hier nicht heißen, daß die Kunst ein den Gang der "wirklichen" Geschichte begleitendes, ihn verzeichnendes "Symptom" wäre; es meint auch nicht eine dieser "wirklichen" Geschichte gegenüber autonome Stilentwicklung.)

Das Problem der Geschichtlichkeit ist nun aber das Grundproblem, der Grund aller Schwierigkeiten für Hölderlin bei der Arbeit an seinem "Trauerspiel". Gewiß spricht manches dafür, daß diese Schwierigkeiten Form-Probleme sind. Jedoch sind es Formprobleme in einem ganz bestimmten Sinn. Es geht für Hölderlin um die Frage: wie muß ich verfahren, um meinem Gedicht *in meiner Situation* die rechte "Form" zu geben? Hier hilft nun das Studium der Griechen - wenn es nämlich gelingt, zu erkennen, warum sie in ihren besonderen Formen jeweils so oder so verfahren mußten. Das heißt praktisch: wie haben sie es gemacht, daß in den verschiedenen "Formen" ihre Dichtungen sich gleich sind in der Bewahrung, nämlich in der Ausstrahlung des "Lebens"?

Der Weg, der Hölderlin hier zu Resultaten geführt hat, kann nach dem bisher

Gesagten nur so verlaufen sein, daß er sich gefragt hat: wie hängt die feste ("strenge") Form mit dem mir erfahrbaren "Leben" zusammen; wie hängt die Erscheinung (das "eigentlich Ausgesprochene am Gedichte" - III, 281) mit dem zusammen, was sich *aus* dem Werk *mir* zuspricht?

Hier wird die Einsicht entscheidend, daß zwischen Beidem, der "Außenseite", dem "Ausgesprochenen", und dem "Leben", dem "Anspruch", ein Unterschied von der Art eines Gegensatzes waltet. So sagt das Epigramm auf Sophokles:

Viele versuchten umsonst das Freudigste freudig zu sagen. Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus. |77|

In der *Form* des *Trauerspiels* *spricht* das Freudigste. Die "Wirkung" der Dichtung ist also gerade umgekehrt als ihr Kunstcharakter.

Der Bereich, indem sich dieser Gegensatz ereignet, der allgemeine Charakter von Trauer und Freude, ist das (jeweilige) Gestimmtsein. So nennt Hölderlin dasjenige, was im Gegensatz zur bloßen Außenseite dem Gedicht in seinem ganzen Charakter erst die "Bedeutung" gibt, die "Grundstimmung" oder den "Grundton", während das "eigentlich Ausgesprochene" gerade der "uneigentliche Ton" ist.

Damit ist der Sachverhalt bezeichnet. Das Problem besteht darin: was macht den Zusammenhang dieses Entgegengesetzten aus? Worin beruht, was ist der Bezug? *Wie* kann durch die Trauer die Freude, ja das Freudigste zur Sprache kommen? Der Brief an C. G. Schütz (der in Jena Professor der Poesie und Beredsamkeit war und 1782 bis 1794 eine Aischylos-Gesamtausgabe geliefert hatte) ist dieser Frage in seinem weiteren Verlauf gewidmet. Die knappste Antwort gibt aber eine Stelle in dem Brief vom 4. Dezember 1801 an Böhlendorf: das Sterben (in der Tragödie), wenn es der Dichter dargestellt hat, wie er sollte, "hält den Geist im Grimm empor" (6, 426f.). In der Darstellung des (tragischen) Todes erhebt sich der *Geist*. Diese Erhebung, das Fühlbarwerden des Geistes: daß in der Erschütterung, im Schauer und Schmerz beim Untergang eines Sterblichen, das Unsterbliche aufglänzt, ist das Hören, das Sichaussprechen des Freudigsten. - Was den Gegensatz zwischen "Kunstcharakter" und "Grundstimmung" trägt und somit "vermittelt", ist der "Geist".

"Kunstcharakter" ("Schein"), "Grundstimmung" ("Bedeutung") und "Geist" - das sind die drei Elemente, zwischen denen sich jede der drei Dichtungsarten erstreckt.

Die Verschiedenheit der Arten kann nun so bestimmt werden, daß jedes dieser drei Elemente in jeder der drei "Arten" einen jeweils anderen Charakter hat. Diese

Charakteristika (die "Töne") bilden aber nun ebenfalls eine Dreiheit: "naiv", "heroisch" und "idealisch". So sind also sowohl die Elemente als auch die Charakteristika in jeder der drei Dichtungsarten vollzählig. Verschieden ist nur die Weise, wie jeweils die Dreiheit der Töne auf die Dreiheit der Elemente "verteilt" ist.

Der "Unterschied" der Dichtungsarten besteht demnach für Hölderlin nicht darin, daß etwa die eine "naiv", die andere [78] "idealisch" und die dritte "heroisch" wäre, sondern darin, daß in *jeder* der drei Dichtungsarten der *Bezug* zwischen Grundstimmung, Kunstcharakter und Geist anders ist. Der Unterschied der Arten beruht darin, daß die Dreieinigkeit innerhalb des Gedichts jeweils eine andere Konstellation hat.

Die Verschiedenheit der drei Dichtungsarten gründet in einem *Gemeinsamen*: der Dreieinigkeit innerhalb einer jeden Art (eines jeden Gedichts). Dieses allen drei Arten Gemeinsame läßt sich in einer Bezeichnung Hölderlins fassen: Von jeder der drei Arten heißt es (III, 267f.): "Das ... Gedicht ist ... Metapher ...". Die Dichtungsarten gleichen sich darin, daß jedes Gedicht *in* der Besonderheit seiner Art "Metapher" ist.

Zum Eigentümlichen von Hölderlins Resultaten gehört es, daß hier ein Weg gewiesen ist, auf dem die alte Frage nach dem Zusammenhang der drei Dichtungsarten (der "Naturformen der Poesie" - Goethe in den "Noten und Abhandlungen zum West-östlichen Divan") aus der Dichtung selbst heraus zu lösen wäre - und zwar so, daß damit zugleich der Grund der Spezialisierung geklärt werden könnte.

Für die Erläuterung ergibt sich daraus die doppelte Aufgabe: *im* Besonderen, *mit* der Frage: was macht den spezifischen Charakter einer Dichtungs-*Art* aus, zugleich Grundzüge des Dichterischen schlechthin zu suchen. Das Bild vom Zirkel (des Verstehens) zu ersetzen, die von einem bestimmten Punkt aus und ohne ihn zu verlassen, den Kreis des Ganzen erfassen kann.

In diesen Vorstudien sollen nur zwei Dichtungsarten betrachtet werden, jene nämlich, an denen sich die beiden Pole erörtern lassen, zwischen denen Hölderlins eigenstes (geschichtliches) Anliegen gründet: die vergangene (griechische) Kunst und die gegenwärtige (heimatliche) Natur. Die ursprünglichste und umfassendste Ausprägung des Griechischen sieht Hölderlin (wie der erwähnte Brief an Böhlendorf lehrt) in Homer, und das bedeutet, im Epischen, während das unmittelbare Verhältnis zur gegenwärtigen "Natur" im Lyrischen seine gemäße

Dichtungsform hat.

Wir werden dementsprechend die epische Dichtungsart im Blick auf Homer (worauf Hölderlin in seiner allgemeinen Bestimmung der drei Dichtungsarten ausdrücklich verweist - III, 269), die Bestimmung des "lyrischen Gedichts" dagegen nicht, was nahe läge, im Blick auf Pindar behandeln, sondern am Beispiel eines Gedichts [79] von Hölderlin selbst. - Der Zusammenhang der beiden (in sich geschlossenen) Kapitel möchte nicht so sehr im Nacheinander als im Nebeneinander gesucht werden.

Im nächsten Kapitel - über das lyrische Gedicht - ist das Beispiel absichtlich aus der Zeit nach dem Homburger Aufenthalt genommen, wo die in den Aufsätzen gesuchten und gebildeten Einsichten entschiedener angewandt werden. Wir haben dabei ein im engeren Sinn "lyrisches Gedicht" gewählt. Denn Hölderlin unterscheidet ja auch innerhalb seiner Lyrik drei den verschiedenen Dichtungsarten entsprechende Gruppen (so spricht er in der Einleitung des "Grundes zum Empedokles" von der "tragischen Ode"). Es ist das zu den wenigen eindeutig "lyrischen" Oden gehörige (vgl. Meta Corssen, Der Wechsel der Töne in Hölderlins Lyrik, Hölderlin-Jahrbuch 1951, 19-49, bes. 33f.) und als einzige von Hölderlins Oden nicht in asklepiadeischen oder alkäischen Strophen, sondern in einer Abwandlung der sapphischen Ode verfaßte Gedicht "Unter den Alpen gesungen", das während Hölderlins Aufenthalt in Hauptwil, im Frühjahr 1801, entstanden ist, unmittelbar nach dem Frieden von Lunéville. [80]

ZWEITES KAPITEL DAS LYRISCHE GEDICHT

Die Sätze über das "lyrische Gedicht", aus dem Aufsatz "Über den Unterschied der Dichtungsarten":

Das lyrische, dem Schein nach idealische Gedicht ist in seiner Bedeutung naiv. Es ist eine fortgehende Metapher Eines Gefühls.

Das lyrische Gedicht ist / in / seiner *Grundstimmung* das *Sinnlichere*, indem diese eine Einigkeit enthält, die am leichtesten sich giebt, eben darum strebt / es / im äußern Schein nicht so wohl nach Wirklichkeit und Heiterkeit und Anmuth, es gehet der sinnlichen Verknüpfung und Darstellung so sehr aus dem Wege, (weil der reine Grundton eben dahin sich neigen möchte) daß es in seinen Bildungen und der Zusammenstellung derselben gerne wunderbar und übersinnlich ist, und die heroischen energischen Dissonanzen, wo es weder seine Wirklichkeit, sein Lebendiges, wie im idealischen Bilde, noch seine Tendenz zur Erhebung, wie / im / unmittelbaren Ausdruck verliert, diese energischen heroischen Dissonanzen, die Erhebung und Leben vereinigen, sind die Auflösung des Widerspruchs, in den es geräth, indem es von einer Seite nicht ins Sinnliche fallen, von der andern seinen grundton, das innige Leben nicht verläugnen kann und will. (III, 267 u. 268) (Anm. 13) |81|

UNTER DEN ALPEN GESUNGEN (Anm. 14)

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

Immerzufriedner Weisheit voll; denn manches
Gute kennet der Mann, doch staunet er, dem
Wild gleich, oft zum Himmel, aber wie rein ist,
Reine, dir alles!

Siehe! das rauhe Thier des Feldes, gerne
Dient und trauet es dir, der stumme Wald spricht
Wie vor alters, seine Sprüche zu dir, es
Lehren die Berge

Heil'ge Geseze dich, und was noch jezt uns
Vielerfahrenen offenbar der große
Vater werden heißt, du darfst es allein uns
Helle verkünden.

So mit den Himmlischen allein zu seyn, und
Geht vorüber das Licht, und Strom und Wind, und
Zeit eilt hin zum Ort, vor ihnen ein stetes
Auge zu haben,

Seeliger weiß und wünsch' ich nichts, so lange
Nicht auch mich, wie die Weide, fort die Fluth nimmt,
Daß wohlaufgehoben, schlafend dahin ich
Muß in den Wogen;

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. |82|

In anderen Gedichten, wo Hölderlin die Alpen selbst deutet und singt, heißen sie "die silbernen Höhen" (Heimkunft, 2, 96-99, v. 19) und "Die Burg der Himmlischen" (Der Rhein, v. 6; 2, 142). Die Burg ist erhöht, sie erhebt sich über das Land; sie ist die Wohnung derer, die höher sind als die anderen. Der Sitz der Höheren, der Könige und der Götter, ist der Thron. In einem Brief aus Hauptwil an die Schwester schreibt Hölderlin:

und wenn der Gott der Macht einen Thron hat auf der Erde,
so ist es über diesen herrlichen Gipfeln. (6, 414)

Auf der Erde haben die Himmlischen einen Thron, weil in den Gipfeln der Berge die Erde selber sich zum Himmel erhebt.

Ich kann nur dastehn, wie ein Kind ...

fährt Hölderlin in dem Brief fort. Auf das Kind weist die erste Strophe der Ode, wenn sie von der "heiligen Unschuld" sagt:

du magst im
Hauße oder draußen ihnen zu Füßen
Sizen, den Alten,

Das Kind ist ein Bild der Unschuld.

Von den Kindern, seinen Zöglingen in Hauptwil, spricht Hölderlin in einem Brief an die Mutter:

So viel unschuldiger Frohsinn ist unter den jüngeren. (6, 412)

Der Frohsinn ist die Stimmung eines Einklangs. Sein Urbild ist das Kind in den Armen der Mutter. In einem Brief aus Homburg (vom 4. Juni 1799) schreibt Hölderlin, wenn die Menschen in einem Zusammenhang ständen, wie "das Kind mit der Brust seiner Mutter": dann "wäre kein Sorgen, keine Mühe, keine Klage, wenig Krankheit, wenig Zwist ..." (III, 399f.) Die Unschuld waltet dort, wo wenig Zwist, d. h. wo Frieden ist. Der erwähnte Brief aus Hauptwil an die Schwester beginnt:

Ich schreibe Dir und den lieben Unsrigen an dem Tage, da unter uns hier alles voll ist von der Nachricht des ausgemachten Friedens, und, da Du mich kennest, brauche ich Dir nicht zu sagen, wie mir dabei zu Muth ist. Ich konnte auch diesen Morgen, da der würdige Hausvater mich damit begrüßte, wenig dabei sagen. Aber das helle Himmelblau und die reine Sonne über den nahen Alpen waren mei- |83| nen Augen in diesem Augenblike um so lieber, weil ich sonst nicht hätte gewußt, wohin ich sie richten sollte in meiner Freude.

(6, 413)

Der "unschuldige Frohsinn" des Kindes wie die Freude des Dichters über den Eintritt des Friedens sind die Stimmung einer Einigkeit. "Eine Einigkeit enthält" - wie der Aufsatz sagt - die "Grundstimmung" des lyrischen Gedichts.

Was besagt das aber? Was ist mit "Stimmung" gemeint, wenn diese eine Einigkeit enthält? Die Stimmung kann dann nicht so etwas wie ein "innerer" Zustand sein. Warum sind dem Dichter in seiner Freude "das helle Himmelblau und die reine Sonne über den nahen Alpen" so lieb? In dem Brief sagt Hölderlin, nachdem er von der Hoffnung gesprochen hat, die sich mit der Nachricht des ausgemachten

Friedens verbindet:

Diß und die große Natur in diesen Gegenden erhebt und befriediget meine Seele wunderbar.

Die Freude in der Gegenwart des Friedens ist eine Stimmung, die nicht "im" Menschen entsteht, sondern *zwischen* ihm und der ihn umgebenden "geschichtlichen" und "naturhaften" *Wirklichkeit*. Die frohe Stimmung waltet als eine Beziehung, in welcher der Mensch steht mit dem, was ihn sichtbar - wie die Berge und das Blau des Himmels - und hörbar - wie "des Nachts" das "Rauschen" der Bäche (6, 414) - umgibt. Insofern ist "das lyrische Gedicht" "in seiner *Grundstimmung* das *Sinnlichere*".

Die "Grundstimmung" des lyrischen Gedichts ist eine Einigkeit mit dem, was "sinnlich" gegenwärtig ist. Eine derartige nicht im "Inneren" des Menschen, sondern in seiner Beziehung mit der "Wirklichkeit" waltende "Stimmung" nennt Hölderlin "*Gefühl*". Das "Gefühl" einer "sinnlichen" Einigkeit heißt "*naiv*". - Einigkeit ist zugleich Stetigkeit. Das Gefühl einer Einigkeit unterliegt, solange es besteht, keinem Wechsel. So ist die "naive" Grundstimmung des lyrischen Gedichts die Stimmung "Eines Gefühls".

Das "Sinnliche" ist das Wirkliche. Ein "Gefühl" hat immer den Charakter der "Wirklichkeit". Etwas "Wirkliches" sind aber auch der Krieg oder die Krankheit. Auch der "Zwist" ist wirklich. Wo das Wirkliche im *Frieden* steht, dort herrscht "Frohsinn" und "Freude". Der Charakter der "naiven" Grundstimmung ist "Wirklichkeit und Heiterkeit und Anmuth". [84]

In der Elegie "Heimkunft" spricht Hölderlin von einer Zeit, "wenn ..."

Anmuth blühet, wie einst, und gegenwärtiger Geist kömmt,
Und ein freudiger Muth wieder die Fittige schwellt. (v. 35f.)

Wo die "Wirklichkeit" in "Anmuth" blüht und ein "freudiger Muth" in ihr weht, dort kommt "gegenwärtiger Geist". Das "Sinnliche" selbst kann in einem *geistigen* Blühen und Wehen stehen. Das "Sinnliche" ist nicht das Ungeistige. Die Worte "sinnlich" und "geistig" haben bei Hölderlin nichts mit dem metaphysischen Gegensatz von "materiell" und "spirituell" zu tun. Aber spricht Hölderlin nicht doch von einem Gegensatz des "Sinnlichen"? Er sagt, eine Darstellung gehe der "sinnlichen Verknüpfung" aus dem Wege, indem sie "wunderbar und übersinnlich" ist.

Was heißt hier "übersinnlich"? Wie verhält sich das "Sinnliche" zum "Übersinnlichen"? Es verhält sich so zu ihm, wie die Blüte zum Licht. "Gegenwärtiger Geist kömmt", wenn das Wirkliche in "Heiterkeit und Anmuth" "blühet". Was blüht, leuchtet. So heißen die Sterne "des Himmels Blumen" (Empedokles; III, 150, v. 1). In dem Brief an die Schwester spricht Hölderlin von dem "heiteren Sternenhimmel". In einem anderen Brief aus derselben Zeit sagt er von den Alpen:

... indeß sie niedersehen in ihrer Ruhe, und über ihrem Schnee in hellerem Blau die Sonne und die Sterne bei Tag und Nacht erglänzen. (6, 416)

Und er spricht von den "glänzenden ewigen Gebirgen" (6, 414).

In dem Licht, welches "über ihnen scheint, stehend, glänzen die Berge selbst; und sie selber glühen, wenn am Himmel der Tag anbricht. So heißt es von der Stunde, wo "das Dörflein" "in der Tiefe drinnen" erwacht und "unter den Gipfeln hinauf" schaut:

Ruhig glänzen indeß die silbernen Höhen darüber,
Voll mit Rosen ist schon droben der leuchtende Schnee. (Heimkunft, v. 13f., 19f.)

Auf den Höhen und in der Höhe glänzend, "über" der Erde, erscheint das "Übersinnliche". Aber es [85] *erscheint*. Das "Übersinnliche" ist *des* "Sinnlichen" Glanz. Es ist *als* der Glanz des "Sinnlichen" die "Gegenwart" des Geistes.

Das "Sinnliche" läßt *das* "Höhere" erscheinen. Es wird nicht zum "Symbol"; es bleibt, was es ist. Die Alpen, welche der Dichter sieht und nennt, sind die "wirklichen" Alpen - und *nichts sonst*.

Das Wirkliche kann und braucht darum niemals "Symbol" zu sein, weil das Geistige nichts "Unsichtbares" und "Jenseitiges" ist. "Übersinnlich" heißt der Geist, weil er in der *Erhebung* des "Sinnlichen" selber "sinnlich" vernehmbar wird.

Die Erhebung ist ein Heraussteigen aus dem Flachen des Gewöhnlichen. So spricht Hölderlin im "Hyperion" von dem Augenblick, da ein "heilig Geheimniß"

so sich offenbart, daß wir auf immer heraus sind aus dem gewöhnlichen Daseyn (II, 172)

Das Gewöhnliche ist das Erklärbare. Das Ungewöhnliche ist "wunderbar". Es

unterscheidet sich von der Häufigkeit des Gewohnten. In der Freude über die Nachricht des Friedensschlusses sagt Hölderlin:

alles dünkt mir seltne Tage ... herbeizuführen (6, 413f.)

Das Gegenwärtige gemahnt an seltene Tage, weil es selbst schon von seltener Art ist:

Diß und die große Natur in diesen Gegenden erhebt und befriedigt meine Seele wunderbar.

"Wunderbar" heißt solches, was seinem *Wesen* nach unerklärbar ist. Es kann nicht erklärt werden, ohne daß sein Wesen zerstört würde. Gleichwohl "offenbart" es sich. - Wie aber offenbart es sich? Immer dann und nur dann, wenn es *als* Wunderbares erfahren wird.

Diese Erfahrung ist das *Staunen*. Das Wunderbare ist ein Offenbares, wenn es den Menschen, der vor ihm steht, ins Staunen versetzt. - Vom Anblick der "großen Natur" sagt Hölderlin:

Ich kann nur dastehn wie ein Kind und staunen, ... |86|

Dem Staunenden ist das Wunderbare offenbar gewordenen. Aber es hat sich so offenbart, daß es das Wunderbare *bleibt*. Es offenbart sich als das Unerklärbare. Es *erscheint* - als ein *Dunkles*. Auch in seiner hellsten Gegenwart wohnt ihm etwas Nächtiges inne. Es bleibt, auch wenn es leuchtet, der Nacht, dem Unerklärbaren, verbunden.

Der Gesang der Nacht, "Brod und Wein" (2, 90-95), sagt von ihr: "Selbst kein Weiser versteht, was sie bereitet." (v. 22) Nur dies ist bekannt: "Wunderbar ist die Gunst der Hoherhabenen" (v. 19). In diesem Zwiefachen: nicht verstehbar zu sein und doch wunderbare Gunst gewährend, ist die Nacht "die Erstaunende" (v. 17).

Was ist dies für eine Gunst? Was könnte die Nacht? Sie muß, sagt das Gedicht, "Uns die Vergessenheit und das Heiligtrunkene gönnen" (v. 35). Die Nacht gewährt, wie die ersten Verse des Gesangs sagen, Ruhe nach der Geschäftigkeit des Tages. Sie gönnt dem Menschen, nach den Sorgen "um Gewinn und Verlust" des Abends "wohl-zufrieden" zu sein. Und sie läßt ihn die Sorgen vergessen im Schlaf. Aber auch die Wachenden finden Vergessenheit, denn ihnen gönnt die Nacht das Heiligtrunkene. - Der Trank des Weins schenkt "der Mühn / Süße Vergessenheit bei gegenwärtigem Geiste" (Stutgard, 2, 86-89; v. 83).

Warum aber heißt diese Trunkenheit "heilig"? Unter den "Mühen" wächst der Knechtsinn (Hyperion, II, 287). Der "geschäftige Markt", der Dienst an Zwecken, die Suche des Nutzens (Hyperion, II, 284) sind Gestalten des "Egoismus", von dem Hölderlin in einem Brief an den Bruder aus dem Jahresende 1800 spricht (6, 407). Der "Knechtsinn" und sein dazu gehöriges Gegenteil, der "Despotismus" sind Genossen der "Menschenfeindschaft". Sie sind Verhältnisse des Unfriedens, des Zwists. In solcher Not bringt die Trunkenheit Befreiung. Denn in ihr herrscht der "Gemeingeist" (s. die Entwürfe zu dem Gesang "Der Einzige" 2, 751, Z. 20; 2, 753, Z. 3). Das "Heiligtrunkene" ist das Befriedete. - In dem erwähnten Brief an den Bruder sagt Hölderlin von seiner Hoffnung auf den Frieden, "der jetzt im Werden ist":

Nicht daß irgend eine Form, irgend eine Meinung und Behauptung siegen wird, diß dünkt mir nicht die wesentlichste seiner Gaben. Aber daß der Egoismus in allen seinen Gestalten sich beugen wird unter die heilige |87| Herrschaft der Liebe und der Güte, daß Gemeingeist über alles in allem gehen ... wird diß mein' ich
(6, 407).

Die Einigkeit, die der Friede gewährt, ist anders als jene von den "Zwangsgesetzen" des "Staates" beherrschte "ehernbürgerliche" Geselligkeit, die den "Geist des Neides" nur bestätigt (s. den Brief an Landauer aus Hauptwil, 6, 417). Sie legt den Egoismus in Ketten, aber sie beugt ihn nicht. Die Einigkeit des Friedens befreit aus dem ehernen Zwang, indem sie ihn überflüssig macht. Wenn der Gemeingeist erscheint, dann schmilzt der Eigensinn:

Und den eigenen Sinn schmelzet, wie Perlen, der Wein (Stutgard, v. 52)

Die Einigkeit, welche aus der Not der Isolierung und des Zwistes befreit, ist keine "mechanische" Verbindung. Sie beruht, wie die "Trunkenheit" des Weins, darin, daß sie über die Verhältnisse der Mühen und des Zwistes erhaben ist. Sie ist höher als die Gestalten des Egoismus. Das Trunkene ist das "Heiligtrunkene" insofern, als seine Einigkeit ein Höheres ist.

Die Trunkenheit des Weines und der Nacht ist freilich nicht die Einigkeit, in deren Gefühl der Dichter "unter den Alpen" singt. Die "Grundstimmung" dieses Gedichts ist die Freude über die Gegenwart des langersehnten Völker-Friedens und das Staunen im Angesicht der "großen Natur". Wohl aber ist auch sie ein Höheres. Was der Dichter sieht und hört, "erhebt und "befriediget" seine Seele "wunderbar". So wird das Gefühlte im Beginn des Gedichts als ein Höheres genannt:

Heilige Unschuld! ...

Die "sinnlichere" Grundstimmung, deren Darstellung gerne "wunderbar und übersinnlich" ist, ist selber schon ein Heiliges, Höheres. Das "lyrische, dem Schein nach idealische Gedicht" ist auch in seiner "naiven Bedeutung" geistig.

Wie steht es aber mit der "Idealität" des "Scheins"? "Idealisch" ist er insofern, als er der "sinnlichen Verknüpfung" aus dem Wege geht. Geht er aber damit dem "Sinnlichen" überhaupt aus dem Wege? Ist das "lyrische Gedicht" dem Scheine nach "Gedankenlyrik"? "Wunderbar und übersinnlich" ist das Gedicht "in seinen Bildungen und der Zusammenstellung der- |88| selben"; "Bildungen" sind Bilder. "Idealisch" ist das Gedicht - nicht, weil es etwa in abstrakten Begriffen spräche, sondern *in seiner Bildlichkeit*.

Heilige Unschuld, du der Menschen und der
Götter liebste vertrauteste! ...

Wie könnten eine unsichtbare "Idee" oder ein allgemeiner "Begriff" *gerufen* werden? Wie "sinnlich" der Ruf gemeint ist, zeigt das Folgende:

du magst im
Hauße oder draußen ihnen zu Füßen
Sizen, den Alten

Die "heilige Unschuld" erfährt der Dichter und ruft sie auch im Bild des Kindes. - Von einem Brief, den Hölderlin vor seiner Abreise an die Familie jener Kinder schrieb, deren Erzieher er in Hauptwil werden sollte, ist ein Entwurf erhalten, darin versichert Hölderlin:

so wissen Sie gewiß auch, wie viel Werth und Gutes darin für mich liegt, daß ich in dem Kreis einer Familie leben werde, die sich selbst genug seyn kann und die schwerste und schönste aller Tugenden, die, das Glück zu tragen, täglich ausübt. Wär' ich auch nur der Zuschauer unter Ihnen, so hätt' ich an einem solchen Bilde des Friedens genug. (6, 409)

Ein Bild des Friedens, sichtbar, "sinnlich" gegenwärtig, ist die erste Strophe der Ode auch ihrem "Scheine" nach. Das lyrische, in seiner Grundstimmung "naive" Gedicht ist auch in seiner "idealischen" Darstellung "sinnlich".

Hieße dies aber nicht, daß die "naive" Grundstimmung zugleich "idealisch" und daß der "idealische" Schein zugleich "naiv" wären? Würde damit nicht alles

verwirrt, was Hölderlin klar und eindeutig sagt? Wie könnte dann noch verstanden werden, daß das Gedicht "eine *Metapher*" ist?

"Metapher" heißt wörtlich "Übertragung". Wenn das lyrische Gedicht, wie Hölderlin sagt, die Metapher "Eines Gefühls" ist, d. h. der "idealische" Schein einer "naiven" Bedeutung, dann |89| ist es die Übertragung von einer Seite in die entgegengesetzte, eine *Umkehrung*.

Würden wir die Worte nehmen, "wie sie dastehen", so wäre die Erklärung leicht. Daß das Gedicht die "idealische" Metapher einer "naiven" Grundstimmung ist, würde heißen: es ist die Übertragung eines Sinnlichen ins Übersinnliche, eines Realen ins Ideale. War es notwendig, dieser "einfachen" Erklärung durch umständliche Erwägungen auszuweichen? Ja, denn sonst hätten wir, durch Hölderlins Ausdrucksweise verleitet, die Beachtung dessen, was er denkt und sieht, mit einem Rechenspiel aus bekannten Begriffen vertauscht.

Was Hölderlin im Auge und im Sinn hat, ist die Dichtung. Die Grundstimmung ist die "Bedeutung", die Darstellung ist die "Sprache" *des Gedichts*. Das Gedicht ist "Metapher", d. h. Sprache der Grundstimmung. Wie könnte diese "Sprache" eine *Umkehrung* sein? Was heißt "Metapher", wenn damit die *Sprache* gemeint ist?

Wir stellen die Frage so: Wie verhält sich die "Sprache" zur "Grundstimmung"? Was ist die "Grundstimmung", daß sie "Grund" einer "Sprache" sein kann?

Die Grundstimmung des lyrischen Gedichts enthält "eine Einigkeit". Eine Einigkeit ist die "heilige Unschuld", in der sich das Kind befindet. Aber aus dem "Frohsinn" des Kindes entsteht kein Gedicht. Der Dichter ist ein "Mann" (v. 6). Er gehört zu den "Vielerfahrenen" (v. 14). Wie steht es dann mit der Einigkeit der Grundstimmung, wenn sie von der des Kindes verschieden ist, da ihr die Sprache des Gedichts entspringt, und ihr doch auch gleicht, da sie in dem Höheren und Heiligen des Friedens beruht?

Die Unschuld des Kindes ist eine Einigkeit, der die "Schuld" noch unbekannt ist. Sie liegt *vor* dem "Zwist". Der *Dichter* steht im Frieden, weil seine Seele "*befriediget*" ist. Der Friede hat einen Zwist beseitigt; die Einigkeit, die er gewährt, ist Vereinigung. Des Dichters Unschuld ist *nach* einer Entzweiung gekommen. Sie ist aus einer "Schuld" wiedergewonnen. - Die Befreiung von einer "Schuld" ist "Sühne". Die Einigkeit der Grundstimmung ist *Versöhnung*. - Von der Zeit, die aus der Winterstarre befreit, sagt Hölderlin im "Hyperion":

wenn des Frühlings holdes Fest, wenn die Versöhnungszeit der Welt die

Sorgen alle löst, und Unschuld zaubert in ein schuldig Herz ... (II, 284) |90|

Und der Gesang, der den Frieden begrüßt, dessen Eintritt Hölderlin in Hauptwil
erfuhr, begann zuerst:

Versöhnender der du nimmergeglaubt
Nun da bist, ...
... seliger Friede! (2, 130)

Das Zeichen der kindlichen Unschuld ist das staunende Auge des Kindes. Im Staunen beruht sein Einklang mit dem Wunderbaren, das es umgibt. Wenn "der Mann", der "Vielerfahrene", den Glanz des Heiligen erblickt, dann wird er aus einem unheiligen Zustand herausgerissen und *ins* Staunen erhoben. *Diese* Erfahrung des Erstaunlichen ist das *Betroffensein*. - Der Briefstelle, wo Hölderlin vom Anblick der Alpen sagt: "Ich kann nur dastehen wie ein Kind und staunen", gehen die Worte voraus:

Du würdest auch so betroffen, wie ich, vor diesen glänzenden, ewigen
Gebirgen stehn ... (6, 414)

Und in einem anderen Brief (an Landauer) heißt es:

Vor den Alpen, die in der Entfernung von einigen Stunden hierherum sind,
stehe ich immer noch betroffen, ich habe wirklich einen solchen Eindruck
nie erfahren ... (6, 416)

Von dem glänzenden Anblick betroffen, wird die Seele erhoben und befriedigt. Die Erhebung *in* das Hohe ist eine Erhebung *aus* dem Niedrigen. Der Friede erhebt aus dem Zwist. Der Zwist, der Unfriede, ist ein Mißverhältnis - ein Zuwenig wie beim "Sklaven", ein Zuviel wie beim "Despoten". Wo der Friede fehlt, herrscht Unmut oder Übermut. - In dem Neujahrsbrief von 1801 an die Angehörigen schreibt Hölderlin:

Ich will nun nimmer den Unmuth in mir Meister seyn lassen. Der Übermuth
soll aber auch sich beugen vor dem, was um uns und über uns ist. (6, 408)

Von dem Frieden, der um die Menschen und über sie gekommen ist, sagt der erwähnte Gesang:

Versöhnender, der du nimmergeglaubt
Nun da bist, Freundesgestalt mir

Annimmst, Unsterblicher, aber wohl
Erkenn ich das Hohe
Das mir die Knie beugt. |91|

Die erhebende Gegenwart des Hohen ist zugleich ein Beugen. Das Hohe erhebt den Sinn, indem es die Knie beugt, daß der Gebeugte dem Blick zu ihm aufhebt. Kniend schaut der Mann in die Höhe. Er "staunet" "zum Himmel" (v. 6f.). Als Gebeugter wird er erhoben, weil der das Beugende als das Hohe "erkennt". - Anders steht es freilich, wenn der Mensch von sich aus sich beugt. Dann beugt er sich vor dem Niedrigen. Davon Befriedigung zu erwarten, wäre ein Irrtum. So schreibt Hölderlin in dem Brief an Landauer aus Haupt will:

Theurer Freund! Ich habe mich lange mit Täuschungen getragen, die anderen und mir zur Last und vor dem Herrn des Lebens und vor meinem Schutzgeist eine Schande gewesen sind. Ich meinte immer, um in Frieden mit der Welt zu leben, um die Menschen zu lieben und die heilige Natur mit wahren Augen anzusehen, müsse ich mich beugen, und, um andern etwas zu seyn, die eigene Freiheit verlieren. Ich fühle es endlich, nur in ganzer Kraft ist ganze Liebe; es hat mich überrascht, in Augenblicken, wo ich völlig rein und frei mich wieder umsah (6, 416)

Solche Augenblicke sind, nach den Briefen, der Anblick der Berge oder die Nachricht des ausgemachten Friedens. In Augenblicken wie diesen beugt nicht der Mensch sich selbst, sondern das Hohe beugt ihn. Jenes andere Beugen ist der Verlust der Freiheit, dieses, indem es erhebt, ist der Gewinn der Freiheit. Der Blick ist dann "rein und frei" wie für einen, der die Höhe erstiegen hat und plötzlich, "überrascht", ungehindert um sich sehen kann. - In einem früheren Brief, vom 11. Dezember 1798, wo von einer solchen Erhebung noch wie von einem Wunsch gesprochen wird, sagt Hölderlin:

Man kann jetzt den Menschen nicht alles gerade heraus sagen, denn sie sind zu träg und eigenliebig, um die Gedankenlosigkeit und Irreligion, worinn sie stecken, wie eine verpestete Stadt zu verlassen, und auf die Berge zu flüchten, wo reinere Luft ist und Sonn und Sterne näher sind, und wo man heiter in die Unruhe der Welt hinabsieht, das heißt, wo man zum Gefühle der Gottheit sich erhoben hat, und aus diesem alles betrachtet, was da war und ist uns seyn wird. (6, 297) |92|

Gegenüber dem Niedrigen der Eigenliebe, wo es nur das Hin und Her zwischen Unmut und Übermut gibt, gegenüber der verpesteten Stadt, ist die Luft der Höhe "*reiner*".

"Rein" heißt in dem Brief aus Hauptwil "die Sonne über den nahen Alpen". Die Sonne scheint rein, wenn der Himmel rein ist. Das goldene Licht und das "helle Himmelblau" sind *das* Reine. Das Beugen vor dem Hohen erhebt den Menschen ins Reine, indem es ihn aus den unreinen Verhältnissen des Unmuts wie des Übermuts befreit. Die in der Betroffenheit wiedergefundene Unschuld ist als das Heilige und Reine die Einheit dessen, wohinein der Mann gebeugt und wohinauf er erhoben wird.

Das Dasein im Reinen wie im Unreinen ist das Leben. Der Ort, aus dem das Leben hervorgeht, die Mitte des Lebens, ist das Herz. Rein ist das Leben, wenn es ungestört in seiner Mitte gründet. Dann ist das Herz "gründlich". Dieses Leben, das im Eigenen gründet, ist "echt". In dem erwähnten Neujahrs Brief von 1801 schreibt Hölderlin an die Seinigen:

Glauben Sie mir's, meine verehrungswürdige Mutter! und Ihr, gute theure Geschwister! das Aechte, das Unschuldige, das gründliche Herz, das ich in jedem von Euch, wie eine Stimme des Himmels, von Jugend auf, noch eh' ich wußte, was es war, erfahren habe, und nun erkenne und als den Grund alles Guten und Wahren und Gottähnlichen ehre, - (6, 409)

Das echte Leben ist das "beste Leben". Wer, im Zustand des Unreinen, von ihm entfernt war, kehrt dadurch zu ihm zurück, daß er "in sich", als auf die gründende Mitte "gesammelt" wird. Das reine wie das unreine Leben waltet als "Stimmung". Die unreine Stimmung ist die "untergeordnete", die reine, höhere ist als die echte die "eigentliche". - In dem Brief an Landauer, in der Fortsetzung der oben zitierten Sätze (S. 86) ist das Wesen der "Grundstimmung", aus welcher das Gedicht entspringt, genannt:

... es hat mich überrascht, in Augenblicken, wo ich völlig rein und frei mich wieder umsah. Je sicherer der Mensch in sich und je gesammelter in seinem besten Leben er ist, und je leichter er sich aus untergeordneten Stimmungen in die Eigentliche wieder zurückschwingt, umso heller und umfassender muß auch sein |93| Auge seyn, und Herz haben wird er für alles, was ihm leicht und schwer und groß und lieb ist in der Welt. (6, 416)

Wo das Auge hell und umfassend ist, wo ein Herz ist für alles, da öffnet sich der Raum für die Sprache des Gedichts. In einem aus der gleichen Zeit stammenden Brief an den Bruder schreibt Hölderlin von den Augenblicken, "wo es uns endlich einmal gelingt, einander etwas Rechtes herausgesagt zu haben." Dort heißt es:

Hier in dieser Unschuld des Lebens, hier unter den silbernen Alpen, soll es

mir auch endlich leichter von der Brust gehen. (6, 420)

Die "Grundstimmung" des lyrischen Gedichts ist "eine Einigkeit", ... die am leichtesten sich gibt". "Leicht" gibt sie sich, weil die Einigkeit der Grundstimmung "das Reine" ist. Sie ist, wie es in dem zuletzt erwähnten Brief heißt, "die reine freie Offenheit".

Daß sie aber überhaupt "*sich giebt*", nämlich *spricht*, ist nur möglich, weil die Grundstimmung ein "Zurückschwingen" ist. In dem "Zurück" beruht der Unterschied zwischen der anfänglichen Unschuld des Kindes und der wiedergewonnenen des Mannes. Das Zurückschwingen ist das Wiederfinden der Unschuld.

Es ereignet sich als Beugung und Erhebung. Was beugt und erhebt, ist das Hohe. Dieses heißt das Unsterbliche. Mit dem Ruf "Unsterblicher ..." grüßt Hölderlin den Frieden (v. 3); und in derselben Strophe betont er nochmals: "Diß eine weiß ich, sterbliches bist du nichts" (v. 9). - Ein Sterbliches, "der Sterbliche" ist "der Mann" ("Unter den Alpen gesungen", Lesart zu v. 6). Er ist der Sterbliche - das heißt, er ist derjenige, der die "sterblichen Erfahrungen" macht ("Hyperion", II, 216). Nur der Sterbliche kann das Unsterbliche *wiederfinden*. Darum sagt Hyperion:

Ist nicht dem Herzen das genesende Leben mehr werth, als das reine, das die Krankheit noch nicht kennt? Erst wenn die Jugend hin ist, lieben wir sie, und dann erst, wenn die verlorne wiederkehrt, beglückt sie alle Tiefen der Seele. (II, 232)

Aus der Höhe des Unsterblichen allein kommt kein Gedicht - so wenig wie allein aus der Tiefe des Sterblichen. Es ent- |94| springt dort, wo das Sterbliche zum Unsterblichen erhoben wird. Das Gedicht entspringt einer *Erhebung*.

Ein Mann, der dazu geboren ist, zwischen Sterblichen und Unsterblichen zu stehen, ist der "Halbgott", der "Heros". Die Erhebung des Menschen zu dem Höheren ist "heroisch". - Das Sicherheben oder Erhobenwerden ist kein Zustand, sondern eine Bewegung. Eine Bewegung ist der Vollzug einer Kraft. Das Wort, welches Kraft und Bewegung in einem nennt, ist "Wirksamkeit", griech. ἐνέργεια. Das "Heroische" ist "energisch".

Die Erhebung ist nicht das reine Selbst, sondern eine Bewegung zwischen Unreinem und Reinem. Das Reine ist Einklang, das Unreine Dissonanz. Das Reine der "Grundstimmung" ist das "sinnlich" "naive Gefühl". Das Reine der Sprache ist das "übersinnlich" "idealische Bild". Der Aufschwung in die Grundstimmung, die

Erhebung, vereinigt das "sinnlich" Lebendige der untergeordneten Stimmungen mit dem "idealischen" Glanz des Höheren. Daher sagt Hölderlin vom Gedicht, daß es in den "heroischen energischen Dissonanzen" "weder seine Wirklichkeit, sein Lebendiges, wie im idealischen Bilde, noch seine Tendenz zur Erhebung, wie im unmittelbareren Ausdruck verliert". Die Einheit von "Wirklichem" und "Idealischem" im "Heroischen" ist das Betroffensein. Dieses ist die Einheit beider nicht dergestalt, daß sich das eine mit dem anderen vermischen würde, sondern so, daß sich im Betroffensein die Verschiedenheit von Sterblichen und Unsterblichem öffnet.

Im Angesicht des Unsterblichen erfährt der Mann seine Sterblichkeit. Und im Gefühl seiner Sterblichkeit "weiß" er die Unsterblichkeit des Höheren. Im Betroffensein ist das Sterbliche nicht wie in der Unschuld des Kindes unbekannt; auch wird es nicht vergessen; es wird eigens erst erkannt. Das Betroffensein ist ein Staunen vor dem Unsterblichen, in dem das Sterbliche bewahrt bleibt.

Das Höhere erhebt den Mann, indem es ihn zugleich beugt. Ein ausdrückliches Beugen vor dem Erhebenden ist der *Dank*. Die sterblichen Erfahrungen gründen im Leid; das Höhere ist gegenwärtig im Frieden. - In dem Brief an die Schwester ist die Grundstimmung des lyrischen Gedichts "Unter den Alpen gesungen" ausgesprochen:

Du siehest, Theure! ich sehe meinen Aufenthalt wie ein Mensch an, der in der Jugend Laids genug erfahren hat, und jetzt zufrieden und ungestört genug ist, um herzlich zu danken, für das, was da ist. (6, 414) |95|

Die Sprache des Gedichts kommt aus der Erhebung. Als Beugung ist die Erhebung Dank. So ist die Sprache des Gedichts eine Sprache dankender Erhebung. Die Grundstimmung, aus der das Gedicht spricht, ist das "Gefühl" des Dankes. Was ist die "Sprache" des Dankes?

Auf die "Grundstimmung" haben wir geachtet um der Frage nach der "Darstellung" willen. Hätten wir aber nicht zuerst die vorliegenden Fakta der Darstellung - in unserem Fall des Gedichts "Unter den Alpen gesungen" - beschreiben müssen, z.B. den Aufbau, Zeitraum, den Rhythmus, die Wortwahl, den Klang? Was hilft das Verständnis einer "Stimmung" für das Verständnis der "Form"? Ist das nicht noch weniger, als wenn man zuerst den Inhalt bestimmte, um dann beschreiben zu können, wie dieser in der Darstellung zum "Ausdruck" kommt? Aber eine Stimmung - etwas Ungreifbares, inhaltlich Unbestimmbares - ist das nicht, mit der konkreten, in ihren Inhalten benennbaren, in ihrer "Form" meßbaren, kontrollierbar und beweisbar vorliegenden Darstellung verglichen, wie ein Nichts?

Doch wie, wenn die Darstellung eben darin ihr Wesen hätte, daß dieses "Nichtige" der "bloßen Stimmung" zu einem "Etwas" wird, das gesehen und gehört werden kann? - Dann wäre das Fragen nach Inhalt und Ausdruck der sicherste Weg an der Darstellung vorbeizugehen. So bleiben wir dabei, nach dem "äußeren Schein" im Hinblick auf die "Grundstimmung" zu fragen.

Der "äußere Schein" ist die "Sprache" der "Grundstimmung", d. h. er ist Sprache des Dankes. Wie spricht diese Sprache? Die Sprache des lyrischen Gedichts heißt "idealisch". Das ist der Gegensatz zur "Sinnlichkeit" der "naiven" Grundstimmung. Das *Gefühl* des Dankes und das dankende *Sprechen* wäre demnach ein Gegensatz. Ich kann aber der "Grund" einer Sache ihr Gegensatz sein? Kommt das nicht doch auf das Zweierlei von "Inhalt" und "Form" hinaus?

Der Gegensatz besteht zwischen dem "Sinnlichen" des "naiven" Gefühls und dem "Übersinnlichen" des "idealischen" Scheins. In der Gegensätzlichkeit dieses Gegensatzes beruht der "metaphorische" Charakter des Gedichts.

Als Übertragung von einer Seite in die entgegengesetzte ist die "Metapher" eine Umkehrung. Die beiden "Seiten" sind das "Sinnlich-Naive" und das "Übersinnlich-Idealische". Das Gefühl der Grundstimmung kehrt das Gedicht um in die "Sprache" [96] der Darstellung. Was aber ist das für ein Gefühl; und was ist das für eine "Sprache"? Die Grundstimmung ist das Gefühl der Unschuld; und die "Sprache" ist das Bild der Unschuld.

"Grund" und "Darstellung", beides ist die "heilige Unschuld". Die beiden "Seiten" zwischen denen sich die *pher* vollzieht, sind jeweils dasselbe. Das heißt aber: die Umkehrung kann wohl eine Umwendung, sie kann jedoch nicht eine Verwandlung sein. Die "Metapher" ist ein Sichwenden desselben. Durch die "Darstellung" wird nicht etwas Neues gemacht.

Was ist es aber dann, was durch die Umkehrung geschieht? Anscheinend doch dies, daß es durch das Gedicht "Sprache" gibt, daß durch das Dichten das Sprachlose zum Sprechen gebracht wird. Was sollte Hölderlin hier anders im Sinne haben, als die bekannte Ansicht, daß der Dichter den stummen "Dingen" einen "Namen" gibt? Die Frage wäre dann nur, woher *hat* er die Namen? Wie kommt *er* zur Sprache, wenn durch ihn das Wort zu den Dingen kommt?

Ist es wirklich so, daß sich die Grundstimmung dergestalt von der Darstellung unterscheidet, daß sie das *Sprachlose* ist?

Dies haben wir offenbar vorausgesetzt, als wir fragten: was ist die Grundstimmung,

daß sie "Grund" einer Sprache sein kann? Eine vorläufige Antwort darauf fanden wir in der Briefstelle, die vom Zurückschwingen in die eigentliche Stimmung sprach. Die eigentliche Stimmung ist die Unschuld. In dem "Wieder" öffnet sich der Gegensatz zwischen den Sterblichen und dem Unsterblichen, deren Begegnung das Betroffensein ist. Das Betroffensein ist die (als solche "heroische") Erhebung zum Höheren in der Beugung des Dankes.

Der Ort des Unsterblichen als des Höheren ist der Himmel. Von ihm betroffen, wird der Sterbliche, "der Mann", in die Stimmung der Unschuld erhoben, indem er "zum Himmel" "staunet" (v. 6f.).

Doch wie wurde er von dem Höheren, Himmlischen betroffen? Durch den Anblick der Alpen. Das heißt durch den Anblick eines "Sinnlichen". Im Anblick des "Sinnlichen" erhob den Mann das "Übersinnliche". Insofern als der Anblick betroffen macht, ist das "Subjekt" des Anblicks nicht der Betroffene, sondern das, was betroffen macht. Die Alpen blicken den Mann an.

Wer von einem Anblick betroffen wird, sagt zwar nicht: ich werde angeblickt, wohl aber ich werde angesprochen. Wir [97] sagen: diese Blume spricht mich an, oder: dieses Bild spricht mich an. Ist das weiter nichts als eine "poetische" Redeweise, in welcher der ursprüngliche Sinn des Sprechens bloß "metaphorisch" gebraucht wird?

Vielleicht steckt die Schwierigkeit, Hölderlins "theoretische" Sätze über die Dichtung zu verstehen, im heutigen Gebrauch des Wortes "Stimmung". Unter Stimmung verstehen wir gewöhnlich ein psychologisch faßbares Erlebnis. Die Stimmung gilt als ein emotionaler Zustand. Im gleichen - nämlich subjektiven - Sinn sprechen wir gewöhnlich von "Gefühl". Wenn eine "Beziehung" etwas "Objektivem" festzustellen ist, hält man gleichwohl an der "Innerlichkeit" von Gefühl und Stimmung fest, indem man den Begriff der Assoziation eingeführt. Wo die Dichtung mit "Stimmung" zu tun hat, z.B. in der Lyrik, gilt die Sprache des Gedichts als der "äußere Ausdruck" der "inneren Stimmung". Der Dichter ist es, welcher erlebt, und er ist es, welcher spricht. Das Gedicht wird vom Dichter gemacht. Von gewöhnlich Gemachten unterscheidet sich das "Künstlerische" des Gedichts lediglich dadurch, daß man ihm den Titel "Schöpfung" gibt.

Findet diese Vorstellung des Gedichts als Ausdruck eines Erlebnisses nicht ihre Bestätigung in dem subjektiven Charakter der reinen Lyrik? Ein lyrisches Gedicht ist umso "lyrischer", je enger es an die Individualität des Dichters, an sein "Ich", gebunden ist. In der Lyrik Hölderlins oder Klopstocks ist verhältnismäßig wenig vom "Ich" die Rede. Und sicher steht das besondere individuelle Erlebnis weniger

im Vordergrund als etwa in den Liedern des jungen Goethe oder Brentanos. Darum verweist man jene "objektivere" Lyrik in die Randbezirke der Gattung oder bezeichnet sie gar als Ausnahmen. -

Was ist die "Stimmung" in dem Sinn, wie Hölderlin das Wort gebraucht? In die "Grundstimmung", aus der das Gedicht entspringt, versetzen den Dichter der Frühling, die Nachricht des Friedens, die Alpen. Sind das Anlässe zur Auslösung von Assoziationen? Oder wird nicht vielmehr alle Psychologie zur Seite gerückt durch jenes Einzige, was Hölderlin mit Erhebung und Betroffensein meint?

Die "Sprache" des lyrischen Gedichts ist "idealisch". Das "Idealische" ist das Bild des Höheren. Dieses Bild zu bilden vermag der Dichter, da er selbst zum Höheren erhoben wurde. Das Höhere ist kein Inneres, welches durch ein Äußeres assoziiert werden könnte, sondern der Himmel *über* dem Mann. [98] Erhebung kann nur heißen, daß der Mann dasjenige, was über ihm ist, als dieses Höhere vernimmt. Dergestalt wird es erkannt. Eine Erkenntnis ist eine Lehre. Der Dichter *macht* die Erkenntnis nicht, er *wird* belehrt - und zwar durch das, was ihn erhebt. - Die Lehre ist die Erkenntnis des Höheren. Was ihn erhebt, sind die "Berge". Im Entwurf schrieb Hölderlin: "vom / Heiligen Berge / Sagen ..." dann: "und / Lehren die Berge / Höhere Lehren Dich", dann: "es / Lehren die Berge höhere Dinge, dich" (Lesarten zu v. 11-13). In der endgültigen Fassung lautet die Stelle: "es / Lehren die Berge / Heil'ge Geseze dich". - Die Berge selber sind es, die den Dichter die "höheren Dinge" die "heil'gen Geseze" lehren.

Wie aber belehren die Berge? Ist das nicht doch bloß "poetisch" gemeint? Belehren kann doch, im eigentlichen Sinn, nur ein Lehrer oder ein Buch, Belehrung bedarf doch der Sprache. Wie soll ein Ding belehren, ein Wesen, das stumm ist? Und doch lautet der vorausgehende Satz:

Der stumme Wald spricht,
Wie vor alters, seine Sprüche zu dir

Der stumme Wald spricht. - Wir stehen vor der Wahl, solche Sätze - und unseren eigenen Sprachgebrauch: die Blume spricht mich an - als Redensart und "poetische Metapher" abzutun oder mit ihnen Ernst zu machen. Das aber hieße nichts anderes, als auf ihren Sinn zu achten. Sprache ist hörbar. Auch die "gedachten" Worte gründen in der Möglichkeit, gesprochen und gehört zu werden. Die Frage ob es mehr als eine Redensart ist, daß die Dinge sprechen, entscheidet sich demnach daran, ob die stummen Dinge zu hören sind. Jedem, der das Hören aus der physiologischen Wahrnehmung physikalischer Wellenschwingungen erklärt, muß bereits diese Frage unsinnig erscheinen. Allein in der physiologisch-physikalischen

Ebene ist niemals zu verstehen, was Sprache ist. Sie als einen Komplex aus Sinn und Laut zu bezeichnen, ist ebenso unzulänglich, wie die Bezeichnung des Dinges als Verbindung von Stoff und Form. Die Sprache wie das Ding sind nichts Zusammengesetztes.

Warum soll von der Sprache in dem, was sie ist, das heißt in ihrer Einheit, ausgerechnet der Dichter der höchste Verwalter der Sprache, und noch dazu jener Dichter, der das Wort so genau nimmt wie Hölderlin, lediglich unverbindliche "Poesie" zu sagen haben? |99|

Von der Stimmung im Angesicht der Berge sagt Hölderlin in dem Brief: "Ich kann nur dastehn wie ein Kind und staunen und stille mich freuen". Dieser Satz sagt nichts von einem Höheren. Im Gegenteil, es ist von einer Stille die Rede. Und doch heißt die Grundstimmung mit einem anderen Wort "Grundton". Die Stimmung ist ein Tönen. Sie ist im wörtlichen Sinne "Stimmung": das Tönen einer Stimme. Die Grundstimmung tönt in der stillen Freude. Die Grundstimmung tönt in der Stille. - "Der stumme Wald spricht."

Sollte die Sprache der stummen Dinge ein Tönen sein, das in der Stille zu hören ist? Ist am Ende gar die Stille selbst das Laut werden des "Stummen"?

Solcher Art könnte die Stille nur sein, wenn sie mehr ist als das Negativum des abwesenden Lärms. - "Still" ist nach dem Brief das Freuen. Die Freude ist die Erhebung in das Reine der Unschuld. Unschuldig rein ist gleich dem Kind und den Bergen der Wald. Gesetzt, die Erkenntnis des Reinen wäre das Vernehmen seiner Stimme, dann wäre das Stillwerden als die Erhebung ins Reine die Bedingung dafür, diese Stimme hören zu können.

Im Ton der Grundstimmung vernimmt der Hörende die Sprüche, die das Stumme ihm zuspricht. Ist dann aber nicht die Grundstimmung selber schon Sprache? Würde das nicht bedeuten, daß die gesprochene "Sprache" des Gedichts die Umkehrung einer gehörten Sprache ist?

Die Grundstimmung ist der "Grundton". Darf dieser jedoch im Ernst "Sprache" genannt werden? Ist der "Ton" der Grundstimmung nicht doch nur das Gefühl einer "blossen" Stimmung? Von "Sprache" könnte doch erst die Rede sein, wo diese dunkle Empfindung in die Klarheit des artikulierten Wortes und in die Bestimmtheit der strukturierten Gestalt verwandelt worden ist. Selbst wenn zuzugeben wäre, daß "Sinn" und "Klang" in der Sprache nicht zwei verschiedene Elemente sind, so unterscheidet doch eben dies die Sprache von einem bloßen Klingen, daß sie *sinnvolles* Klingen ist. Und dieses echte Sprechen, das geistige

Sagen, müßte dann doch als die schöpferische Leistung des Dichters anerkannt werden. So könnte man, wenn auch Hölderlin den Grund des Gedichts als "Ton" bezeichnet, allenfalls sagen, daß die "Umkehrung" der Metapher die Verwandlung des dunkel "Gehörten" in das helle und klare Wort und in die sinnvolle Gestalt der |100| eigentlichen Sprache ist. - Wie steht es damit?

Die Stimmung, in der das tönt, was die gesprochene "Sprache" darstellt, ist die Unschuld. In ihr steht das Kind. Die Sprache des Gedichts vermag zwar nur "der Mann", der sich aus einer untergeordneten Stimmung in die Unschuld der eigentlichen Stimmung zurückschwingt. Ein Hören müßte aber auch der Unschuld des Kindes eigen sein. Was ist das für ein Hören? Ist es dunkel? Ist es eine bloße Empfindung?

Zunächst: die Unschuld, zu der der stumme Wald seine Sprüche spricht, welche die Berge heilige Gesetze lehren, ist die Unschuld schlechthin, dieselbe, die in der ersten Strophe im Bild des Kindes genannt wird. Sie selber also ist es, auch in der des Dichtens unvermögenden Gestalt des Kindes, welche nicht "bloße" Töne, sondern Sprüche hört und heilige Gesetze lernt. Und weiter: schon vom Kind, nicht erst vom Dichter, heißt es, seine Unschuld sei "Immerzufriedner Weisheit voll".

Die Weisheit ist kein dunkles Fühlen, sondern ein Wissen. Gewiß, wenn das Kind weise wäre, so könnte das nicht heißen, daß es sich im Besitz von Kenntnissen mit dem Mann messen kann. In solchen Wissen ist ihm der Mann überlegen. "denn manches / Gute kennet der Mann" (v. 6). Zuvor schrieb Hölderlin: "denn manches / Gute wissen die Sterblichen", und "manches / Wahre siehet der Sterbliche" (Lesarten zu v. 6). "Manches" ist Einzelnes. Was der Mensch "kennet", sind Einzelkenntnisse. Aber eben diese Einzelkenntnisse helfen nicht, die Sprache des Waldes oder die Gesetze der Berge zu vernehmen. Gesetze, die jeder kennen kann, sind die geschriebenen, die man schwarz auf weiß besitzt. Die Lehren der Berge sind "höhere Lehren" und ihre Gesetze "heilige Gesetze", weil sie höher sind als die geschriebenen, nämlich ihrem Wesen nach ungeschriebenen. Daher sind sie auch nur einem Wissen zugänglich, das höher ist als dasjenige der bloßen Kenntnisse. Das in solchem Sinne höhere Wissen ist die Weisheit.

Die Weisheit ist "wohlzufrieden". Der Frieden ist der Bereich der Unschuld. Die Ode, die überschrieben ist "Der Frieden", ruft den Frieden zu kommen:

Mit deinen ungeschriebnen Gesezen auch (Lesart zu v. 42; 2, 393)

Ein Brief Hölderlins vom Herbst 1800 an die Schwester beginnt: "Ich danke Dir und unsern guten Müttern noch einmal von Herzen für die glücklichen Augenblicke,

die ich unter euch zugebracht". |101| Diese Augenblicke des Verbundenseins mit den Angehörigen im "Wahrsten und Heiligsten" sind "Ruhetage". Und noch der Gedanke daran gibt "eine wohlthätige Ruhe".

Diß erhält mein Herz, das am Ende nur zu oft in allzugroßer Einsamkeit seine Stimme verliert und vor uns selber verschwindet. Und was ist alle Weisheit ohne diese kindliche fromme Stimme in uns? (6, 402f.)

Die glücklichen Tage der Ruhe und die Gedanken, die wohlthätige Ruhe gewähren, sind Augenblicke des Friedens. In ihnen tönt die kindliche fromme Stimme, ohne die alle Weisheit nichts wäre. - Die nächste Strophe der Ode, die den "Frieden" ruft, lautet:

Unschuldiger! sind klüger die Kinder doch
Beinahe, denn wir Alten; es irrt der Zwist
Den Guten nicht den Sinn, und klar und
Freudig ist ihnen ihr Auge blieben. (2, 7; v. 45-48)

Der Zwist - das unreine Verhältnis von Unmut oder Übermut, die untergeordnete Stimmung, in die das Sorgen oder die Mühen den Menschen niederdrücken - trübt das Auge. Es irrt den Sinn. Gewöhnlichen Kenntnissen kann der Zwist nichts anhaben. Die Fakten, gegen die er stößt, sind sogar ein Prüfstein, der Irrtümer korrigiert. Aber er ist kein Weg zur Weisheit. Die Erkenntnis des "Ungeschriebenen" verlangt einen Bereich, der höher ist als die Verhältnisse des Zwists.

Wer in ihm steht, ist unbeirrbar im Sinnes. Sein Auge ist "klar und freudig" geblieben. - "Ich bin jetzt zufrieden und ungestört genug ..." schrieb Hölderlin in dem Brief aus Hauptwil an die Schwester. Und die andere erwähnte Stelle, in dem Brief an Landauer, sagte von dem Menschen:

je leichter er sich aus untergeordneten Stimmungen in die eigentliche zurückschwingt, umso heller und umfassender muß auch sein Auge sein, und Herz haben wird er für alles, was ihm leicht und groß und lieb ist in der Welt.

Das Auge ist hell, indem es hell sieht. Das Herz schlägt, indem es Leben bewegt. Ein Herz haben, das heißt nicht, ein Herz besitzen, sondern es schlagen lassen für anderes. Die |102| Einigkeit des Friedens ist dort, wo das eine mit dem anderen in Frieden steht.

Was dem Menschen die Helligkeit des Blicks und ein umfassendes Auge gewährt, ist die Stimmung des Friedens. Was besagt das? Inwiefern hängt das hellere und umfassendere Sehen von einer Stimmung ab?

"Hell" und "umfassend" ist nicht Zweierlei. Alles ist zu sehen, wenn alles in hellem Licht steht. Umfassend ist der Blick, *weil* er hell ist. Was wir nicht sehen, ist uns dunkel. Es ist uns verschlossen. Was wir sehen können, ist uns nicht verschlossen, es ist aufgeschlossen. Das Aufgeschlossene ist das Offene. Die Helligkeit des Sehens ist die Offenheit. - Das Offene heißt auch das Freie. Wie hängt die Offenheit des Freien mit der Stimmung des Friedens zusammen?

Eine "Stimmung" ist der Friede insofern, als er das Tönen einer Stimme ist. Im Frieden tönt die kindliche fromme Stimme. die verloren geht in allzu großer Einsamkeit. Verloren geht sie dem Herzen. Sie ist da, wo der Mensch von der zu großen Einsamkeit befreit ist, wo er ein Herz hat für alles, was ihm lieb ist in der Welt. Die Stimme des Herzens ist die Stimme der Liebe. - Um Weihnachten 1800 dankt Hölderlin von Nürtingen aus dem Bruder für einen Brief, den er, auf dem Wege von Stuttgart kommend, erhielt:

so traf er mich unter mancherlei Gedanken, die mir die Abreise aus Stutgard und die offene Straße und die offene Welt eingab. Ich fühlte den ewigen Lebensmuth, der uns, voll liebenden Vertrauens, durch alle Perioden des Daseyns oft stillmahnend, oft in seiner vollen frohen Kraft hindurchführt, diesen Geist der Jugend und der Weisheit fühlt' ich einmal wieder, recht, wie er erscheinen muß, wenn wir ihn erkennen sollen. (6, 407)

Der Geist der Weisheit ist der Geist des liebenden Vertrauens. Das Sehen ist hell, die Welt ist offen, wo das *Herz* aufgeschlossen ist. Das vertrauende Herz ist das mutige Herz. So ist auch der Vielerfahrene dann weise, wenn er mit dem ewigen Lebensmut den Geist der Jugend wieder fühlt.

Das mutige Vertrauen ist anders als der ängstliche Unmut und anders als der blinde Übermut. Es ist "liebend". Die Welt ist dem Vertrauenden offen, weil er sich mit ihr im Ein- |103| klang weiß. Sogar der Feldherr oder der Krieger verdanken ihren klaren Blick einem geheimen Einklang mit den Gedanken des Gegners. Nicht als der Gegensatz zum Kampf, aber als die Erhebung über den verengenden und verfinsternden Zwist ist die reinere Stimmung des Friedens die "reine freie Offenheit", von der Hölderlin in dem Brief an Landauer spricht.

Der Geist des liebenden Vertrauens, der Geist der Jugend und der Weisheit, ist der Geist der Unschuld. So ist die Unschuld selber, wie der Dichter, der ihren Geist

gefühlt und erkannt hat, sagt:

der Menschen und der
Götter liebste und vertrauteste (v. 1f.)

Oft erzählen Märchen und Legenden von der Weisheit wortkarger Hirten und von der Klugheit einfältiger Bauern. Die das Vieh weiden oder das Land bebauen, gehören nicht zu denen, die herrschen oder beherrscht werden. Als die Hütenden oder die Pflegenden stehen sie mit dem Gehüteten oder Gepflegten in einer reineren Beziehung. Unter übermütigen oder mürrischen Händen gedeiht kein Gewächs und gehorcht kein Tier. Darum kennen sie das Verborgene, das sich durch keine Gewalt ablisten läßt, aber dem Eingeweihten freiwillig zeigt. Sie sind weise, weil ihnen das Ungeschriebene und Unaufschreibbare vertraut ist, das sich nur den Vertrauenden anvertraut. So ist ihr Anblick ein Bild, welches den Geist der Unschuld sichtbar macht:

Siehe! Das raue Thier des Feldes, gerne
Dient und trauet es dir (v. 9f.)

In einer Anmerkung zu den Pindar-Fragmenten lautet ein Satz:

Das Unschuldige des reinen Wissens als die Seele der Klugheit. (5, 281)

Gefühlt und erkannt hat der Dichter den Geist der Unschuld im Glanz der Berge, im Hauch des Waldes, im Schritt der Pflügenden, im Lachen der Kinder. In der Ode "An eine Fürstin von Dessau", die in Homburg entstanden ist, sagt Hölderlin:

Denn wo die Reinen wandeln, vernehmlicher
Ist da der Geist (1, 309; v. 17f.)

Wie aber ist der Geist im Anblick des "Sinnlichen" vernehmbar? Durch eine Feststellung von Tatsachen? Oder im Er- |104| lebnis einer dunklen Emotion? In den Schriften, die um die Zeit seines Frankfurter Zusammenseins mit Hölderlin entstanden sind, sagt Hegel:

Der Geist erkennt nur den Geist. (Nohl, 312)

Das Vernehmen des Geistes kann nicht ein ungeistiges Erlebnis sein. Und doch spricht Hölderlin von dem "Gefühl" der Grundstimmung. Das Vernehmen des Geistes kann auch nicht eine gleichgültige Schlußfolgerung sein. Der Geist, der den Geist erkennt, ist das klare und freudige Auge. - Das Geistige ist das Reine.

Ein Aphorismus beginnt:

Aus Freude mußt du das Reine überhaupt, die Menschen und andern Wesen verstehen (III, 244)

Die Reinheit des Geistes ist höher als die Wirrnis des Zwists. Die Freude ist die Erhebung ins Reine. Zwar: manches Gute kennt der Mann auch in den niederen Verhältnissen. Vom Höheren betroffen, in die Unschuld des Friedens erhoben erfährt er:

aber wie rein ist
Reine, dir alles! (v. 7f.)

Die Erhebung ins Reine ist das Zurück schwingen in die eigentliche Stimmung. In ihr tönen die Stimmen, die sonst verborgen sind. Zu ihr erhoben, vernimmt der Hörende die Sprüche, die das Stumme ihm zuspricht. Die Grundstimmung ist, im Sinne des Tönens sowohl wie auch im Sinne einer hellen und klaren Erkenntnis, das Sprechen einer Sprache.

Wir fragten, was die Grundstimmung ist, daß sie zur Sprache werden kann. Jetzt müssen wir darauf antworten: *Die Grundstimmung kann zur Sprache werden, da sie selber schon Sprache ist.*

Die gesprochene Sprache des Gedichts kommt aus dem Hören einer Sprache. Damit ist freilich noch nicht gesagt, wie das Gehörte sich in das Gesprochene umkehren kann. Aber wir können jetzt genauer fragen: was ist die gehörte *Sprache*, daß aus ihr die Sprache der Gestalt hervorgehen kann?

Das Gehörte ist der Ton der Grundstimmung. Das Tönen ist ein Klingen. Auch die Gestalt der Dichtung klingt. Am einfachsten klingt sie im Lied. Aber von alters her heißt die Dichtung schlechthin "Gesang". Auch die Epen Homers sind "Gesänge". Im Klingen ihrer Gestalt beruht die Verwandtschaft der Dichtung |105| mit der Musik. Wie steht es mit dem musikalischen Charakter der Dichtung? Wie steht es damit im Hinblick auf das Verhältnis von Grundstimmung und Darstellung? (Anm. 15)

Die "Sprache" der Darstellung ist "idealisch". Daß Hölderlin damit nicht an "Gedankenlyrik" denkt, beweisen seine Gedichte und die nähere Bestimmung des Idealischen als "Bild" und "Bildungen". Als hervorragendes Zeugnis echter "Ideendichtung" gelten dagegen die meisten Gedichte und die späteren Dramen von Schiller. Aber gerade er betont, daß ein bestimmter Gedanke, die "Idee", nicht

der Anfang ist, aus dem die Dichtung hervorgeht. Mit Bezug auf den Wallenstein sagt er in einem Brief an Goethe (vom 18. März 1796):

Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee.

Diesen Satz zitiert Nietzsche in seiner Schrift "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik". Er knüpft daran den Hinweis auf "das wichtigste Phänomen der ganzen antiken Lyrik: Die überall als natürlich geltende Vereinigung ja Identität des Lyrikers mit dem Musiker -." (1, 40) (Anm. 16) Nietzsche macht diese Bemerkung im Hinblick auf eine bestimmte Frage, nämlich die nach der "Subjektivität" der Lyrik. Das Fragwürdige erblickt er in dem prinzipiellen Gegensatz, welcher zwischen der von jeder Kunst, auch dem lyrischen Gedicht, geforderten Objektivität des Werkes und der Subjektivität des Individuums besteht. Kann es überhaupt "subjektive" Kunst geben, ohne daß ihr der Charakter eines Kunstwerks verloren geht? Eindeutig ist die "Objektivität" der Epik. Ist aber demgegenüber aus dem betonten "Ich"-Sagen des Lyrikers schon das Recht abzuleiten, die Lyrik "subjektiv" zu nennen? Die äußersten Urgestalten beider Dichtungsgattungen sieht Nietzsche in der Epik Homers und in der Lyrik des Archilochus. Der Unterschied zwischen beiden ist offensichtlich -

und die neuere Ästhetik wußte nur deutend hinzuzufügen, daß hier dem "objektiven" Künstler der erste "subjektive" entgegengestellt sei. Uns ist mit dieser Deutung wenig gedient, weil wir den subjektiven Künstler nur als schlechten Künstler kennen und in jeder Art und Höhe der Kunst vor allem und zuerst Besiegung des Subjektiven, Erlösung vom "Ich" und Stillschweigen jedes individuellen Willens und Gelüstens fordern, ja ohne Objectivität ... nie an die geringste wahrhaft künstlerische Erzeugung glauben können. Darum muß unsere Ästhetik erst jenes Problem lösen, wie der "Lyriker" als Künstler möglich ist: er, der nach der Erfahrung aller Zeiten, immer "ich" sagt und die ganze chromatische Tonleiter seiner Leidenschaften und Begehungen vor uns absingt. (1, 39)

Doch was hat die Frage nach der "Subjektivität" mit der Musik zu tun? Der Anfang der Dichtung ist Musik insofern, als das Dichten ein Hören ist. Was aber ist die "Besiegung des Subjektiven, Erlösung vom 'Ich' und Stillschweigen jedes individuellen Willens" anders als die Bedingung wahrhaften Hörens, nämlich des Vernehmens desjenigen, was gerade *nicht* das "Ich" ist? - Auch noch das Hören des Mystikers, der in die Tiefe "seines Inneren" lauscht, ist eben darum ein Hören, weil

es sich einem anderen öffnet. Auch sein Hören bedarf daher des Raumes einer äußeren und inneren Stille. -

Wenn der Dichter dichtet, was er hört, dann steht nicht, wie es die gewöhnliche Vorstellung ist, das Gedicht zwischen dem Dichter als seinem Schöpfer und den - vorhandenen oder fehlenden - Lesern, sondern der Dichter ist es, welcher in einem Zwischenraum steht, nämlich zwischen dem Gehörten und dem Gesprochenen. Der Dichter steht nicht schöpferisch am Anfang, sondern hörend in der Mitte. Er ist - in diesem zwar geheimnisvollen, aber genauen und alles andere als okkulten Sinne - "Medium". Nietzsche schließt die Diskussion über die "Subjektivität" in der Kunst mit den Worten:

"Wir behaupten vielmehr, daß der ganze Gegensatz, nach dem wie nach einem Wertmesser auch noch Schopenhauer die Künste eintheilt, der des Subjektiven und des Objektiven, überhaupt in der Ästhetik ungehörig ist, da das Subject, das wollende und seine egoistischen Zwecke fördernde Individuum nur als Gegner nicht als Ursprung der Kunst gedacht werden kann. Insofern aber das Subject Künstler ist, ist es bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden." (1, 44)

Und doch ist der lyrische Dichter jener, "der, nach der |107| Erfahrung aller Zeiten, immer "ich sagt". Auch Hölderlin und Klopstock sagen "ich". Wie steht es mit dem "Ich", wenn es nicht die Subjektivität eines "schöpferischen" Individuums bedeuten kann?

Das "Ich" gilt als die reale Substanz, als der eigentliche Grund des lyrischen Gedichts. Das lyrische Gedicht, welches weder zu konkreten Gegenständen - wie die Epik -, noch zu bestimmten Ideen oder Problemen - wie das Drama - eine konstituierende Bindung haben kann, besitzt nach allgemeiner Ansicht einzig im Ich des Dichters den Grund seiner Einheit. Wie steht es dann mit dem Grund, wenn die Person des Dichters nur "Mittler", also nicht selbst der Grund ist? Hieße das nicht, der Lyrik ihren Grund nehmen, sie in einen Abgrund gründen? Allein der Dichter wird, wo er "Mittler" ist, nicht überflüssig. Ohne ihn gäbe es weder das Hören noch das Sprechen. Das "Ich" ist die Mitte, die hört und spricht. Was sie hört, ist freilich nicht ein Einzelnes, Gegenständliches oder außerhalb des Gedichts als Begriff Greifbares. Wäre es so, dann brauchte es des Dichters nicht.

Was also ist das "Ich" des Lyrikers? Es ist *nicht* das "zu-Grunde-liegende", es ist nicht das "Subjekt". Es ist das Medium des Grundtones. Dieser, der Grund, ist kein einzelnes Seiendes. Insofern ist der Grund allerdings ein Abgrund. Aber ist dieser Abgrund ein Nichts? Nietzsche sagt:

Das "Ich" des Lyrikers tönt also aus dem Abgrunde des Seins. (1, 41)

Es tönt. Wie tönt es? Als Sprache, nämlich als die Sprache der "Darstellung". Was ist diese Sprache als tönende? Ihr Ton ist die Umkehrung *des* Tons, den der Dichter hört. Wir müssen fragen, ob von dem Gehörten hier das Verlautbarte näher zu bestimmen ist. Zureichende Auskunft kann nur beim Dichter gesucht werden. Einen Hinweis gibt aber Nietzsche selbst. Unter seinen Werken steht in einer gewissen Nähe zur Dichtung der "Zarathustra". Von ihm seit Nietzsche im "Ecce homo":

Man darf vielleicht den ganzen Zarathustra unter die Musik rechnen; - sicherlich war eine Wiedergeburt in der Kunst zu *hören* eine Voraussetzung dazu. (15, 86) |108|

Was Musik hier besagt, geht aus der (oben erwähnten) Stelle über die "Inspiration" zum Zarathustra hervor. Nietzsche spricht von einem

Instinkt rhythmischer Verhältnisse, der weite Räume von Formen überspannt - die Länge, das Bedürfnis nach einem *weitgespannten* Rhythmus ist beinahe das Maaß für die Gewalt der Inspiration, eine Art Ausgleich gegen deren Druck und Spannung ... (15, 90f.)

Wenn wir den Hinweis auf den "Rhythmus" einem Philosophen entnehmen, so darum, um der "irrationalen" Auffassung des "Rhythmischen" zu begegnen. Von Dichtern, zumal Lyrikern, ist es oft und entschieden bezeugt, daß ein bestimmter "Rhythmus" das Erste bei der Entstehung eines Gedichtes sei. (Anm. 17)

Das Gehörte ist ein "Rhythmus." "Rhythmus" ist aber in der Erscheinung des Gedichts, als Gestaltmerkmal, dasjenige, wodurch sich in allen Gattungen und Formen der Dichtung, im Epos, Lyrik und Drama, in Vers und Prosa, ein Gesprochenes *als* Dichtung ausweist. Sollte als im "Rhythmus" die Einheit des Hörens und Sagens beruhen?

"Rhythmus" ist Bewegung. In der Verdichtung hängt die Bewegung des "Rhythmus" mit dem Metrum zusammen. "Rhythmus" und Metrum sind nicht dasselbe; wohl aber ist das Metrum des Verses ein "Maß" des Rhythmus. Die Ode "Unter den Alpen gesungen" ist ihren Maßen nach eine Abwandlung der "sapphischen" Ode. Ihr Grundmaß ist das Metrum des letzten Strophenverses, der so genannte Adonius:

(ihnen zu Füßen)

Sizen, den Alten,

Mit demselben Maß beginnt die Strophe:

Heilige Unschuld!

Zur Erläuterung dessen zitieren wir ein Stück aus Lothar Kempfers Buch "Hölderlin in Hauptwil". Er sagt zu der Ode "Unter den Alpen gesungen":

Sie bewegt sich in der Form, die Klopstock und seine Nachbildner Hölty, Stolberg, Salis und Matthisson der sapphischen Strophe gegeben haben, mit einer bedeutenden Abweichung jedoch, indem der Daktylus, der von Vers zu Vers um einen Takt rückwärtsschreitet, in der dritten, dem antiken Maß entsprechenden Zeile um einen weiteren Taktteil |109| über die Mitte hinaus gewiesen wird. Die Änderung hat zur Folge, daß der adonische Vers, welcher die Strophen schließt, hier schon auf klingt. Es ist der Rhythmus, in dem die Griechinnen am Adonisfest, von der Vergänglichkeit des Schönen erschüttert, den Liebling der Aphrodite anriefen. Mit einem Adonius - "heilige Unschuld!" - beginnt das Gedicht, mit der Doppelung adonischer Rhythmen endet Strophe für Strophe. Hölderlin hat die sapphische Odenform dieses einzige Mal gewählt. Aber die Rhythmen wirken fort. Die ergriffene Schilderung, die Hölderlin seiner Schwester von der Landschaft Hauptwils gab, schwang in einer adonischen Wendung aus - "dichte und sinne". Adoniserufe huldigen auch dem andern großen Erlebnis, dem "seeligen Frieden". Gleich dem Genius der Unschuld erscheint er als "himmlischer Bote", und die ihn grüßt und aufnimmt, die Hymne "Versöhnender, der du nimmergeglaubt", ist, so frei sie schreitet, von adonischem Maß bewegt und erfüllt. Das Maß bestimmt in der "Wanderung", im "Rhein", im "Einigen" die Mehrzahl der Strophenschlüsse, es bestimmt noch Kadenz und Titel von "Hälfte des Lebens". (S. 65f.)

"Der Rhein" singt das Schicksal des Stromes und des Heros, das sich zwischen der Erde und dem Himmel und zwischen den Menschen und den Göttern ereignet. Dieses Schicksal erfüllt sich in einer "Versöhnung" des Verschiedenen. Der Vers, der die Stunde dieser Erfüllung nennt, enthält einen doppelten Adonius:

Dann feiern das Brautfest Menschen und Götter (v. 180; 2, 147)

Der "Rhythmus" ist Bewegung. Das Wort des Gedichtes klingt, da es "rhythmisch" bewegt ist. Diese Bewegung kommt nicht zu dem Wort hinzu oder das Wort zur

Bewegung. Vielmehr ist das dichterische Wort gar nicht anders als dergestalt bewegtes. Die Bewegung des Wortes ist sein Ton. Das Wort ist Sprache. Das Wort des Gedichtes *spricht* als tönendes.

Ist aber nicht jedes Wort ein tönendes? Ja und nein. Ja, sofern jedes, auch der Paragraph eines Gesetzbuches, laut gesprochen werden kann. Nein, sofern in solchem Fall das Wort auch ohne das Lauten besteht. Wer dagegen Homer oder Stifter in der Stille liest, wird sie dennoch - mit dem "inneren Ohr" - hörend lesen. Eine andere Frage ist es, ob das tönende Wort des Dichters gegenüber der Alltags- oder gar der Behördensprache eine nachträgliche Steigerung bedeutet oder ob nicht |110| umgekehrt, alles abstrakte Sprechen ein Abfall vom ursprünglich klingenden ist.

Die "Bedeutung" des Gedichts ist der "Grundton." Der "äußere Schein" ist die "Sprache." Der Grundton des lyrischen Gedichts ist "naiv." Es ist ein "Gefühl." Die Sprache ist "idealisch". Sie ist ein "Bild". Das lyrische Gedicht ist die *Metapher* eines Gefühls: der gehörte Ton des naiven Gefühls kehrt sie um in den gesprochenen Ton des idealischen Bildes.

Das Gefühl, welches umgekehrt wird, ist die Stimmung der Unschuld. Die Darstellung, in die das Gefühl umgekehrt wird, ist das Bild der Unschuld. Das eine wie das andere, Gefühl wie Darstellung, sind Sprache. Das Gefühl, die "Stimmung", ist die leise Sprache, die das "Stumme" zuspricht. Die Darstellung ist die klingende Sprache des Gedichteten.

So läßt sich als erster Antwort auf unsere Frage sagen: Die Sprache der Darstellung ist die Umkehrung der gehörten Sprache, welche das dem Dichter Vernehmbare verlaublich macht.

Doch wie ist das lautende Sprechen der Darstellung beschaffen? Der Weg, den wir um dieser Frage willen einschlagen, war die Frage nach der "Bedeutung" des Gedichts.

Die Bedeutung ist die Grundstimmung. Diese ist beim lyrischen Gedicht das Gefühl einer Einigkeit. Als gefühlte ist die Einigkeit "sinnlich". Die Einigkeit ist die Unschuld. Diese ist das Reine. Die Einigkeit der Unschuld ist ein Höheres. Als ein Höheres ist sie ein Heiliges. Die Einigkeit, die "sich giebt", nämlich in das gesprochene Wort der Darstellung, ist die Unschuld des Dichters. Diese unterscheidet sich von der Unschuld des Kindes. Sie ist die wiedergewonnene Unschuld des Mannes. Die Grundstimmung, aus der das Dichten kommt, ist die eigentliche, zu der sich der Dichter aus untergeordneten Stimmungen

zurückschwingt. Die eigentliche Stimmung ist höher als die untergeordneten. Das Zurückschwingen ist eine Erhebung. Doch gehört es zum Wesen des Höheren, daß die Erhebung zu ihm nicht von dem Erhobenen gemacht wird. Das Höhere selbst ist es, was erhebt. Es erhebt durch seinen Anblick. Die Erhebung im Anblick des Höheren ist das Betroffensein. Das Höhere erhebt aus den un- |111| tergeordneten Verhältnissen des Zwists, es erhebt, indem es das Unreine, welches als Zwist der Erhebung entgegensteht, beugt. Als die Einheit von beugender Erhebung ist das Zurückschwingen in die eigentliche Stimmung *der Dank*. Die Bedeutung des Gedichts ist der Dank.

Was ist die Sprache, deren Grundton der Dank ist? Der Grundton ist kein dunkles Erlebnis, sondern die Klarheit und Helligkeit des Reinen. Die Sprache des Reinen ist vernehmbar in der Stille. Was in der Stille spricht, das Reine, ist am Lärm des Gewöhnlichen gemessen stumm. Es ist das Ungewöhnliche. Eben darum bedarf es der Stille, um gehört zu werden. Das Ungewöhnliche ist das Höhere. Der Bereich des Höheren ist der Himmel. Was in der Stille sich zuspricht, sind die Sprachen des Himmels. Der Satz, mit dem das Gedicht "Unter den Alpen gesungen" schließt, lautet:

Und frei will ich, so
Lang ich darf, euch all', ihr Sprachen des Himmels!
Deuten und singen.

Das Sprechende ist das Vernehmbare. Wo ein Höheres sprechend vernehmbar wird, ist es offenbar. Das Offene ist das Klare. - Die erste Strophe der Hymne "Versöhnender, der du nimmergeglaubt" schließt:

wenn aber
Ein Gott erscheint, auf Himmel und Erd und Meer
kömt allerneuende Klarheit. (v. 11-13)

Der Gott erscheint, wo sich das niedere des Zwistes in dem Hohen des Friedens versöhnt.

Der versöhnende Friede ist die wiedergewonnene Unschuld. Ihr erscheint der Hohe; denn sie ist die Stille, in der seine Sprache vernehmbar wird.

Indem der Zuspruch des "Stummen" gehört wird, kann er zur gesprochenen Sprache umgekehrt werden. Zu hören und das dem Hören Offenbare verlauten zu lassen, ist das Vermögen der Unschuld. Von der Unschuld, sie anrufend, sagt die Ode:

und was noch jezt uns
Vielerfahrenen offenbar der große
Vater werden heißt, du darfst es allein uns
Helle verkünden. |112|

Dieser Satz ist die äußere und innere Mitte des Gedichts. -

Die Umkehrung ist die Verlautbarung des Gehörten. Das Gehörte ist das Offenbargewordene. Die Sprache der Darstellung verlautbart das Gehörte, indem sie das Kundgewordene verkündet. Sie verkündet es hell. Denn, was uns den Sterblichen, der "große Vater" offenbar werden heißt, ist selbst das Helle der Klarheit.

Inwiefern die Sprache der Darstellung ein Verkünden ist, sagt der Schluß des Gedichts. Was verkündet wird, sind die Sprachen des Himmels. Sie will der Dichter "deuten und singen". (v. 28) Die Sprache verkündet, indem durch ihr Wort etwas kund wird. Was kund wird, die Kunde, ist die Bedeutung des Gesagten. Insofern ist die Sprache als Verkünden ein Deuten. Doch wie deutet das Verkünden?

Das zu Deutende sind die Sprachen des Himmels. Sie sind die Sprachen des Höheren, die laut werden in der Stille, zu welcher der Dichter erhoben wird. Ihre Sprache ist das Tönen eines Höheren und Ungewöhnlichen. So kann das gesprochene Wort verkünden und deuten, wenn es das Gehörte *als* das Höhere und Ungewöhnliche kund werden läßt. Das Höhersein und die Ungewöhnlichkeit werden kund, sofern der *Ton* des Gesprochenen anders und höher ist als das gewöhnlich Gesprochene. Solches höhere Sprechen ist der Gesang. Das Gedicht ist schon insofern ein "Deuten", als der Gesang durch seinen Tönen das Höhersein des Höheren kund werden läßt. Das Singen ist *als* Singen ein deutendes Verkünden.

Nicht, was wohl sonst des Menschen Geschik und Sorg'
Im Haus und unter offenem Himmel ist,
Wenn edler, denn das Wild, der Mann sich
Wehret und nährt! Wenn es gilt ein anders,

Zu Sorg' und Dienst den Dichtenden anvertraut!
Der Höchste, der ist's, dem wir geeignet sind,
Daß näher, immerneu besungen,
Ihn die befreundete Brust vernehme.
(Dichterberuf, 2, 46-48; v. 9-16)

Weil sie die Hörenden sind, denen die Sprachen des Himmels offenbar werden, können die Dichter den Höchsten zur Sprache bringen, - zu der Sprache, die auch anderen vernehmbar ist. |113|

Singend verkünden sie, was sie gehört haben. Insofern ist die Sprache des Gedichts eine Wiederholung der gehörten Sprache. - In dem Fragment "Über die Religion" sagt Hölderlin, die Dichtung sei die "Wiederholung des wirklichen Lebens" "im Geiste" (III, 260). Was wiederholt wird, ist nicht das wirkliche *Faktum* sondern das wirkliche *Leben*. Das "Gefühl" des Lebens ist die Beziehung zum "Wirklichen," es ist "sinnlich". Das Leben, das in der "sinnlichen" Beziehung zu "Wirklichem" gefühlt wird, ist aber nicht selbst ein einzelnes "Wirkliches". Es ist "übersinnlich". Das fühlen ist ein "Vernehmen". Das Vernehmen des "Übersinnlichen" ist das Hören seiner Sprache. Wo in der Beziehung zu "Wirklichem" das Leben gefühlt wird, ist das "Sinnliche" Sprache des "Übersinnlichen".

Ein "Wirkliches" sind die Alpen. Von ihrem Anblick betroffen, vernimmt der Dichter die Sprachen des Himmels. Der Glanz ist die Erscheinung, das heißt die "sinnliche" Gegenwart des Geistigen. Er ist der Schein des Heiligen. Der Glanz leuchtet, wo das Dunkle des Wirklichen in das Helle des Geistigen ragt. Vom "Sinnlichen" betroffen, vernimmt der Dichter die Sprachen des Himmels als das Heilige. Vernehmen heißt hören. Das Heilige spricht in der Stille. "Du würdest auch so betroffen wie ich vor diesen glänzenden ewigen Gebirgen stehen ... Ich kann nur dastehn wie ein Kind und staunen und stille mich freuen." Die Stille waltet um den, der in ihr steht. Sie ist ein Stillstand. In diesem Stillstand beruht der Frieden der Unschuld. Von einer solchen "geistigen" "Befriedigung" sagt das Fragment "Über die Religion", daß sie "ein Stillstand des wirklichen Lebens" sei und "daß die Kraft des Menschen das wirkliche Leben, das ihm die Befriedigung gab, im Geiste wiederholt".

Die Kraft des Menschen ist nicht ein "selbstthätiges" Schöpferium; sie ist das Vermögen der Wiederholung. Sie ist das Können und Mögen des Dankbarseins. Der Mensch "wiederholt" das Leben, das ihm die Befriedigung gab, indem er dankend antwortet. In dem Brief aus Hauptwil sagt Hölderlin, er sei "zufrieden und ungestört genug, um herzlich zu danken, für das, was da ist". (s. S. 90)

Der Frieden der Stille ist die Einigkeit der Unschuld. Was in der Stille spricht und im Dank wiederholt wird, *hört* der Dichter, indem er die kindliche Unschuld wiederfindet. Das *Danken* ist Antwort auf ein Geschenk. Es ist der eigentliche Empfang des Geschenks. Als ein Geschenk wird das Heili- |114| ge erfahren, wo es wiederkommt. Wiederkommen kann nur was abwesend war. Die Abwesenheit des Heiligen ist der Zwist. Im Zwist wird die Abwesenheit, d. h. das Fehlen fühlbar

als Leid. Das Kommen des Heiligen ist die Erhebung in die Freude, indem es eine Erhebung aus dem Leid ist. - Was als das Heilige kommt, ist das "Unsterbliche". Was der Mensch im Leid und als Leid erfährt, ist die "Sterblichkeit". In das Dunkel der Sterblichkeit eintretend, gibt das Heilige sich als das, was es ist, zu erkennen. Diese Erkenntnis ist das Hören der "Sprachen des Himmels", welches Hören sich umkehren kann in die "Sprache" des Gedichts.

Die Umkehrung der Darstellung wiederholt die Erhebung. Im Vermögen der Umkehrung beruht die "Kraft des Menschen". Es tritt "in Kraft" als Handeln und Sprechen. Dieses Tun und Sagen, welches die freudige Erhebung "wiederholt", ist das *Feiern*. - Der Brief, der von der Grundstimmung des Dichters, der dankbaren Zufriedenheit, spricht, weist auch auf die Sprache des Dankes:

Freilich muß alles gefeiert werden, was gut und heilig ist, ... (V, 305)

"Gut" steht in dem Gedicht "Unter den Alten gesungen" für "rein" (Lesart zu v. 7). Die Sprache des Dankes ist die Feier des Heiligen und Reinen.

Das feiernde *Tun* des Dankes ist die Kulthandlung: das Opfer. Was die feiernde *Sprache* des Dankes ist, sagt Hölderlin in einem Wort, welches den Beruf des Dichters ausspricht. Es steht in der Ode "Der Prinzessin Auguste von Homburg" (1,311f.):

Beruf ist mir's
Zu rühmen Höhers, darum gab die
Sprache der Gott, und den Dank ins Herz mir. (v. 26-28)

Die Sprache des Dankes ist die *Rühmung*.

Hölderlin sagt: "... / Zu rühmen Höhers". Aber das Höhere ist nicht einer unter anderen "rühmlichen" Gegenständen. Nur als sie dem Höheren und Höchsten geeignete Sprache kann das Rühmen sein, was es ist. Das Höhere ist *das* Rühmliche.

Weil es selbst in der Erhebung und als Erhebendes spricht, kann es auch nur in der erhabenen und erhebenden Sprache wie- |115| derholt werden. Die Rühmung ist die Umkehrung des Gehörten ins Gesprochene, die "Metapher" der Grundstimmung. Sie ist die Sprache des Gedichts.

Die "Grundstimmung", die freudige Erhebung in die Stille, ereignet sich als das Staunen vor dem Wunder. Die Rühmung bringt das Wunder dessen, was in der

Stille spricht, zum Klingen. Als Wiederholung des Wunderbaren ist sie selbst ein Wunder. Vor den Augen stehend und hell zu hören, ist die Sprache des Gedichts nicht weniger geheimnisvoll als die Sprachen des Himmels selber.

Das Staunen versetzt in die Stille. Es bringt das lärmende Reden zum Verstummen. Wo aber das Höhere kommt und den Sterblichen betroffen macht, da ruft es aus der Stille ein anderes Sprechen hervor. Dieses andere, das ungewöhnliche Sprechen ist der rühmende Gesang. Vom Höheren angerufen, spricht der Dichter, indem er diesen Ruf wiederholt. So ist das Rühmen ein Rufen:

Heilige Unschuld ...!

Der Ruf spricht, indem er das zu Rufende nennt. Das Rufen des Dichters ist ein Nennen. Doch gibt es auch im gewöhnlichen Reden ein Rufen. Dieses dient einem Zweck. Es ist Wunsch oder Befehl des Rufenden. Es ist der Ausdruck einer Absicht. Die Absicht ist verschieden von ihrer Erfüllung. Der gewöhnliche Ruf bezweckt lediglich die Erfüllung. Er ist eine Nachricht. - Der Ruf des Dichters wiederholt die Erhebung. Er ist nicht Nachricht, sondern Antwort. Der Ruf, den er spricht, ist das Verlautenlassen des Rufes, den er gehört hat. Darin gleicht das Rufen des Dichters dem Vogelruf, von dem ist in der Elegie "Heimkunft" heißt:

Dennoch merket die Zeit der Gewittervogel und zwischen
Bergen, hoch in der Luft weilt her und ruft den Tag. (v. 11f.)

Hoch in der Luft ruft der Vogel den Tag als den kommenden, dessen Kommen er sieht. Rufend begrüßt er ihn. Das rühmende Rufen ist nicht Wunsch, sondern Gruß.

Die teils zornig, teils gläubig vorgetragene Behauptung, daß nach Hölderlins Ansicht das Heilige käme, *weil* es der Dichter ruft, beruht auf einem Mißverständnis. Kein Wort Hölderlins sagt, daß die Nähe oder die Ferne des Heiligen dem Willen oder der Macht des Dichters unterworfen wären (Anm. 18). Nicht |116| das Gerufene folgt dem Ruf, sondern der Ruf folgt dem zu Rufenden. Im Ruf der Rühmung gehorcht der Dichter demjenigen, dem er als Hörender schon zugehörig ist. Nicht *weil* er ruft, sondern *indem* er ruft, kommt es. Er spricht, wenn es selbst sich ihn zugesprochen hat. Der rühmen Ruf ist nicht Ursache, sondern Zeichen einer Ankunft.

Das Kommende ist das Heilige. Die Rühmung ist der Ruf, κλέος, der sein Kommen feiert, indem er es singend nennt. Das Singen *will* nichts von dem Besungenen. Als Gesang bringt die Rühmung den Glanz des Heiligen in den Glanz der Sprache. Die Rühmung ist der glänzende Schein, δόξα, der das Leuchten des Heiligen

widerspiegelt in der Helle des reinen Wortes.

Der Glanz leuchtet "über" dem "Sinnlichen". Das Höhere scheint; es wird nicht erdacht. *Darum* ist sein deutendes Verkünden kein begriffliches Definieren, sondern ein Nennen. Das Nennen ruft den Namen. Der Name ist kein ausgedachter Begriff, sondern der Inbegriff eines leibhaftigen Wesens. Die Erscheinung eines Wesens ist sein Bild. Das Hören bezeichnet Hölderlin als ein "Gefühl" oder "Empfindung". Das "empfundene" Heilige kommt zum Wort des Gedichts, indem der Dichter sein Bild zeigt. Das Bild ist der "Schein" des "Gefühlten". Es ist die Erscheinung der "Bedeutung". Das Gedicht *deutet*, indem es das Gefühlte im Bild nennt:

Heilige Unschuld -!

Was den Dichter zum Sagen drängt, ist nicht das "Sinnliche" selbst, sondern das Gefühl, das in der Beziehung zu ihm waltet. Dieses Gefühl der Einigkeit will "wiederhohlt" werden, es will "sich geben". Das könnte es nicht, wenn das "Wirkliche", zwischen dem die Einigkeit waltet, als dieses Wirkliche beschrieben würde, wie etwa in der Briefstelle: "so viel unschuldiger Frohsinn ist unter den Kindern". Weil die *Einigkeit* sich geben will, "darum" kann das Gedicht nicht danach streben, "die Wirklichkeit und Heiterkeit und Anmuth", welche diese Einigkeit hervorgerufen haben, zu beschreiben. "Es gehet der sinnlichen Verknüpfung und Darstellung so sehr aus dem Wege", denn der "reine Grundton", der in solcher "Verknüpfung", in der der Stille des "innigen Lebens" klingt, muß in der Metapher des Gedichts umgekehrt werden, um zum lauten Klingen zu kommen. Im "innigen Leben" des Grundtons spricht das Höhere. Die |117| Umkehrung stellt das Höhere dar, indem es die *Bedeutung* des innigen Lebens nennt. Die Darstellung ist Deutung. Insofern ist die Darstellung "übersinnlich". gleichwohl ist sie nicht abstrakt. Das Höhere und Erhebende wird dargestellt und gedeutet im Bild:

du der Menschen und der
Götter liebste vertrauteste!

Die Bildungen sind "wunderbar" und doch nicht erfunden. Das Bild der Unschuld nennt, was der Dichter im Anblick des wirklichen Kindes sieht:

du magst im
Hauße oder draußen ihnen zu Füßen
Sizen, den Alten

Das "idealische" Bild wiederholt den Grundton, indem es ihn umkehrt. Eben darum kann das Gedicht nicht das Gefühl beschreiben, wie etwa in der briefstelle: "Ich kann nur dastehn wie ein Kind und staunen und stille mich freuen". Das wäre ein "unmittelbarer Ausdruck". Dieser, die unmittelbare Beschreibung des Gefühls, könnte das Wirkliche nachbilden, aber er kann nicht das zwischen und über dem Wirklichen waltende Leben wiederholen. Dieses Leben ist die Erhebung. Im "unmittelbareren Ausdruck" ginge "die Tendenz zur Erhebung" verloren. So bleibt in der "Sprache" des Gedichts das Gefühl des Dichters unausgesprochen. Aber das bedeutet nicht, daß es dem Gedicht fernbliebe. Im Gegenteil: der Umkehrung gelingt, wozu der unmittelbare Ausdruck unvernünftig wäre: Es wird nicht die Beschreibung des Gefühls gegeben, sondern das Gefühl selbst geht in das Gedicht ein. das Gefühl ist der Grundton. dieser spricht sich nicht nur aus in seiner Idee, sondern er bleibt auch in seinem Leben im Gedicht bewahrt. Was das Leben des Grundtons wiederholt und damit bewahrt, ist der Klang des Gedichts. Im Ton des Gesangs gelangt der Ton der Grundstimmung zum Klingen. Daß die Umkehrung (des Gefühls in den Klang) zugleich eine Bewahrung ist, beruht im Wesen dessen, was man den "Rhythmus" nennt. der Grundton bleibt bewahrt, da das rufende Wort der Rührung ein "musikalisch" bewegtes, ein "rhythmisches" Wort ist:

Heilige Unschuld -!

Dieser Versuch einer Erläuterung muß, am Maßstab eindeutiger Begrifflichkeit gemessen, kompliziert erscheinen. Gewiß läßt sich von diesen Dingen einfacher sprechen. Die Frage ist nur, ob der Preis dafür nicht entweder der Verzicht auf das von Hölderlin Gedachte wäre, indem man den Text zum Gegenstand einer "geisteswissenschaftlichen" Untersuchung macht, oder aber die Aufgabe aller wissenschaftlichen Kontrollierbarkeit bedeuten würde. Der übliche Rettungsversuch vor dem Geheimnisvollen der Kunst: von der "Komplexität der Probleme", von "gegenseitiger Durchdringung" und "Verwobenheit" des Verschiedenen zu sprechen, ist oft nicht mehr als eine Ausflucht vor dem eigentlich Nachdenkswerten. Die Sache selbst und erst recht das Große, ist immer einfach. Und die Einheit des Verschiedenen ist niemals eine "Durchdringung". Auch der Versuch, eine "Polarität", z. B. die zwischen "Bedeutung" und "Darstellung", mit Hilfe dessen zu erklären, was man "Dialektik" nennt, bleibt leicht ein Gedankenspiel.

Wie "einfach" wäre es zu sagen: der Gegensatz zwischen dem "Naiven" des Gefühls und dem "Idealischen" der Darstellung löst sich "dialektisch" auf im "Heroischen". Spricht nicht sogar Hölderlin selbst davon, wenn er das Heroische "die Auflösung des Widerspruchs" nennt?

Doch was heißt hier "Auflösung"? Ist hier an eine Reihenfolge von nacheinander auftretenden Zuständen gedacht? Wird durch die Auflösung der Widerspruch dergestalt "gelöst", daß das Widersprüchliche beseitigt wird? Was wäre das "Heroische" aber *ohne* die "naive" Wirklichkeit? Und was wäre es ohne das "Idealische", zu dem es "tendiert"? "Auflösung" kann hier nur bedeuten, daß *in* den "heroischen energischen Dissonanzen" das Widersprüchliche selbst enthalten ist. Die "Auflösung" wäre dann weder die Beseitigung noch auch das "dialektische" "Aufgehobensein" des Widersprüchlichen - sie wäre seine einfache *Bewahrung*. Wie aber kann ein Widersprechendes bewahrt werden? Nur so, daß es *in* seiner Widersprüchlichkeit eigens entfaltet wird.

Der Grund eines Widerspruchs ist ein Gegensatz. Der Gegensatz, dessen Widerspruch die heroischen Dissonanzen "auflösen", zeigt sich in dem Bestreben des Gedichts, "von einer Seite nicht ins Sinnliche fallen, von der andern seinen Grundton, das innige Leben nicht verläugnen" zu wollen. Der Ge- |119| gensatz ist nicht das Zweierlei zwischen einem sinnlichen Faktum und einer unsinnlichen Idee. Das der naiven, d. h. "sinnlichen" Innigkeit entgegengesetzte "Idealische" ist Bild und Ton, das heißt sichtbar und hörbar; und das "innige Leben" ist selber "höher" als ein "wirkliches" Faktum; die sinnliche Einigkeit ist selbst schon "übersinnlich" (vgl. S. 84f.)

Der Gegensatz besteht nicht zwischen der "idealischen Sprache" auf der einen und der "naiven Grundstimmung" auf der anderen Seite. Der Gegensatz waltet als der Bezug von "Sinnlichem" und "Übersinnlichem" *innerhalb* der Grundstimmung und *innerhalb* der Darstellung.

Ein "Sinnliches" sind die Alpen. Die "sinnliche" Einigkeit ereignet sich zwischen ihnen und dem Dichter. Der Dichter steht im innigen Leben, da er vom Anblick des "Sinnlichen" betroffen wurde. Dieser Anblick ist der Glanz, der "über" den "Sinnlichen" leuchtet. Der Glanz ist das Licht des Heiligen. Der Dichter sieht das Heilige, indem er vom Glanz betroffen wird, das heißt, indem er den Gegensatz des "Sinnlichen" und "Übersinnlichen" vernimmt. - Im Betroffensein wird der Sterbliche in das Reine des Unsterblichen erhoben. Der Dichter vernimmt das Unsterbliche im Gefühl seiner Sterblichkeit, das heißt, indem er den Gegensatz des Sterblichen und es Unsterblichen erfährt.

Als das Betroffensein vom Glanz ist der Gegensatz die heroische Dissonanz. Diese "vereinigt" das "sinnliche" Leben und die Erhebung ins "Übersinnliche", indem sie den Bezug dieses Gegensatzes entfaltet. Dieser Bezug ist nicht die Verknüpfung zweier getrennter Dinge, sondern die Offenheit eines ursprünglich Einigen.

Im Betroffensein vom Glanz spricht das Heilige, welche Sprache sich umgekehrt in die Sprache des Gedichts. Das Heilige ist keine Summe und kein Komplex; es ist die "Einfalt" des "Reinen". Aber diese Einfalt *spricht* nur, sofern sie sich in den doppelten Gegensatz des "Sinnlichen" und "Übersinnlichen" und des Sterblichen und Unsterblichen entfaltet.

Die Wiederholung in der Umkehrung des Gedichts ist die Wiederholung dieser Entfaltung. Das Gegensätzliche des Gegensatzes läßt sich nicht auf die Verschiedenheit von Grundstimmung und Darstellung aufrechnen. Vielmehr ist der Gegen- |120| satz dieselbe Offenheit, in der sowohl die Grundstimmung als auch die Darstellung Sprache sind. Die "Metapher" des Gefühls in die Darstellung ist die Umkehrung *innerhalb* dieses Gegensatzes. Die Umkehrung bringt den verborgenen Ton der Stille in die Helle des lauten Tönens und sie verbirgt damit zugleich das in der "naiven" Stimmung nahe Gefühle in die Ferne der "idealischen" Gestalt.

Der Beruf des Dichters ist das Rühmen des Höheren. *Seine* Sprache ist das rühmende Verkünden der Sprachen des Himmels. Jedoch das besagt nicht, daß der Dichter ein Vermittler wäre. Eine derartige Vorstellung des Dichtens wäre nur die notwendige Konsequenz einer bestimmten Vorstellung von der Sprache, nämlich derjenigen, daß die Sprache Nachricht ist.

Wäre der Beruf des Dichters nicht mehr als eine Vermittlung, dann wäre es eine Verfehlung seines Berufes, wenn er von sich selber sprechen würde. Doch der rühmenden Sprache ist der Dichter nur mächtig, sofern er den gegensätzlichen Bezug zwischen sich und dem Höheren erfährt, das heißt sofern er der Sterblichkeit seines eigenen Wesens inne wird. Wie der Glanz des Himmels "auf" den Bergen erscheint, so erklingt die rühmende Sprache "durch" den "Mann". Von ihm, d. h. von sich selbst, muß daher um des Höchsten willen, dem er geeignet ist, der Dichter sprechen. So spricht von ihm die Ode "Dichterberuf", nachdem sie gesagt hat, wer den Höchsten kennt:

Doch nicht behält er es leicht allein,
Und gern gesellt, damit verstehn Sie
Helfen, zu anderen sich ein Dichter.

Furchtlos bleibt aber, so er es muß, der Mann
Einsam vor Gott, es schüzet die Einfalt ihn. (v. 58-62)

In der Ode "Unter den Alpen gesungen" fährt, nachdem er den Grund des Gedichts ausgesprochen hat, der Dichter fort:

So mit den Himmlischen allein zu seyn, und
Geht vorüber das Licht, und Strom und Wind, und
Zeit eilt hin zum Ort, vor ihnen ein stetes
Auge zu haben

Seeliger weiß und wünsch ich nichts, solange |121|
Nicht auch mich, wie die Weide, fort die Fluth nimmt,
Daß wohlaufgehoben, schlafend dahin ich
Muß in den Woogen;

Die beiden Strophen sprechen vom "Ich" des Dichters. Aber so wenig wie die anderen sind sie ein "unmittelbarer Ausdruck" der "naiven" Grundstimmung. Diese ist das Gefühl des Friedens. Unmittelbaren Ausdruck geben diesem Gefühl die Briefstellen, die von dem Befriedigtsein oder der Zufriedenheit sprechen. Gewiß ist auch in diesen Versen von der Seligkeit des innigen Lebens die Rede. Aber der "Ton" dieser Verse ist gerade vom Gefühl der Seligkeit verschieden. Es ist der Ton der Sehnsucht und der Sorge. Der Dichter *wünscht*, daß ihm die Einigkeit erhalten bleibe. Sein Blick geht über das Gegenwärtige hinaus. Das freudige Verweilen in der unschuldigen Reinheit hebt sich ab vor der Möglichkeit des Unreinen. In dieser Möglichkeit steht der Mann, welcher der Sterbliche ist. Im Wunsch, das Gegenwärtige möge bleiben, spricht die Sorge, daß es, gleich dem Strom und dem Wind, vorüberziehen könne.

Der Mann ist der Sterbliche nicht, weil sein Leben durch den Tod beendet wird. Endlich ist auch das Leben des "Wildes". Der Mann aber lebt, indem er um sein Ende *weiß*. Er ist der, welcher den Tod *sieht*. In der Ode "Der Mensch" (1, 263f.) lautet eine Strophe:

Denn freier athmen die Vögel des Walds, wenn schon
Des Menschen Brust sich herrlicher hebt, und der
Die dunkle Zukunft sieht, er muß auch
Sehen den Tod und allein ihn fürchten. (V. 37-40)

Die Ode fährt fort:

Und Waffen wider alle, die athmen, trägt
In ewigbangem Stolze der Mensch; im Zwist
Verzehrt er sich, und seines Friedens
Blume, die zärtliche, blüht nicht lange. (V. 41-47)

Aus der Endlichkeit und dem Wissen darum befreit auch die Erhebung nicht. Vom

Los der Sterblichkeit erlöst zu werden, |122| kann nicht der Wunsch des Mannes sein. Wohl aber kann der Sterbliche, den die Freude in den Frieden des Reinen erhoben hat, wünschen, daß die stille Einigkeit in seinem Leben bleibe. - Die Strophe, die in der Ode "Der Frieden" diesen, den "Unschuldigen", ruft, lautet (in der ersten Fassung, 2, 393):

Mit deinem stillen Ruhme, genügsamer !
Mit deinen ungeschriebnen Gesezen auch,
Mit deiner Liebe komm, und gieb ein
Bleiben im Leben, ein Herz uns wieder.
(V. 41-44)

"Ein Herz" hat, wer in der "eigentlichen Stimmung" steht. Sein Auge ist "heller und umfassender" (im Brief an Landauer aus Hauptwil; vgl. S. 88 u. S. 96f). In der Ode "Unter den Alpen gesungen" wünscht der Dichter, ein "stetes Auge zu haben". Zuerst schrieb Hölderlin: "von reinem Auge", "von klarem Auge", dann "vor ihnen ein stilleres Auge zu haben". Das reine, klare und stille Auge ist der Blick, durch den der Sterbliche in der Einigkeit mit dem Reinen des Unsterblichen steht. Das Bleiben im Leben ist das stete Auge im Angesicht der Himmlischen.

Der Mann bleibt, auch in der heroischen Erhebung, der Sterbliche. Er ist der Sterbliche, da sein Leben ein Gang zum Ende ist. In der Bedeutung von "Ende" nennt die Ode den "Ort". Friedrich Beißner erinnert an den Sinn dieses Wortes in der Bergmannssprache: der "Ort" ist das Ende des Stollens (2, 7). Was vorübergeht, indem es dem Ort als dem Ende zueilt, ist die Zeit. Ihr Gang ist der Gang des Sonnenlichts, welches die Tageszeit anzeigt. Wie das Licht und die Zeit, so eilen der Strom und der Wind. Zum Ort als dem Ende geht auch das Leben des Sterblichen. Was ihm vergönnt ist, in den Stunden der Erhebung, ist nicht die Erlösung vom Ende, aber ein Innehalten im Eilen.

Das Innehalten in der Eile ist das Zögern. Das Zögern auf dem Weg zum Ende sind die Stunden der freudigen Erhebung. Diese Stunden sind der "Stillstand des wirklichen Lebens". Aber das Zögern wäre nicht, was es ist, ohne den Gang zum Ende. Das Zögern ist das Verweilen nicht außerhalb, sondern innerhalb des eilenden Weges. Es ist die "eilende Weile", von der die Anmerkung zu dem Pindar-Fragment "Das Alter" spricht: |123|

Eines der schönsten Bilder des Lebens, wie schuldlose Sitte das lebendige Herz erhält, woraus die Hoffnung kommt; die der Einfalt dann auch eine Blüthe giebt, mit ihren mannigfaltigen Versuchen und den Sinn gewandt und so lang das Leben machet, mit ihrer eilenden Weile. (5, 286)

Die Ode "Stimme des Volks" (2, 49-50) spricht zu ihrem Beginn von der Gefahr dessen, "was sterblich ist". Dieses "ergreift" zu gern "ins All zurück die kürzeste Bahn". (v.9-15) Gegenüber der Gefahr, "selbstvergessen" hinabzustürzen, sagt die vorletzte Strophe:

Doch sicherer ists und größer und ihrer mehr,
Die Allen Alles ist, der Mutter werth,
In Eile zögernd, mit des Adlers
Lust, die geschwunnere Bahn zu wandeln.
(v. 45-48)

Das Zögern in der Eile ist der Aufschwung in den Frieden der Unschuld. Dieser Aufschwung ist der "Stillstand" der Erhebung. Die innehaltende Weile im eilenden Gang der Zeit gleicht dem Leben der "Weide", "die am Wasser grünt" (Lesart zu v. 22). Ihr Grünen ist ein Bleiben gegenüber dem eiligen Lauf des Flusses. Aber dieses Bleiben währt nicht endlos. Der Gang der Zeit setzt ihm ein Ende: die Weide bleibt, bis sie "fort die Fluth nimmt". In diesem Bleiben, das, weil es Leben ist, im Gang der Zeit steht und damit dem Schicksal der Sterblichkeit unterworfen ist, erscheint die "Seele der Natur". Im Hyperion heißt es:

Daran, rief ich, erkenn' ich sie, die Seele der Natur, an diesem stillen Feuer,
an diesem Zögern in ihrer mächtigen Eile.
Und es ist den Glücklichen so lieb, dies Zögern, rief Diotima; weißt du? Wir
standen einmal des Abends zusammen auf der Brücke, nach starkem
Gewitter, und das rothe Bergewässer schoß, wie ein Pfeil, unter uns weg,
aber daneben grünt' in Ruhe der Wald, und die hellen Buchenblätter regten
sich kaum. Da that es uns so wohl, daß uns das seelenvolle Grün nicht auch
so wegflog, wie der Bach, und der schöne Frühling uns so still hielt, wie ein
zahmer Vogel; aber nun ist er dennoch über die Berge. Wir lächelten über
dem Worte, wiewohl das Trauern uns näher war. |124|
So sollt auch unsre eigene Seeligkeit dahingehn, und wir sahen's voraus. (II,
204)

In dem Voraussehen des Endes beruht die "heroische Dissonanz" der Erhebung. Der Frieden der Einigkeit nimmt den Menschen aus dem Gang zum Ende nicht heraus, er hemmt nur diesen Gang. Im hemmenden Zögern wird das Schicksal des Ganges, die Sterblichkeit, eigens fühlbar. Das Wissen um dieses Schicksal wird darum auch in der Freude nicht ausgelöscht. Es ist der leise Ton der Trauer, durch den die wahre Freude bekundet, daß sie nicht das Höhere selbst, sondern die Erhebung des Sterblichen ist. Die Erhebung hebt heraus aus dem *gewöhnlichen* Dasein; aber sie ist nicht eine Erlösung aus dem Schicksal *menschlichen* Daseins:

dem Gang zum Ende. Dieses wird im Angesicht des Hohen als die Tiefe des Sterblichen offenbar. Das Wort aus dem Hyperion, dessen Schluß wir zu Anfang erwähnten, lautet im ganzen:

O es ist ein seltsames Gemische von Seeligkeit und Schwermuth, wenn es sich so offenbart, daß wir auf immer heraus sind aus dem gewöhnlichen Daseyn. (II, 172)

Die Schwermut ist kein Feind der Seligkeit. Sie ist die Schwere, die dem freudigen Mut das Gewicht gibt. Sie ist der schwere Stoff des Goldes, dessen Glanz die Freude ist.

Die Ode “Der Mensch” sagt von ihm, dem Kind des Himmels und der Erde, indem sie die Erde anruft:

ihn scheun
Die Thiere, denn ein andrer ist, wie sie
Der Mensch; nicht dir und nicht dem Vater
Gleicht er, denn kühn ist in ihm und einzig

Des Vaters hohe Seele mit deiner Lust,
O Erd’! und deiner Trauer von je vereint;
Der Göttermutter, der Natur, der
Allesumfassenden möcht er gleichen!
(V. 17-24)

Die Trauer und die Lust, die Schwermut und die Freude, sind dann das Schicksal des Menschen, der weder der Erde noch dem Himmel gleicht, sondern zwischen ihnen steht. Er steht zwischen ihnen, indem er den Gang des Lebens geht. Dieser Gang ist der Schritt der Zeit. Was dem Menschen, der |125| zwischen dem Zwist des Niederen und dem Frieden des Höheren schwankt, in seinem “Lebenslauf” (2, 22) offensteht, ist die “Freiheit, / Aufzubrechen, wohin er will” (v. 15f.). Der Lauf kann den eilenden Weg der Wellen und des Windes nehmen, oder er kann sich im Bogen zur Weile des unschuldigen Friedens erheben. Diese Erhebung gewährt dem Menschen, seine Freiheit als das notwendige Schicksal der Sterblichkeit zu “verstehen”. Dann weiß er sich, ohne daß dem Geheimnis des Schicksals seine Tiefe genommen würde, “wohlaufgehoben”.

Der Mensch ist der Sterbliche, derjenige, welcher die Zukunft und das Ende sieht. Ohne ihn, ohne die “heroischen energischen Dissonanzen” wäre kein Hören und Singen, das die Sprachen des Himmels verkündet. Des Gesanges mächtig wird der

Dichter durch die Erhebung in die Unschuld. Sie ist “das Herz”, dessen Reinheit das Reine vernimmt. Das reine ist heilig. Heiliges ist göttlich. Der Dichter, der Mann, der die Unschuld des Kindes wiedergefunden hat, ist der Sterbliche, der “in treuem / Busen Göttliches hält” (v. 25f.). Er “hält” es, indem er seine Sprachen deutet und singt. Deutend und singend *bewahrt* er sie. Dieses verkündende Bewahren des Heiligen ist die Rühmung, die Sprache des Gedichts. (Anm.. 19)
|126|

DRITTES KAPITEL DAS EPISCHE GEDICHT (Die Ilias-Aufsätze)

Erster Teil

“Der Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum zu betrachten haben”

1.

Historisch betrachtet gehört Hölderlin zur Epoche der deutschen Klassik und Romantik. Die Väter dieser Epoche sind Winckelmann und Rousseau; sie gründet in einer Hinwendung zum Griechentum und in einem Aufbruch zur “Natur”. Beides gehört zusammen als ein vorwärts gewandtes Zurück-zum-Ursprünglichen. Die Verschränkung von Erneuerungsstreben und Rückblick zeichnet *alle* Werke und Bewegungen dieser Epoche aus. Die Klassik (im engeren Sinn) unterscheidet in dieser Hinsicht lediglich die höhere Ausgeglichenheit zwischen revolutionärer und konservativer Tendenz von dem vorausgehenden Sturm und Drang und der nebenhergehenden Romantik. (Anm. 20) Das Alte und Älteste, die “Antike” (in der Romantik auch dann das deutsche “Altertum”) ist für die Verjüngungssucht das Vorbild. Das Neue wird gesucht als Wieder-Geburt: als Renaissance. Niemals kann aber die Welt der Griechen selbst wiedergeboren werden. Was geboren wird, ans Licht tritt, ist das im jeweiligen *Ideal* des Griechentums erschaute Angeborene, die “natura” der eigenen Welt. In dieser Art des Verhältnisses zu den Griechen ist die erste und die Urform aller “Renaissancen” Rom. Römisch, seiner Form nach, ist das Verhältnis zur Antike auch in der von Winckelmann geprägten Art der Goethezeit.

Dem Inhalt nach ist der Grundzug jeder Renaissance, das im Ideal des Griechentums Erkannte und Gesuchte, die Wiedergeburt des *Menschen*. Zum Ursprünglichen verhilft der Blick auf das Vorbild der Griechen, indem die Menschen sich darin zu ihrer “Menschennatur” befreien, der homo zu seiner |127| humanitas. So ist die Goethezeit, als Renaissance, Humanismus. Das Griechische der Griechen wird begriffen als das Menschliche des Menschen.

Nach einem vermutlich an Goethe gerichteten Briefentwurf vom Sommer 1799 sollte der Charakter der in Homburg geplanten Zeitschrift “im Allgemeinen der der *Humanität* sein”. Im selben Entwurf schrieb Hölderlin zuvor: “Ich habe im Sinne, ... ein humanistisches Journal herauszugeben, das vorerst in seinem eigentlichen Charakter poëtisch wäre, sowohl ausübend, als belehrend”. Um dieselbe Zeit (im Juli 1799) berichtet er Schelling von dem “Entwurf eines humanistischen Journals, das in seinem gewöhnlichen Karakter ausübend poëtisch, dann auch historisch und philosophisch belehrend wäre über Poësie, endlich im allgemeinen historisch und philosophisch belehrend aus dem Gesichtspuncte der Humanität”.

Es scheint dem Zug der Zeit zu entsprechen, wenn der erwähnte “historische” Teil dieser “humanistischen” Aufsätze dem Plane nach überwiegend (vgl. den Brief vom 4. Juni 1799 an Neuffer), der Ausführung nach sogar ausschließlich der Dichtung der Griechen gewidmet ist. Immerhin ist es merkwürdig, daß diejenige Dichtungsart das größte Interesse findet, die der gleichzeitigen “ausübenden” Tätigkeit Hölderlins am fernsten steht. Nicht so sehr von den Dichtern, an denen sich Hölderlin unmittelbar schulte und prüfte - Sophokles und Pindar - handeln die “historischen” Untersuchungen, sondern von Homer.

Von eigenen epischen Arbeiten Hölderlins nach dem Abschluß des *Hyperion*, der den Homburger Aufsätzen vorausliegt, ist nichts bekannt.

Und diejenigen seiner theoretischen Arbeiten, die unmittelbar der eigenen Dichtung gelten, sind während der Homburger Zeit hauptsächlich auf den “Wechsel der Töne” und die Einheit im Lyrischen gerichtet (unter den Aufsätzen besonders “Über die Verfahrungsweise des poëtischen Geistes”) sowie auf die geschichtliche Bedingung und die Form der “tragischen” Dichtung (“Grund zum Empedokles”, / Über den |128| Unterschied der Dichtungsarten / und in gewisser Weise auch / Das Werden im Vergehen /). Die Beschäftigung mit Homer muß für Hölderlin demnach eine andere Bedeutung haben als etwa für Goethe, der dabei an den *Wilhelm Meister*, an Hermann und Dorothea, an seine Achilleis dachte, oder für Schiller, dem die Klärung des Unterschiedes zwischen epischer und dramatischer Poesie für Stoffwahl und Behandlungsweise seiner eigenen Trauerspiele wichtig war.

So wäre es denkbar, daß die Homer-Aufsätze Hölderlins als “historische” Beiträge zu dem allgemein dialektisch-pädagogischen Anliegen einer “Beförderung der Humanität” verstanden sein wollen - ähnlich wie in den berühmten “Briefen” unter diesem Titel wenige Jahre zuvor Herder über Homer geschrieben hatte (besonders im 34. Brief: “Über die Humanität Homers in der Iliade” und dessen “Fortsetzung” im 36. Brief).

Allein in keinem von Hölderlins Homer-Aufsätzen ist vom Menschentum, sei es der Homerischen Dichtung oder ihrer einzelnen Helden, um seiner selbst willen die Rede. Überall, auch wo er von den "Karakteren" spricht, geht es Hölderlin um die Frage, wie Homer "darstellt".

Die epische Darstellungsweise, das "epische Gedicht" in seinem "*Kunstkarakter*" - das ist der Gegenstand von Hölderlins Interesse an Homer in diesen Aufsätzen. Wie sehr er dabei sogar den spezifisch epischen Gattungscharakter im Auge hat, lehrt schon die Überschrift des ausführlichsten dieser Fragmente, das nur von der Ilias handelt: "Über die verschiedenen Arten zu dichten"; und umgekehrt enthält ein anderer nicht vollendeter Aufsatz, der den Titel trägt "Ein Wort über die Iliade", soweit er ausgeführt ist, nichts weiter als eine Charakteristik der Unterscheidungsmerkmale aller drei Dichtungsarten im allgemeinen.

Was zieht Hölderlin zu Homer? Warum beschäftigt den Lyriker und allenfalls Dramatiker mit vorwiegendem Interesse das Epos? Und: warum beansprucht das Hauptinteresse des modernen Dichters der älteste aller Dichter?

Man kennt zwei Antworten auf diese Fragen. Die eine, die Hölderlin selbst gegeben hat - in dem bekannten Brief |129| an Böhlendorf vom 4. Dezember 1801: Homers Kunst sei der Gegenpol zu seiner eigenen und der neueren ("vaterländischen") Dichtung überhaupt. Die andere, welche die Biographie gibt: Hölderlins Griechenverehrung, die sich - über Winckelmann - an Homer entzündet hat.

Wie reimt sich das eine mit dem anderen? Geht es an, den Widerspruch historisch zu lösen: Zuerst (seit der Tübinger Zeit) wäre Hölderlin der nacheifernde Lehrling der Griechen gewesen, und dann (nach der Homburger Zeit) sollten die Griechen nur noch lehren, was ihm *nicht* mehr erlaubt ist? Er weiß sich aber auch dann noch "wie in himmlische Gefangenschaft verkauft" dort weilend, "wo Apollon gieng"; und er war (vgl. W. Schadewaldt, Hölderlin-Jahrbuch 1950, S. 4), der Form seiner Dichtung nach auch vorher nie ein "Homeride".

Was war es denn, das Hölderlin zu der Einsicht des Briefs an Böhlendorf: daß wir nicht etwas mit den Griechen gleich haben dürfen, geführt hat? Es war "das innigere Studium der Griechen" (6, 381). Nicht ein historischer *Vergleich* antiker und moderner Gegebenheiten, sondern das *Griechische selbst* hat Hölderlin über die geschichtliche Besonderheit des "Vaterländischen" belehrt. Daß "wir" anders sein müssen als die Griechen - dazu nötigen diese selbst.

Das würde aber doch bedeuten, daß der *Grund* der Verschiedenheit zwischen

Griechenland und “Hesperien” dem Griechischen bereits innewohnen müßte. Wie wäre das möglich?

Der Satz des Briefs an Böhlendorf, der die bekannte Bemerkung über die prinzipielle Verschiedenheit der beiden Zeitalter enthält, macht eine Einschränkung: Der Feststellung “daß wir nicht wohl etwas *gleich* mit ihnen haben dürfen”, geht die Bemerkung voraus:

außer dem, was bei den Griechen uns das höchste seyn muß, nemlich dem lebendigen Verhältniß und Geschik (6, 426)

Was heißt hier “außer dem”? Ist dieses “höchste” etwas Außerhalbliegendes, vielleicht etwas Allgemeines, das sich fast von selbst versteht? Oder ist dieses “höchste” am |130| Ende der *Grund* für die - dann also tiefer liegende - Ungleichheit? (Anm. 21) In einem der Homburger Aufsätze, der überschrieben ist “Der Gesichtspunct, aus dem wir das Altertum zu betrachten haben”, erklärt Hölderlin:

Daß wir ... aus demselben Grunde, den wir, lebendig und überall gleich, als den Ursprung alles Bildungstrieb/s/ annehmen, unsere eigene Richtung uns vorsezen
(III, 258)

Mit anderen Worten: Wir müssen anders werden als die Griechen, um ihnen im Ursprünglichen gleich bleiben zu können.

Demnach hätte Hölderlin in demselben Maße die Notwendigkeit “unserer” Verschiedenheit gegenüber den Griechen erkannt, als er bei *diesen des Ursprünglichen* gewahr geworden ist.

Ist dieses nun, der “Ursprung alles Bildungstrieb” in der Tat dasselbe, was im Brief an Böhlendorf “das höchste” heißt: “das lebendige Verhältniß und Geschik”? Das Höchste ist offenbar ein Letztes, die Vollendung, also das Ende, auf das etwas hinausläuft. Ist das nicht gerade das Gegenteil des Ursprungs, also des Anfangs, des Beginns, von dem etwas ausgeht? - Was aber ist es dann überhaupt, wovon es in jenem Fall einen Ursprung im anderen Fall ein Höchstes gibt?

Der “Ursprung” gehört zum Bildungstrieb, also zur “Kunst” in jenem weitesten Sinn des Wortes, in dem Hölderlin “alle Werke und Thaten des Menschen” (wie es in dem gleichen Fragment heißt) begreift. Ein “Verhältniß” ist die Beziehung zwischen verschiedenen Seiten oder Prinzipien. Von zwei unter sich konträren

Prinzipien spricht der Brief: von der “Darstellungsgabe” andererseits. Bei beiden Prinzipien handelt es sich gleichermaßen um eine “Gabe”, ein Vermögen, wie um ein Erscheinungsmerkmal. Sowohl Vermögen wie Erscheinung beziehen sich auf die Kunst - hier im engeren Sinn der “schönen Künste”: Hölderlin spricht von der Dichtung, vom Vermögen des Dichters sowohl wie vom Charakter des Werkes. So ist zu vermuten, daß er mit dem “höchsten” ein bestimmtes Verhältnis konträrer Prinzipien der Kunst meint: das “höchste” wäre dort erreicht, wo sich Entgegengesetztes in einem “*lebendigen*” Verhältnis befindet und - was jetzt nicht weiter zu erläutern ist - schicklich ist.

Der Ursprung und das Höchste, Anfang und Vollendung: beides betrifft die Kunst. Wo liegt aber der Anfang der Kunst? Hölderlin sagt nicht der “Trieb” zur Kunst sei deren Ursprung, sondern der “Bildungstrieb” hat einen Ursprung. Wo sollte dieser anders liegen, als eben in demjenigen, was er “bilden” will? Was einen “Trieb” weckt und treibt, kann nichts anderes sein als sein Ziel. Die Kunst nimmt ihren Anfang bei sich selbst. Der Bildungs-*Trieb* sucht, indem er bildet, das vollendete Gebilde. Dieses, die Vollendung, steht - nicht faktisch aber als das eigentlich Wirkende, Hervorrufende - am Anfang.

Der Maßstab für die Vollendung müßte demnach für *jedes* Werk und *jede* Zeit gesucht werden in dem “Verhältnis” zwischen “Pathos” und “Klarheit der Darstellung”. Das Höchste und Ursprüngliche alles Bildungstrieb, d. H. Aller Kunst, liegt in einem bestimmten, nämlich “lebendigen”, *Verhältnis* konträrer Prinzipien. Aller einzelnen, inhaltlichen Deutung voraus, sei zunächst bedacht, was dies grundsätzlich bedeutet.

In dem Sinn, wo “Ursprung” und “Höchstes” einer Sache dasselbe sagen, kann von deren *Wesen* gesprochen werden. Das Wesen der Kunst sieht Hölderlin nicht in einer Idee, sondern in einem “lebendigen Verhältnis”. Das Wesen der Kunst besteht in einer Beziehung verschiedener Prinzipien. Die Kunst waltet als ein Bezug.

Nur weil die Kunst, zu jeder Zeit, in jedem Werk, das Ereignis eines Bezuges ist, *kann* zu verschiedenen Zeiten, für verschiedene Werke die “Richtung” wechseln.

Welcher Art ist aber dieser Bezug? Das “lebendige Verhältnis” waltet zwischen entgegengesetzten Prinzipien. Wie kann zwischen Entgegengesetztem ein lebendiges Verhältnis bestehen? Offenbar so, daß die Gegensätzlichkeit eigens ausgetragen wird. Der Bezug zwischen entgegengesetzten Prinzi- |132| pien müßte in deren ausdrücklich vollzogener Auseinandersetzung bestehen. Das heißt, der Bezug müßte die Form des Kampfes haben.

Das ist nun in der Tat dem Brief an Böhlendorf zu entnehmen: Homer mußte die “Junonische Nüchternheit” für sein “Apollonsreich”, also die Klarheit der Darstellung für das heilige Pathos “erbeuten”. Das Schicksal der Griechen wurde tragisch, wo sie die “Flamme” nicht zu “bändigen” vermochten. Und den Freund lobt Hölderlin: “... wie eine gute Klinge hat sich die Elastizität Deines Geistes in der beugenden Schule nur um so kräftiger erwiesen”. Erbeuten, bändigen, widerstehen - sind Weisen eines kämpfenden, genauer: eines gewaltbrauchenden Verhaltens.

Der Bezug, als welcher die Kunst waltet, hat die Art einer Bewältigung. Beruht das Wesen der Kunst im Ereignis eines Bezuges, so kann das Kunstwerk nicht als eine verwirklichte Idee oder ein idealisiertes Wirkliches aufgefaßt werden. Ist dieser Bezug nun von gewaltbrauchender, energetischer Art, so kann das Kunstwerk sein Wesen auch nicht in irgendeiner Weise des Abbildens (Beschreibens) haben. Die Kunst kann dann nicht als “Nachahmung”, *μίμησις*, eines sinnlichen oder übersinnlichen Faktums verstanden werden.

Wie steht es aber mit den beiden “Seiten” selbst? Wenn das Kunstwerk nicht nur aus einem “lebendigen Verhältniß” hervorgeht, sondern sein Wesen *in* einem Bezug besteht, dann kann die “Bewältigung” von der wir sprachen, nicht bedeuten, daß eine Seite des Gegensatzes durch die andere beseitigt wird. Die Gegensätzlichkeit und somit die beiden “Seiten” des Gegensatzes als solche müßten erhalten bleiben. In einem Brief vom März 1800 aus Homburg (an Emerich) sagt Hölderlin, wenn er als Dichter “im Zorn und hiemit etwas revolutionär verfuhr”, so habe das “an den Einseitigkeiten unseres neuesten Geschmaks gelegen”. An Neuffer schreibt er am 4. Dezember 1799: “Ich ... bin gänzlich mit Dir einig, wenn Du unsere faden aus einseitigen Begriffen zusammengeflikten ästhetischen Kompendien ins Feuer haben willst”. In einem früheren Brief an Neuffer (v. 3. Juli 1799) heißt es: “ich fühle und sehe immer |133| mehr, wie wir zwischen den beiden Extremen ... schwanken”.

Was hat das mit dem Brief an Böhlendorf zu tun? Was sind das für “Seiten” und “Extreme”, von denen hier die Rede ist? Wir schwanken zwischen den Extremen “der Regellosigkeit” einerseits und “der blinden Unterwerfung unter alte Formen und der damit verbundenen Gezwungenheit und falschen Anwendung” andererseits. In denselben Tagen (am 18. Juni 1799) spricht Hölderlin in einem Brief an den Verleger des geplanten Journals von den “streitenden Elementen” des “Ursprünglich-natürlichen” einerseits, des “Gebildeten”, “Künstlichen” andererseits. Die Regellosigkeit besteht offenbar darin, sich “einseitig” an das “Ursprünglich-natürliche” halten zu wollen, während die “blinde Unterwerfung unter alte Formen” - ebenso einseitig - im Angesicht des “Gebildeten” das

“Ursprünglich-natürliche” übersieht.

Nun heißt es aber in diesem Brief, der “Hauptzwek” bei den Aufsätzen sei: “die streitenden Elemente” “zu versöhnen”. Wir fragen jetzt nicht, wie sich Hölderlin diese Versöhnung im einzelnen denkt, beachten aber, worin sie nicht bestehen kann. Sie kann nicht darin bestehen, daß die Energie des “Streits” ausgelöscht wird. Denn dann wäre es kein “lebendiger” Bezug mehr. In dem Moment, wo die “Kraft” aufhörte, hörte auch das “Leben” auf; und eben die eine “Seite”, das “Ursprüngliche”, “Natürliche” wäre damit schon verloren. Wie könnte das noch “Versöhnung” heißen? Das bedeutet aber doch: *im* Kunstwerk selbst muß der Gegensatz des “Künstlichen”: das “Ursprünglich-natürliche” erhalten bleiben. Die “Versöhnung” kann nur darin bestehen, daß die Gegensätzlichkeit *nicht* ausgelöscht, also gewahrt bleibt.

Doch wie sollte *im* Kunstwerk der Gegensatz des “Künstlichen”: das “Natürliche” bewahrt bleiben können?

Das “Künstliche”, “Gebildete” hat das Merkmal der “Form”. Hölderlin spricht weder für noch gegen die Form. Er tadelt die *blinde* Unterwerfung unter alte Formen. Die Blindheit zeigt sich in der “falschen Anwendung”. Wir müssen, sagt Hölderlin im selben Brief an Neuffer, “die alten klassischen Formen verlassen, die so innig ihrem Stoffe angepaßt sind, daß sie für keinen |134| andern taugen.” Die alten Formen taugen für uns insofern nicht, als sie ihrem Stoffe angepaßt waren. Wir wenden die alten Formen falsch an: nämlich auf einen nicht zu ihnen passenden Stoff. Dieses Verhältnis war bei den alten Formen “innig”. Heißt das aber nicht, daß “Form” und “Stoff” gleich waren? Schließt die Innigkeit nicht jeden Gedanken an einen Gegensatz aus?

Für “Stoff” sagt Hölderlin auch “Element”. Das Bilden, die “Form” ist Sache der “poëtischen Verfahrungsweise”. Der Stoff ist das Element, d. h. der “Wirkungskreis” für die Verfahrungsweise. In dem Aufsatz “Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes” spricht Hölderlin von der “Angemessenheit des jedesmaligen poetischen Wirkungskreises zu jener Verfahrungsweise” (III, 281f.). Von diesem “Wirkungskreis”, also dem Stoff, welcher der Verfahrungsweise angemessen sein muß, heißt es nun, er sei seiner “Tendenz nach” “dem poetischen Geschäfte entgegen”. Und doch “müsse sich zeigen, wie dieses Widerstreits ungeachtet, in dem der poetische Geist bei seinem Geschäfte mit dem jedesmaligen Element und Wirkungskreis steht, dieses dennoch jenen begünstige” (a. O.).

Also trotz des Widerstreites - und das kann doch nur heißen *als* widerstreitender -

begünstigt der Stoff die Bildung. Demnach müßte die Innigkeit des Verhältnisses zwischen Stoff und Form *in* der Gegensätzlichkeit beider beruhen.

Wir fragen: wie könnte *im* Kunstwerk der Gegensatz des “Künstlichen”, “Gebildeten”, sein Extrem: das Ursprünglich-natürliche bewahrt bleiben? Nun läßt sich vermuten: dadurch, daß das Kunstwerk selbst in seiner “Form” seinem “Stoff” widerstrebt. *Als* Widerstrebendes bewahrt es - nicht den Stoff, aber das, was dessen “Leben” ausmacht: seine “Tendenz”. Es bewahrt dessen Tendenz, weil es sie gegenwändig im Widerstand selbst aufbieten muß. Das “Angepaßt” oder “Angemessensein” hat die Art einer entgegengesetzten Entsprechung. Nicht die “Form” gleicht dem “Stoff”, aber die Tendenz der Form ist Antwort auf die Tendenz des Stoffes. Das “Verhältnis” [135] beider beruht nicht in einer vorstellbaren Relation oder Analogie, sondern in der Spiegelgleichheit der *einen* “Tendenz”.

Das würde aber bedeuten, das *Wesen* eines Kunstwerks ist nicht zu erkennen, wenn man sich auf die Merkmale der “Form” oder auf die Bestandteile des “Stoffs” versteift oder eins mit dem anderen verrechnet. Wir übersehen das Wesen, wenn wir unser Auge auf das Sichtbare heften. (Wir finden es freilich auch nicht, wenn wir vom Sichtbaren absehen, und uns etwas “Unsichtbares” vorstellen.) Wir sind blind, solange wir nicht das Sichtbare, “Gebildete” *so* sehen, daß uns der “Widerstreit” *als* der es waltet, seine “Tendenz” offenbar ist.

Die Alternative, in der Hölderlin die Bestrebungen “unserer” Zeit hin und her “schwanken” sieht: die “blinde Unterwerfung unter alte Formen” hier, die “Regellosigkeit” da, erkennt er als die *eine* Seite eines unscheinbaren aber tieferen Unterschiedes. “Es scheint, als stehe uns “keine andere Wahl offen”, als “erdrückt zu werden von Angenommenem und Positivem oder mit gewaltsamer Anmaßung sich gegen alles Erlernte, Gegebene, Positive als lebendige Kraft entgegenzusetzen.” Doch das Zweite wäre nur ein Traum von “Originalität und Selbständigkeit”, in Wahrheit ist es gleichsam eine “milde Rache gegen die Knechtschaft, womit / wir / uns verhalten haben gegen das Altertum”, also nur eine andere Art derselben “Gezwungenheit”. Der entscheidende Unterschied liegt nicht innerhalb der Alternative sondern außerhalb ihrer, nämlich in der Frage, ob jener zu allen Zeiten wirksame Bildungstrieb “blind wirkt, oder mit Bewußtseyn, ob er weiß, woraus er hervorgieng und wohin er strebt.” Wir werden von dem Druck der “alten Formen” nicht frei, wenn wir, statt sie anzustarren, die Augen vor ihnen verschließen, wohl aber, wenn wir sie - auf das Woraus und Wohin ihres Bildungstriebes - *durchschauen*. Es fragt sich nicht: liegt dort der Fehler, wo die alte Formenwelt zum beherrschenden Muster gemacht worden ist, oder liegt er dort, wo sie gewaltsam ignoriert wird? “Der einzige Fehler der Menschen” ist dies, “daß ihr

Bildungstrieb sich verirrt", und das heißt: "eine falsche, überhaupt unwürdige Richtung nimmt, oder doch seine eigenthümliche Stelle verfehlt". |136|

Wie könnten wir aber, die wir von "Gebildetem, Künstlichem" unausweichlich umgeben sind und einen direkten Weg zum "Ursprünglich-natürlichen" vergeblich suchen, die wahre und würdige Richtung des Bildungstribs für uns finden? Wie könnten wir aus dem Schwanken und Irren herausfinden und Sicherheit gewinnen? Wir brauchen nur, offenen Auges, dem Unausweichlichen standzuhalten: dann gibt uns dieses selbst das "Ursprünglich-natürliche" zu erkennen. Die Aufgabe ist, das Alte selbst auf sein Woraus und Wohin zu durchschauen. Sehen wir, inwiefern die *alten* "Formen" *ihrem* "Stoffe" innig angepaßt waren, dann erfahren wir eben damit auch, daß wir dem Alten gar nicht anders würdig gegenüber stehen, daß wir ihm gar nicht anders *gleich* werden können, als daß wir unserem "Stoff" entsprechend den gleichen Grad, das gleiche Maß der "Innigkeit" zu erreichen suchen, notwendig also eine *uns* gemäße "Form" finden müssen. So kann Hölderlin sagen: "auf der anderen Seite", d. h. In Wahrheit, "scheint nichts günstiger zu seyn, als gerade die Umstände, in denen wir uns befinden", nämlich die - so oder so - drückende Last des Altertums tragen zu müssen.

Ich habe mich seit Jahren fast ununterbrochen mit der griechischen Literatur beschäftigt. Da ich einmal daran gekommen war, so war es mir nicht möglich, dieses Studium wieder abubrechen, bis es mir die Freiheit, die es zu Anfang so leicht nimmt, wiedergegeben hatte, und ich glaube im Stande zu seyn, Jüngeren, die sich dafür interessiren, besonders damit nützlich zu werden, daß ich sie vom Dienste des griechischen Buchstabens befreie.

So schreibt Hölderlin am 2. Juni 1801 an Schiller (6, 422).

Diesem vielzitierten Satz scheint die Stelle am Schluß der im Frühjahr 1802 vollendeten Patros-Hymne zu widersprechen:

der Vater aber liebt
Der über allen waltet
Am meisten, daß gepflegt werde
Der veste Buchstab, und bestehendes gut
Gedeutet.
(2, 172) |137|

In Wahrheit erläutert diese Stelle den Gedanken des Briefes. Befreiung kann nicht heißen, das Studium des Gebildeten, Bestehenden aufzugeben, vielmehr heißt es: dieses Bestehende erst recht "pflegen", nämlich, es "deuten". Wir werden vom

Druck des Altertums frei, wenn wir die Zuwendung zu ihm vertiefen, sodaß es uns, in seinem Woraus und Wohin, durchsichtig werde. Die Freiheit ist Befreiung aus der Blindheit.

Besteht der einzige Fehler darin, daß “der Bildungstrieb sich verirrt”, so ist unter den Umständen in denen wir uns befinden, die erste Aufgabe: diese Umstände: das “Alte”, “Gebildete” aus dem rechten “Gesichtspunct” zu betrachten. Wir müssen alles, was schon “vor und um uns aus jenem Triebe hervorgegangen ist, betrachten als aus dem gemeinschaftlichen Grunde hervorgegangen, aus dem er mit seinen Producten überall hervorgeht.” Das Besondere des Altertums, dessen Unwiederholbares würde uns so über *unser* Besonderes belehren, das “Knechtende” selbst uns befreien, weil es uns über den “Grund“ aufkläre, der dem Bildungstrieb *überall* die Richtung gibt. Um unsere “eigene Richtung uns vorsezen” zu können, ist es nötig, “*daß wir wissen, wovon und worauf jener Bildungstrieb überhaupt ausgehe.*”

2.

In diesem, hier zunächst nur formal dargestellten Gedanken müssen wir den leitenden Gesichtspunkt für die Beschäftigung Hölderlins mit Homer vermuten. Die Frage, was Hölderlin zu Homer zieht, läßt sich dann bestimmter fassen: Inwiefern ist es Homer, an dem Hölderlin das Wovon und Worauf der Kunst “überhaupt” sucht? Diese Frage läßt sich nach drei Seiten entfalten.

1. In dem Brief an Böhlendorf, der das Vaterländische im Hinblick auf das *Griechische* bestimmt, ist “grie- |138| chisch” beinahe gleichbedeutend mit “homerisch”. Die Begabung der “Griechen” ist die “homerische Darstellungsgabe”. Sie kann für die Griechen im ganzen diesen Namen tragen, weil sie “von Homer an”, durch ihn, ihr ständiger Vorzug ist. In dem Anruf “O Land des Homer!” (Die Wanderung v. 79; 2, 140) klingt das Zwiefache: Land, dem der Dichter entstammt, aber auch Land, das dem Homer entstammt - nämlich mit ihm seinen Anfang genommen hat und so das ihm gehörige Land geblieben ist. Die Frage lautet also erstens: Inwiefern ist Homer der Repräsentant des Griechischen, des “Altertums”, schlechthin?

2. Nach welcher Hinsicht er das ist, sagt der Brief an Böhlendorf: eben hinsichtlich seiner “Darstellungsgabe”. Was nun Hölderlin in den Homburger Aufsätzen an der Dichtung Homers beschäftigt, ist das Spezifische seiner Dichtungsgattung. Dies besagt, das Wesen des Griechischen sieht Hölderlin im Wesen des Epischen. Homer ist jedoch für Hölderlin nicht nur, wie auch für andere moderne Beurteiler,

der *epische* Dichter schlechthin, sondern, wie es in einem der Aufsätze heißt, “der Dichter aller Dichter”. Es fragt sich, ob dieses scheinbar unwillkürlich, aus der persönlichen Vorliebe Hölderlins für Homer nur nebenhin gesprochene Wort nicht in seinem ganzen möglichen Ernst aufzunehmen ist. Das im bisherigen über die grundsätzliche Bedeutung des “Altertums” Erwogene würde dies nahelegen. Das hieße aber dann: An Homer, und zwar gerade am “Besonderen”, dem *epischen* Charakter seiner Dichtung, wäre zu erfahren, was “Darstellung”, was die Dichtung als Kunstwerk “überhaupt” ist. So lautet die Frage zweitens: Inwiefern könnte Homer als *Epiker* Dichter schlechthin sein?

3. Die Möglichkeit, daß das Altertum uns Einsicht in die Kunst “überhaupt” geben kann, liegt, wie wir jetzt vermuten dürfen, nicht außer- und überhalb, sondern innerhalb dessen, wodurch das “Alte” sich vom Modernen unterscheidet: In der Innigkeit nämlich, mit der die “alten, klassischen Formen” ihrem “Stoffe” angepaßt waren. Die besondere Gattung des Epischen kann also dann einen Aufschluß “überhaupt” geben, wenn man nicht die “Form” an sich untersucht, sondern nach deren “Bezug” zum “Stoff” fragt. Auf diesen Bezug käme alles an, und um dessentwillen müßten wir drittens fragen: Was ist Homers “Stoff”? |139|

Doch wo läge da etwas Fragliches? Dem Namen der Dichtung nach ist der Stoff der “Ilias” der Trojanische Krieg. Die Dichtung selbst gibt jedoch eine andere Auskunft. Was sie singen will, ist “der Zorn des Achill”. Man hat sich den Widerspruch damit erklärt, daß man die Ilias aus verschiedenen Quellen zusammengesetzt oder aus verschiedenen Dichtershänden hervorgegangen verstehen wollte. Doch für Hölderlin ist die ursprüngliche Einheit des Werkes kein Problem. Die Frage erhebt sich, ob sie ihm problematisch geworden wäre, wenn er sich mit der gerade vor seinem Homburger Aufenthalt aufgeworfenen “homerischen Frage” ausdrücklich beschäftigt hätte (Anm. 22). Worin sieht *er* den “Stoff” der Ilias? Wir weisen jetzt nur auf das Nächstliegende. Das zeigt sich, wenn wir die Frage anders wenden: Warum liebt Hölderlin Homer? Antwort gibt der Satz, aus dem wir ein Wort schon erwähnt haben:

Am meisten aber lieb’ ich und bewundere den Dichter aller Dichter um seines Achills willen. (III, 246)

Überblickt man “Hölderlins Verhältnis zu Homer” im Ganzen (vgl. R. Kerber), so sieht man zwei scharf umrissene, auf ganz verschiedenen Ebenen stehende “Grunderlebnisse” - das eine: das “künstlerische Erlebnis der epischen Gattung”, das andere, früher wirksame, ist “stofflich-persönlicher Natur”, “es heißt Achill”. (S. 62) Bedeutet dies, daß Hölderlin in “stofflicher” Hinsicht Homer mit anderen Augen betrachtet als in “künstlerischer”? Nimmt er ihn in jener Hinsicht nur als

eine Art Geschichts- und Sagenquelle, als eine auch in anderer Form mögliche Überlieferung, in dieser dagegen als den Meister eines überhistorischen, zeitlosen Künstlertums? Der zuletzt erwähnte Satz Hölderlins spricht eher fürs Gegenteil: daß er das eine durch das andere gewonnen hat. Wie ihm Homer um dessen Achilles willen, so wird ihm auch Achill durch diesen Dichter bewunderungswürdig geworden sein.

Gleichwohl bleibt die Frage, ob es die Dichtung in ihrem epischen "Kunstcharakter", ob es die Ilias im Ganzen ist, die Hölderlins "stoffliches" Interesse mit solcher Ausschließlichkeit auf die Personen, auf eine einzige Person zu be- |140| schränken erlaubt oder gar nötigt. Die Frage: ist die Ilias in der Tat eine "Ilias" oder nicht vielmehr - in der *ganzen* überlieferten form - eine "Achilleis" könnte zwar in unserem Falle kurzer Hand entschieden werden, indem man sagt, für Hölderlin war sie ihrem "Stoffe" nach das zweite, ihrer "Form" nach das erste. Bedenken wir aber, daß Hölderlin gerade den *Bezug* zwischen "Stoff" und "Form" ernst nimmt, wir also mit der Möglichkeit rechnen müssen, daß hier in Wahrheit kein Widerspruch für ihn besteht, dann gibt es noch einen anderen Weg. Wir dürfen nicht, als wüßten wir schon, was der Titel "Stoff" als solcher sagt, nur noch wissen wollen, was nun die Ilias für einen speziellen "Stoff" hat, wir müssen vielmehr fragen: was heißt hier überhaupt "Stoff"? In welcher Weise gibt es für die Dichtung so etwas wie Stoff?

Ist der "Stoff" etwas, das geformt wird, also eine Art Substanz für das Bilden; dasjenige *woraus* etwas gebildet wird? Das können wir nicht wissen, ehe wir nicht zuvor wissen, *worauf* denn das Bilden ausgeht. Gewiß auf die "Form". Aber worauf ging es aus, wenn es hier diese, dort jene Form wählte - konkret: worauf ging die epische Dichtung, worauf ging die Ilias aus, daß sie eben in diese "epische" Form einging? Die Frage nach dem "Stoff" verweist uns auf die "Form" und zwar so, daß wir fragen müssen: worin liegt der *Grund*, der die Dichtung zu dieser epischen Form nötigte; anders gesagt: *worauf* ging das Bilden aus, daß es diese besondere, nämlich "epische" Richtung in seiner Ausführung nahm? Von daher, also im Hinblick auf die "Form", haben wir Aussicht, den Charakter von "Stoff" zu erfahren.

Erst dann können wir fragen: wie steht es nun mit dem Stoff, daß er *zum Stoff einer Dichtung* werden kann - vielleicht sogar, werden muß? Was ist hinsichtlich des "Stoffes" der *Grund*, daß es ihm gegenüber so etwas wie "Form" gibt? Hier ist die Frage am Platz: *wovon* (woraus) ist das Bilden ausgegangen? Warum war, vom Stoff her gesehen, ein Bilden notwendig? Der Blick auf den Stoff macht die Form zur Frage. |141|

In beiderlei Hinsicht: wenn wir von der (bestimmten) Form ausgehend nach dem (allgemeinen) Charakter von “Stoff” fragen, als auch, wenn wir vom (bestimmten) Stoff ausgehend nach dem (allgemeinen) Charakter von “Form” fragen, werden wir auf den *Grund* verwiesen, durch welchen die eine “Seite” jeweils die andere notwendig macht, genauer: das eine auf das andere hin “tendiert”. Der “Bildungstrieb” geht weder, wie es scheinen könnte, von einem Stoff aus, noch auf die Form um ihrer selbst willen zu. Wovon und worauf er eigentlich ausgeht, ist ein gleicher den Stoff und die Form, die Form auf den Stoff richtender “Grund”.

Aus diesem, “demselben Grunde, den wir lebendig und überall gleich, als den Ursprung alles Bildungstribs annehmen”, bestimmen sich die jeweiligen besonderen “Richtungen”. Darin steckt die Frage: wie verhält sich das je Besondere, Jeweilige, zu dem “gemeinschaftlichen Grunde”? Wie kann “derselbe Grund” dazu nötigen, daß ein Zeitalter mit dem anderen “wohl nicht etwas gleich haben darf”? Was ist das für ein Verhältnis, wenn das Gemeinschaftliche der Grund *der* Verschiedenheit ist?

Das Verhältnis des Jeweiligen zum Gemeinschaftlichen kann dann nicht das des Speziellen zum Allgemeinen sein. Das Jeweilige ist die (Kunst-)Epoche, das (Kunst-)Werk. Der “gemeinschaftliche Grund” der Kunstepochen und Kunstwerke kann nicht etwas *über* oder *hinter* ihnen Liegendes sein. Es wäre darum nichts gewonnen, wenn wir lediglich einen Namen für diesen “Grund” suchen würden - als wüßten wir schon, was der Terminus “Grund” als solcher sagt. Wie bei der Frage nach dem “Stoff” müssen wir auch bei der Frage nach dem “Grund” bedenken *wie* es für die Kunstepoche oder für das Kunstwerk, in welcher Weise überhaupt, so etwas wie Grund geben kann.

Wenn dieses “Gemeinschaftliche” nicht jenseits des Jeweiligen liegt, dann kann auch nur in der bestimmten Epoche, dem bestimmten Werk Aufschluß gefunden werden. Wie aber könnte das Bestimmte diesen Aufschluß geben? Indem es aus dem Gesichtspunkt betrachtet wird, aus dem uns Hölderlin das Altertum anzusehen heißt (das als solches, als das “Alte”, der Inbe- |142| griff des “Gebildeten”, “Künstlichen” ist).

Diese, in dem Aufsatz ausdrücklich erörterte und nach ihren Konsequenzen befragte Betrachtungsweise ist aber derjenige Gesichtspunkt, aus dem Hölderlin das Griechentum praktisch schon immer angesehen hat. Der Aufsatz macht zum Thema die Überlegung, was Hölderlin unausdrücklich schon weiß. Dieses Wissen, welches sich auf die “Kunst” der Griechen im Ganzen bezieht und später über die Pindar- und Sophokles-Übersetzungen der eigenen Sprache zur Entschiedenheit des “Vaterländischen” verhilft, ist hervorgegangen aus der Beschäftigung mit

Homer.

Inwiefern betrachtet Hölderlin das “Gebildete”, “Künstliche”, das “Altertum”, als aus dem “gemeinschaftlichen Grunde hervorgegangen”, woraus die Kunst “überall hervorgeht”? Aufschluß geben die Fragmente über Homer zusammen mit der Stelle, nach welcher der Aufsatz “Über den Gesichtspunct ...” abbricht. Hier heißt es:

daß wir im *Urgrunde aller Werke und Thaten der Menschen uns gleich und einig fühlen mit allen*
(III, 259)

Verschiedenes *als* aus einem gemeinschaftlichen Grunde hervorgegangen *betrachten* heißt: sich *mit* ihm “*einig fühlen*”. Dieses “Gefühl” der Einigkeit ist Ausgangspunkt der beiden vom Herausgeber “Über Achill” betitelten Stücke in Briefform. Sie handeln, wie es in dem (bereits erwähnten) Anfangsatz des größeren der beiden Stücke heißt, davon, warum Hölderlin Homer “liebt”. Der Gesichtspunkt, aus dem Hölderlin das Altertum betrachtet, ist der Gesichtspunkt der “Liebe”. So könnte das Werk selbst den gemeinschaftlichen “Grund” zu erkennen geben, wenn man sich fragt, worin dieses “Gefühl” beruht.

Worauf es sich richtet, sagt Hölderlins Bemerkung, daß er “den Dichter aller Dichter” am meisten “um seines Achilles willen” liebt. Damit würde das “Gefühl” darauf weisen, den “Grund” in dem Verhältnis zwischen Homer und Achill zu suchen. |143|

Dieses Verhältnis umfaßt den Gegensatz von “Kunst” und “Leben”. In der erwähnten Bemerkung ist mit enthalten, daß Hölderlin die griechische Kunst um ihres, des griechischen Lebens willen liebt. Der Grund der Kunst wäre demnach zwar nicht außerhalb der Kunst zu suchen, wohl aber in dem oder als der *Bezug* der Kunst zu dem, was seiner Herkunft nach nicht Kunst ist.

Wie könnte sich aber dieser Bezug fassen lassen? Indem man auf die Orte achtet, wo er sich eigens entfaltet. Das wären der Ort des Dichters, der das Werk erwirkt, der Ort “seines” Helden, um dessentwillen nach Hölderlins Erfahrung Homer sein Werk (die Ilias) gedichtet hat, und schließlich der Ort Hölderlins, an dem in dieses Erfahrung das Werk sein “Leben” “fühlbar” werden läßt.

Das ist jeweils ein Ort des Menschen. Die “Humanität” gehört hier in die Frage nach dem Wesen der Kunst. Sie ist derart damit verknüpft, wie der “gemeinschaftliche Grund” alles Gebildeten der “Urgrund aller Werke und Thaten

des Menschen” ist.

Mit dieser Übersicht möchte der Fragenkreis, der den Ilias-Aufsätzen Hölderlins und seiner Bestimmung des epischen Gedichts teils zugrunde liegt, teils davon aufgerufen wird, in seinem Zusammenhang angedeutet sein. Die folgenden Einzelerläuterungen wollen sich an die gedankliche Gliederung der Textstellen halten. Wir gehen zunächst (im zweiten Teil) von der “formalen” Bestimmung des epischen Gedichts, von dem “naiven Kunstcharakter” (dem “natürlichen Ton”) aus, dann (im dritten Teil) von der “stofflichen” Bestimmung des Epos als eines “Karaktergemählde”. Dabei werden sich in der näheren Betrachtung von Hölderlins konkreten Bemerkungen zur Ilias wie seiner, sich darin aussprechenden, Betrachtungsweise die jetzt erörterten Fragen weiterführen lassen. |144|

Zweiter Teil

Der Kunstcharakter des epischen Gedichts

1.

In dem Programm für die geplante “poëtische Monatsschrift”, das Hölderlin in dem Brief an Neuffer vom 4. Juni 1799 umreißt, stehen unter den geschichtlichen Themen Homer (in der Gruppe der Dichter) und die Ilias (in der Gruppe der Werke) an der Spitze. Daß diese Reihenfolge nicht “chronologisch aufzufassen ist, beweist die Nennung Rousseaus vor Shakespeare”. (Fr. Beißner, Iduna, S. 55) Die Aufsätze sollen (nach drei Gruppen gegliedert) enthalten:

1. Charakteristische Züge aus dem Leben alter und neuer Dichter, die Umstände, unter denen sie erwachsen, vorzüglich den eigenthümlichen Kunstcharakter eines jeden. So über Homer, Sappho, Äschyl, Sophokles, Horaz, Rousseau (als Verfasser der Heloise), Shakespeare usw. 2. Darstellungen des Eigenthümlichschönen ihrer Werke oder einzelner Parthien aus diesen. So über die Iliade, besonders den Charakter Achills, über den Prometheus des Äschyl, über die Antigonä, den Ödipus des Sophokles, über einzelne Oden des Horaz, über die Heloise, über Shakespeares Antonius und Kleopatra, ... 3. Räsonnirende populär dargestellte Aufsätze über Deklamation, Sprache, über das Wesen und die verschiedenen Arten der Dichtkunst, endlich über das Schöne überhaupt.
(III, 394)

In der dritten, die “Arten”, das Wesen der Dichtkunst, die Sprache und das Schöne überhaupt umfassenden Gruppe, sind keine einzelnen Dichter oder Werke genannt. Und doch befindet sich das einzige (erhaltene) Stück, in dem Hölderlin “den eigenthümlichen Kunstcharakter” eines bestimmten Dichters, und das heißt da zugleich seines Werkes, behandelt, in einem Aufsatz, den er selbst betitelt hat “Über die verschiedenen Arten zu dichten” (III, 251-256). Er beschreibt darin die “Eigenthümlichkeit” (III, 256) dessen, woran das “epische Ge- |145| dicht” erkennbar ist; und zwar an “Homer”, dessen Name hier für das “Werk” steht (III, 252), und das ist (nachdem zuerst an die Odyssee gedacht war - s. Lesarten zu S. 252, Z. 22, III, 564) die Ilias. Vor der Beschreibung der Dichtung erläutert Hölderlin die Eigenart ihres Kunstcharakters an einem bestimmten Menschentypus. In derselben Weise, zum teil im gleichen Wortlaut beginnt ein anderes Fragment, das jedoch sofort alle drei möglichen Menschentypen miteinander vergleicht, also

offenbar - die Anwendung auf die Dichtung fehlt - mit einem Vergleich aller drei Dichtungsarten beginnen wollte. Hier lautet der Titel nun: "Ein Wort über die Iliade". (III, 249) Beide Fragmente, mit ihrem scheinbaren Widerspruch von Überschrift und Inhalt nebeneinander gehalten, lehren, daß Hölderlin das Besondere, Charakteristische dessen, was eine Dichtungsart als solche und damit die Verschiedenheit der Arten untereinander bestimmt, im Gedanken an die Ilias zu fassen sucht. (Während der von dem Herausgeber betitelte Aufsatz: "Über den Unterschied der Dichtungsarten" zum eigentlichen Anliegen die - vermutlich auf die Arbeit am Empedokles abzielende - Erörterung der Struktur des "tragischen Gedichts" hat, und die Bestimmung der beiden anderen Arten, des lyrischen Gedichts und - mit einem Hinweis auf die Ilias - des epischen Gedichts, als das in seinem Wesen hier schon sicherer Erkannte mehr Voraussetzung als Ziel ist.)

In den beiden anderen Fragmenten zu Homer, die unter sich wiederum, schon im Wortlaut, eng zusammengehören, ist das ausdrückliche Thema der "Karakter" Achills (III, 247-249). In welcher Weise aber? In der Weise, daß Hölderlin zeigen will, wie Homer diesen "Karakter" darstellt. Mittelpunkt beider Stücke ist die Beobachtung, daß Homer den Helden "so wenig in Handlung erscheinen" läßt (III, 247). "Man / hat / sich oft gewundert, warum Homer, der doch den Zorn des Achill besingen wollte, ihn fast gar nicht erscheinen lassen p. p." (III, 248)

Dieser Widerspruch, der beispielsweise zur Aussonderung eines nur etwa ein zehntel der überlieferten Ilias umfassenden "Menisgedichtes" geführt hat, ist für Hölderlin kein Grund zu Zweifeln, vielmehr ein Hinweis auf die eigentliche dichterische Absicht. Was "man" für einen Beweis der (kompo- |146| sitionellen oder genetischen) Uneinheitlichkeit der Ilias ansieht, ist ihm nur ein Zeichen dafür, daß die Einheit der Dichtung von anderer Beschaffenheit sein muß als es dort, wo man beim Widerspruch bleibt, vorausgesetzt wird.

Formelhaft läßt sich der Widerspruch so ausdrücken: Die eine (Zornes-)Handlung des einen Helden- oder das vielgestaltige, aus den verschiedensten Personen und Handlungen gewobene, Erde, Menschen und Götter, den Kosmos umfassende Bild des großen um Troja geführten Krieges; Heldentat oder Weltgeschichte.

Was für ein begriff von Einheit ist vorausgesetzt, wenn man der Ilias die Einheit abspricht? Ein "Menisgedicht", wie es postuliert worden ist, hätte seine Einheit in der durchlaufenden Handlungslinie der Ursachen und Folgen vom Zorn des einen Helden. Die Ilias dagegen, wie sie überliefert ist, wäre in gewisser Weise einheitlich, wenn man als ihr eigentliches Thema nicht den Zorn des Achill, sondern den Krieg um Troja ansehen dürfte, ihre Einheit also nicht in der geraden Linie einer Handlung, sondern im Kreis eines Geschehens finden würde. In beiden

Fällen läge die Einheit des Werkes in der Einheit seines Stoffes.

Worin sollte sie aber sonst liegen? In der Darstellungsweise? Dann wären aufs Ganze gesehen auch Ilias und Odyssee nur Teile *eines* Werkes. Auch hängt die Frage ja an dem offensichtlich stofflichen Problem, ob und wie die an den Zorn des Achill gebundene Handlung mit der Gesamtmasse der Dichtung zusammenhängt.

Das Proömium der Ilias sagt indessen nicht, daß die Dichtung lediglich die Taten des Zornes berichten wolle, sondern daß *der* Zorn *gesungen* werden soll. Und was sagt Hölderlin von den Partien der Dichtung, die sich außerhalb der Menishandlung befinden, in denen Achill nicht erscheint? Der Dichter "konnt" ihn wirklich nicht herrlicher und zärtlicher besingen, als dadurch, daß er ihn zurücktreten läßt."

In dem Hervortreten anderer Begebenheiten sieht Hölderlin ein ausdrückliches Zurücktreten*lassen* Achills. Auch die Partien der Dichtung, in denen Achill nicht erscheint, versteht er als eine Weise, den Helden zu besingen. Was als "Stoff" betrachtet aus der Menis-Handlung herausfällt, ließe |147| sich doch dem Menis-Gesang einfügen, wenn man es als ein Mittel der Darstellung betrachten könnte. Die stofflich auseinanderfallenden teile könnten als zusammengehörig erkannt werden, wenn sich das Disparate unter dem Gesichtspunkt von Zweck und Mittel begreifen ließe.

Eben dieser Gesichtspunkt verbindet die beiden Stücke über Achill mit dem Ilias-Aufsatz, der - seiner Überschrift nach - den Gattungscharakter des Epos beschreiben will. In beiden Fällen nämlich ist nur der Ausgangspunkt verschieden: dort der eine Held in seinem menschlichen "Karakter", hier das ganze Werk in seinem "Kunstkarakter"; während das Anliegen gleich ist: hier wie dort zu zeigen, inwiefern das eine mit dem anderen zusammenhängt. Wenn in den Bemerkungen über Achill die ganze Masse der scheinbar selbständigen Begebenheiten als dem Achill- und Menisthema in der Form eines darstellungsmittels zugehörig interpretiert wird, so weist in dem Ilias-Aufsatz schon die Bezeichnung "Umstände" für die vielerlei Gegenstände der Dichtung daraufhin, daß Hölderlin sie nicht als in sich selbst, sondern nur in dem Helden ihre Mitte, ihren Zweck besitzend ansieht.

An dieser Stelle ist ein Einwand zu vermerken, der sich gegen Hölderlins Homer-Auffassung prinzipiell erhebt, nämlich der der Subjektivität und Gewalttätigkeit. Wenn man sich nicht blindlings auf Hölderlins Standpunkt stellt, sondern von einem unbefangenen gewonnenen Bild der Ilias her seine Ansichten hört, muß die Auffassung der ungeheuer weiten und mannigfaltigen Gegenständlichkeit des Epos

als bloßer “Umstände” mindestens “einseitig” erscheinen (Kerber, S. 19) und seine Erklärung der Abwesenheit Achills, die sich doch auf den überwiegenden Teil der Ilias erstreckt, als “Konstruktion” (Kerber, S. 20). Übersieht oder unterschätzt Hölderlin nicht gerade das konstituierende Merkmal der epischen Dichtung: die “gleichmäßige objektive Einstellung des Epikers zu dem gesamten Mikrokosmos und Makrokosmos” (Kerber, S. 21), also die um ihrer selbst willen gepflegte “*epische Breite*”? Muß, anders gesagt, mit dem Postulat der Einheit das Epos nicht von vornherein schon in seinem Grundzug verkannt werden? |148|

“Es wird mir aus allem, was Sie sagen, immer klarer, daß die Selbständigkeit seiner Theile einen Hauptkarakter des epischen Gedichts ausmacht.” So schreibt Schiller am 21. April 1797 an Goethe (Anm. 23). Obwohl Schiller zustimmend, sagt Goethe jedoch, der in dieser Zeit “Wolfs Prolegomena” studiert (Brief vom 19. April 1797), im Widerspruch gegen Friedrich Schlegels (kurz zuvor) erschienene “Abhandlung über das epische Gedicht” (am 28. April 1797): “Es ist sonderbar, wie er, als ein guter Kopf, auf dem rechten Wege ist und sich ihn doch gleich wieder selbst verrennt. Weil das epische Gedicht nicht die *dramatische Einheit* haben kann, weil man eine solche absolute Einheit in der Ilias und Odyssee nicht gerade nachweisen kann, vielmehr nach der neuern Idee sie noch für zerstückelter angiebt als sie sind, so soll das epische Gedicht keine Einheit haben, noch fordern, das heißt, nach meiner Vorstellung: es soll aufhören ein Gedicht zu seyn. Und das sollen reine Begriffe seyn, denen doch selbst die Erfahrung, wenn man genau aufmerkt, widerspricht. Denn die Ilias und Odyssee, und wenn sie durch die Hände von tausend Dichtern und Redacteurs gegangen wäre, zeigen die gewaltsame Tendenz der poetischen und kritischen Natur nach Einheit.” Für Goethe also fehlt es dem Epos nur an einer bestimmten Art von Einheit: derjenigen, die das Drama auszeichnet. Die dramatische Einheit ist nun aber bekanntermaßen die Einheit der Handlung; auch die “dramatische” Form der Erzählung, die Novelle, hat ihre Einheit nach Goethe (am 24. Januar 1827 zu Eckermann) darin, daß sie *eine* “sich ereignete unerhörte Begebenheit” darstellt. Worin Goethe die *epische* Einheit sieht, erklärt er nicht näher. Doch haben wir einen Hinweis. Zu der gegen Schlegel gerichteten Briefstelle gehört noch folgende Bemerkung (Anm. 24): “Aristoteles, den die Herren immer gern meistern möchten und den ich in diesen Tagen auch wieder vornehmen will, scheint mir diese Sache viel besser getroffen zu haben.” Das dürfte sich auf jene Stelle der (in den folgenden Briefen wiederholt erwähnten) Poetik des Aristoteles beziehen, nach der auch das Epos seinen “Mythos” dramatisch anzulegen habe, nämlich als eine abgeschlossene, Anfang, Mitte und Ende besitzende Handlung, die Mittelpunkt |149| der ganzen Dichtung sein muß. So rühmt er Homer, daß die Ilias sich auf einen Abschnitt von wenigen Tagen aus dem zehnjährigen Kriegsgeschehen beschränkt habe. Doch für den epischen Dichter ist die das Ganze durchlaufende Handlung auch *nur* der Mittelpunkt, nicht,

wie für den Dramatiker, das Ganze der Dichtung selbst; innerhalb ihrer, um sie herum, „bringt er *viele Episoden* an“. (Poetik 23, 1459a 30)

In welcher Weise sich diese, immerhin den größten teil des Epos bestimmende Neigung zu „Einschaltungen“ mit der Forderung der Einheit verträgt, sagen weder Aristoteles noch Goethe. Nur *daß* sie sich damit verträgt, scheint dem Philosophen wie dem Dichter selbstverständlich zu sein. Doch steckt in diesem Tatbestand ein Problem: Herrscht die Tendenz zur Episode - und damit zur „epischen Breite“ überhaupt - *trotz* der (dann anderen) oder *wegen* der (dann mit ihr identischen) Tendenz zur Einheit? Im zweiten Falle könnte aber in der Handlung die Einheit überhaupt nicht gesucht werden. Und die Überzeugung, die Aristoteles wie Goethe verteidigen, daß das Gedicht ohne Einheit kein Gedicht ist, müßte dann ihre Rechtfertigung auf umgekehrtem Wege suchen: nämlich von jenem Zug des epischen Gedichts ausgehend, durch den es von der dramatischen Einheit abweicht. Dieser Zug zeigt sich, an Aristoteles' Begriff der Handlung gemessen, in dem Gewicht, das den „*Episoden*“ zukommt, an Schillers Definition des Dramatischen, der „Causalität“ gemessen, in der „Substantialität“ (an Goethe 25. April 1797), in der „*Selbständigkeit der Theile*“, und an Goethes Bestimmung des Gegenstands der Tragödie als des „nach innen geführten Menschen“ gemessen, in der „*sinnlichen Breite*“ („Über epische und dramatische Dichtung“). Es ist zu fragen, ob von da aus, von dem *epischen* „Hauptcharakter“ (Schiller) her, die dem Gedicht als Dichtung notwendige Einheit zu finden ist. Diesen Weg geht Hölderlin.

Die Frage, welche sowohl den beiden Stücken über Achill wie dem Ilias-Aufsatz zugrunde liegt, ist die: Inwiefern kann das Epos *als* Epos der Gesang vom Zorn des Achill sein? Diese Frage zerlegt sich in die beiden Seiten - einerseits: Bedarf es der epischen Dichtungsart, um Achill und |150| seinen Zorn zu singen? (Dieser Frage gehören die beiden Stücke über Achill zu.) Andererseits: Ist die epische Sangesweise überhaupt von solcher Art, daß *ein* Held und *eine* Gemütsverfassung ihr umfassendes Thema sein kann? (Darauf gibt der Ilias-Aufsatz Antwort.)

Beginnen müssen wir mit der zweiten Frage, denn aus ihr kann sich erst entscheiden, wieweit die erste berechtigt ist. Wir wenden uns also zunächst dem Aufsatz „Über die verschiedenen Arten zu dichten“ zu, der am Beispiel der Ilias die epische Dichtungsart behandelt.

Das Fragment gliedert sich in drei Schritte. Im ersten gibt Hölderlin noch unabhängig von der Dichtung eine Bestimmung des Begriffs, mit dem er dann den Kunstcharakter des epischen Gedichts bezeichnet; im zweiten Schritt wird „mit einer einzigen Stelle“ der Ilias dieser Begriff an der Dichtung exemplifiziert; während der dritte, ausführlichste, das Ganze ins Auge faßt, um zu zeigen, wie sich

aus der “Eigentümlichkeit” ihres epischen Charakters die Iliade “erst recht von allen Seiten” “erklärt” - und zwar so, daß man daraus ihre “Einheit” versteht. Zwischen den Schritten macht die Darlegung aber jedesmal einen Sprung. Es wird weder erklärt, *inwiefern* das kurze Exempel den im Anfang genannten Begriff veranschaulichen soll, noch auch, wie diese einzige Stelle die im dritten Schritt bereits vorausgesetzte *Bedeutung* der epischen Charaktermerkmale zu erkennen gibt. Das in die Mitte gestellte Beispiel wird weder hinsichtlich seiner Auswahl noch auch hinsichtlich dessen, was [es] eigentlich zeigen soll, erläutert. Dies deutet darauf, daß es *selbst* die Erläuterung für den im ersten Schritt definierten und im dritten in seiner Bedeutung angewandten Begriff der epischen Dichtungsart sein soll. So wird dem Leser die Aufgabe gestellt, sich zu fragen, warum Hölderlin dieses Beispiel ausgewählt hat und was es lehrt.

2.

Die Absicht, die Hölderlin mit dem Zitat bezweckt, ist die doppelte: dasjenige, was er als den epischen Artcharakter a priori bestimmt hat, am *Phänomen* zu demonstrieren und damit zugleich die sichtbaren Artmerkmale der Ilias durch das [151] epische Kunst-*Prinzip* zu erklären.

Der epische “Kunstcharakter” gleicht demjenigen menschlichen “Karakter”, den wir “vorzugsweise *natürlich*” nennen (III, 252). Ähnlich heißt in dem anderen Entwurf zum selben Thema, wo die drei Menschentypen, die Hölderlin mit den Dichtungsarten vergleicht, nebeneinander gestellt sind, über den an erster Stelle beschriebenen: “wir nennen ihn einen natürlichen Menschen” (III, 249). Die Bezeichnung “Karakter” wird in dem Ilias-Aufsatz für die Darstellungsart nicht verwandt (sie wird hier, wo von der Dichtung die Rede ist, für Teile des Gehalts gebraucht: “Karaktere” sind die Personen der Dichtung, die Helden). Im gleichen Sinn wie Hölderlin an anderen Orten vom “Kunstcharakter” spricht, ist darum hier vom “Ton” des Gedichts die Rede. Dem “natürlichen Karakter” unter den Menschen gleicht in der Dichtung der “*natürliche Ton*”.

Dieser nun - damit lenkt Hölderlin den Blick auf die Ilias - “der vorzüglich dem epischen Gedichte eigen, ist schon an seiner Außenseite leicht erkennbar.” (III, 252) Darauf folgt mit einer Vorbemerkung das Beispiel:

Bei einer einzigen Stelle im Homer läßt sich eben das sagen, was sich von diesem Tone im Großen und Ganzen sagen läßt. (Wie überhaupt in einem guten Gedichte eine Redeperiode das ganze Werk repräsentieren kann, so

finden wir es auch bei diesem Tone und diesem Gedichte.) Ich wähle hiezu die Rede des Phönix, wo er den zürnenden Achill bewegen will, sich mit Agamemnon auszusöhnen und den Achaïern wieder im Kampfe gegen die Trojer zu helfen.

Dich auch macht' ich zum Manne, du göttergleicher Achilles,
Liebend mit herzlicher Treu; auch wolltest du nimmer mit andern
Weder zum Gastmahl gehn, noch daheim in den Wohnungen essen,
Eh ich selber dich nahm, auf meine Knie dich sezend,
Und die zerschnittene Speise dir reicht' und den Becher dir vorhielt.
Oftmals hast du das Kleid mir vorn am Busen befeuchtet,
Wein aus dem Munde verschüttend in unbehülflicher Kindheit.
Also hab'ich so manches durchstrebt und so manches erduldet |152|
Deinethalb, ich bedachte, wie eigene Kinder die Götter
Mir versagt, und wählte, du göttergleicher Achilles,
Dich zum Sohn, daß du einst vor traurigem Schicksaal mich schirmtest.
Zähme dein großes Herz, o Achilleus! Nicht ja geziemt dir
Unerbarmender Sinn; oft wenden sich selber die Götter,
Die doch weit erhabner an Herrlichkeit, Ehr und Gewalt sind.

Der ausführliche, stetige, wirklich wahre Ton fällt in die Augen.
(III, 253)

Mit dem nächsten Satz beginnt, in der Form einer Folgerung, der dritte Abschnitt:

Und so hält sich denn auch das epische Gedicht im Größeren an das Wirkliche.

Dieser Teil und mit ihm das Fragment schließen mit einer zusammenfassenden Feststellung über den Ton des epischen Gedichts, so wie er bis dahin beschrieben worden ist, "in seiner bloßen Eigentümlichkeit." (III, 256)

In dieser wirkt / er / dann allerdings schon günstig auf uns durch seine Ausführlichkeit, seinen stetigen Wechsel, seine Wirklichkeit

Ausführlichkeit, Stetigkeit, Wirklichkeit sind, für das einzelne Beispiel sowohl wie für die Ilias im Großen, die ausdrücklich festgehaltenen Merkmale des dem epischen Gedichte eigentümlichen Tones.

Das heißt also, es sind Merkmale des "Natürlichen". Inwiefern läßt sich das von dem Beispiel sagen?

Die Worte des Phoinix gipfeln in einer Mahnung: “Zähme dein großes Herz, o Achilleus!” Das ist aber zugleich der einzige Satz in der ganzen Stelle, der *als* Forderung, im Ton eines Appells formuliert ist. Schon das nächste: “Nicht ja geziemt dir / Unerbarmender Sinn” ist ebenso wie das weitere: der Hinweis auf die Götter, die Feststellung eines allzeit bestehenden Sachverhalts: “Es geziemt sich nicht” - d. h., in Wahrheit ist das nicht deine Wesensart. Statt in mahnendem Ton fortzufahren, spricht Phoinix von allzeit gültigen Wahrheiten. Der |153| Hauptteil des Stückes aber, alles was der ausdrücklichen Mahnung vorausgeht, ist die realistische Beschreibung längstvergangener faktischer Details aus der Kindheit des Helden.

Die Art dieser Beschreibung besitzt alle Züge, die den “natürlichen Menschen” auszeichnet (III, 251). Ein Mensch, den wir natürlich nennen, “gefällt uns” durch “Einfachheit”, “Akkuratesse und Unbefangenheit”. Einfach, genau und ohne Affekt ist die Beschreibung des Vorgangs einer Mahlzeit des Kindes. Die Schilderung bleibt, wie der natürliche “Karakter”, “beim Gewöhnlichen”. Wie bei jenem “die Momente seines Lebens” so folgen sich hier die Momente der Rede “ununterbrochen und leicht”. “Alles hat ... seine Stelle und seine Zeit; nichts schwankt, nichts stört sich”.

Der “natürliche Ton” beruht also, aufs Ganze dieser Beschreibung gesehen, in deren Ausführlichkeit, nach der Art, wie die verschiedenen Momente verknüpft sind, in der Stetigkeit der Rede, und endlich hinsichtlich dessen, *was* da beschrieben wird, in der anschaulichen Wirklichkeit. Das “fällt in die Augen” - umso mehr, wenn man an den Zweck der Rede denkt. An der kurzen Mahnung gemessen, um derentwillen der Redende doch offensichtlich das Wort ergriffen hat, erscheint die ganze Art seines Sprechens so ausführlich, als sei das akkurate Erzählen selber die Hauptsache, so stetig als gäbe es für den Sprechenden nichts Beunruhigendes, so realistisch, als ginge sein Vorstellungsvermögen im Gewöhnlichen auf. Der “natürliche Ton” fällt umso mehr in die Augen, als er dem doch eigentlich leidenschaftlichen Zweck der Rede zu widersprechen scheint.

So könnte Hölderlin diese Redeperiode eben deshalb ausgewählt haben, weil hier der spezifisch epische *Darstellungscharakter* in dem Maße fassbar wird, wie er sich von der Folie eines anders gearteten Gehaltes abhebt. Man bestätigt Hölderlin, diese Stelle gut gewählt zu haben, als Beispiel nämlich für die “homerisch klar schauende, ‘realistische’ Art, bei gänzlichem Mangel an Pathos.” (R. Kerber, S. 30)

Es fällt nicht schwer, in Hölderlins “natürlichem Ton” und dessen Merkmalen, dasjenige wiederzufinden, was man allgemein |154| als Haupteigenschaften der Homerischen und der epischen Dichtung erkannt hat. (Wir erinnern im Folgenden

besonders an E. Staigers Bestimmungen, da hier in einer mit Hölderlins Anliegen vergleichbaren Weise *aus* Homer das Epische definiert und “Grundbegriffe der Poetik” gewonnen werden.)

“Ausführlichkeit” ist ein anderes Wort für die “epische Breite”. “Stetigkeit”, im Gang der Erzählung, im Wechsel der Gegebenheiten und Stimmungen, ist ein Zeichen für die Festigkeit des Standortes, auf dem der Dichter seinen Gegenständen unberührt “gegenüber” steht (Grundbegriffe, S. 90 u. 93); “nichts schwankt, nichts stört sich”, denn er spricht aus einem “Abstand” zum Geschehen (a. O. S. 92). “Wirklich wahr” ist dieses Geschehen selbst, nicht der historischen Beweisbarkeit wegen, sondern durch die Anschaulichkeit, in der es geschildert ist; alles, auch die Gemütsbewegung oder die Götter, erscheinen in Homers Sprache als leibhaftige Wirklichkeit. Alle drei Eigenschaften: die mit der Ausführlichkeit verbundene Sorgfalt und Vollständigkeit der Beobachtung, der Abstand, der es dem Dichter ermöglicht, seine Gegenstände mit unbefangenen, stetigem Auge zu überblicken, der Realismus, der sich nirgends vom Sichtbaren, sinnlich wahrnehmbaren entfernt - das alles wirkt zusammen in jenem Hauptzug der epischen Erzählweise, die E. Staiger “Vergegenwärtigung” nennt (Grundbegriffe, S. 234). So fern die Szene aus der Kindheit dem Augenblick des Erzählers ist, so “gegenwärtig” wird sie doch, durch die Art ihrer Beschreibung. “Ganz in der Gegenwart” zu sein, zeichnet auch den “natürlichen Menschen” aus (III, 251).

Wenn sich das epische Gedicht mit seinem “natürlichen Ton” - im Kleinen wie im Größeren - “an das Wirkliche hält”, so ist damit dieser Zug zur Vergegenwärtigung gemeint. Das “Wirkliche” ist insofern “natürlich”, als es den Charakter der Gegenwärtigkeit hat. Anders gesagt: nur nach dieser Seite, der Gegenwärtigkeit, bezeichnet Hölderlin ein Wirkliches als “natürlich”.

Um an “einer einzigen Stelle” zu zeigen, was sich von |155| dem natürlichen Ton “im Großen und Ganzen sagen läßt”, wählte Hölderlin “die Rede des Phönix”. Die 14 Verse, die er zitiert, sind aber nur ein Ausschnitt aus dieser 172 Verse umfassenden Rede. Fassen wir die ganze Rede (II. 9, 434-605) auf ihren Kunstcharakter hin ins Auge, so läßt sich das Gesagte noch verschärfen.

Vor der Erinnerung an die Kindheit des Achill schildert Phönix in 38 Versen seine eigene Lebensgeschichte, die Ereignisse, die ihn an den Hof des Peleus geführt haben (447-484); nach der in Hölderlins Zitat ausgesprochenen Mahnung und weiteren direkt an Achill gerichteten Worten, folgt in 82 Versen die Erzählung einer Sage aus der “Vorzeit” (528-599). Diese beiden ausführlichen Partien in einer als Mahn- und Flehrede, vor dem Hintergrund des mit Feuer und Zerstörung an der Lagermauer drohenden Heers des Hektor, könnten als Beispiele jener

“Abschweifungen” (E. Staiger) verstanden werden, “an die man sich zwar mit der Zeit gewöhnt, die aber jeden, der sie zum erstenmal liest, in Erstaunen versetzen.” In ihnen verrät sich das innere Verhältnis des Dichters zum Geschehen, das er darstellt: “Er nimmt nicht selber daran teil. Er geht nicht auf im Geschehen.” (Grundbegriffe, S. 90):

Agamemnon treibt das Heer zum Kampf; er findet Diomedes müßig und fährt ihn unwirsch an:

Weh mir, Tydeus' Sohn, des feurigen Rossebezähmers,
Wie du bang umschaut nach den Pfaden des Treffens!

Homer ist weit entfernt, die Gemütsbewegung des Königs zu teilen. Vielmehr überträgt sich seine Beschaulichkeit auf Agamemnon, der, unbekümmert um die dringliche Lage, eine Geschichte von Tydeus' Tapferkeit zu erzählen beginnt: ... / 372-398 /

Was Tydeus vor Theben geleistet hat, das weiß sein Sohn Diomedes längst. So hätte wohl eine kurze Erinnerung an den tapferen Vater der Ungeduld Agamemnons eher entsprochen. Wie aber könnte Homer der Versuchung zu fabulieren je widerstehen?

Und von der langen Sagen Erzählung des Phoinix ließe sich ähnliches sagen wie von der Stelle “im sechsten Gesang beim Abschied Hektors von Andromache (407-434)”: |156|

Der Anfang von Andromaches Rede entspricht durchaus ihrem bangen Gefühl. Sie malt sich den Tod ihres Gatten aus. Sie stellt sich vor, wie sie dann allein sei. Denn ihre Eltern sind beide tot. Den Vater hat Achill erschlagen - da scheint Homer plötzlich inne zu halten: Wie war das eigentlich mit Achill? Er hat durchaus die Freiheit, jederzeit aufzubrechen, wohin er will. Und also läßt er jetzt die schmerzbewegte Frau ausführlich schildern, wie dies zugegangen ist, wie Achill die Mutter gegen ein großes Lösegeld wieder freigab, wie er dem Toten die Waffen ließ und einen Grabhügel schichtete, den die Nymphen mit Ulmen bepflanzten. Und erst nachdem sie auch das Schicksal ihrer sieben Brüder erzählt hat, fährt sie, wieder bewegter, fort:

Hektor, siehe du bist mir Vater jetzo und Mutter,
Und mein Bruder allein, und du mein blühender Gatte.

Andromache schweift ab, weil Homer von der schmerzlichen Stimmung nicht bedrängt ist oder doch wenigstens nicht darin aufgeht. (a. O. 92)

Es ist kein Zufall, daß auch E. Staiger die Redeweise des Dichters an Reden seiner Personen demonstriert. Im Widerspruch zwischen dem, was man von der Handlung her von Agamemnon oder Andromache erwarten könnte, und dem, was Homer sie sagen läßt, offenbart sich des Dichters Kunsttendenz. Sie scheint sich in eben dem Grade über den in den Beispielen liegenden dramatischen Gehalt hinwegzusetzen, wie Homer Epiker ist. "Andromache schweift ab, weil *Homer* von der schmerzlichen Stimmung nicht bedrängt ist." Agamemnon erzählt, "unbekümmert um die Lage", eine lange Geschichte, weil *Homer* weit entfernt ist, "die Gemütsbewegung des Königs zu teilen". Die Gemütsverfassung des Dichters, die sich in der den dramatischen Gehalt überspielenden Ausführlichkeit verrät, ist der "Gleichmut" (a. O. 90). Dieser gibt, nach E. Staiger, dem Dichter das Vermögen, unbekümmert um die jeweilige Handlungslage, der Lust zu fabulieren nachzugehen.

In dieser Auffassung steckt der Gedankengang: der Ton der Reden ist anders als die Stimmung der redenden Personen; also spricht hier in Wahrheit nicht die Person der Handlung, sondern der Dichter. Das setzt aber voraus - dies scheint so selbstverständlich zu sein, daß es gar nicht erörtert wird -, daß die Tonart (der Kunstcharakter) |157| der Rede der jeweiligen Stimmungs-Art (der Gemütsverfassung) des Redenden *gleichen* muß; in der Sprechweise müßte sich die im Anlaß des Sprechens gelegene Gemütslage unmittelbar, gleichsam als die Verlängerung des Inneren ins Äußere, "ausdrücken". Der Kunstcharakter müßte der Stimmung, die ihm zu Grunde liegt, seiner Grundstimmung, analog sein. Der "*natürliche* Ton" dürfte also nicht anders denn als das Korrelat einer *natürlichen* Stimmung oder eines *natürlichen* "Karakters" verstanden werden.

Hier ist der Ort, eine Frage zu beachten, die wir bisher umgangen haben: In welcher Hinsicht und in welchem Umfang faßt Hölderlin den "natürlichen Menschen" als Gleichnis des epischen Darstellungscharakters auf? Wenn wir uns an seine Worte halten, so ist das Vergleichene dort der Mensch und hier der "Ton". Die Frage erhebt sich aber, ob auch schon der diesen Ton äußernde Mensch, also der Dichter selbst, dem "natürlichen Karakter" vergleichbar ist? Muß, wenn seine Dichtungsart "natürlich" ist, auch Homer ein "natürlicher Mensch" sein?

Diese Frage stellen, bedeutet, die erwähnte Voraussetzung vom Verhältnis zwischen Sprache und Sprechenden in Frage zu stellen, d. h. mit der Möglichkeit zu rechnen, daß der Sprachcharakter *nicht* der unmittelbare, analoge "Ausdruck" der jeweiligen Stimmungs- oder Gemütsart ist. Auf die Beispiele angewandt, bedeutet es, mit der Möglichkeit zu rechnen, daß in den erwähnten Reden des Agamemnon oder der Andromache zwar in der Tat Homer selber spricht - aber nicht im Widerspruch gegen die reale Lage und Verfassung seiner Personen,

sondern mit deren tatsächlicher Stimmung im Einklang. Dies hätte zur Voraussetzung, daß der Widerspruch zwischen Redeweise und Stimmungslage nicht an einer die Wirklichkeit ignorierenden Kunsttendenz, sondern an der Sache selbst läge.

In Hölderlins Beispiel ist der Redende Phoinix. |158| Wenn seine Rede die Dichtung "in Großen und Ganzen" vertreten soll, dann könnte auch der Redende für den Dichter, Phoinix für Homer stehen. Ist der Charakter des Phoinix ebenso "natürlich" wie der "Ton" dieser Rede; deutlicher: liegt der Widerspruch zwischen dem dramatischen Handlungszweck der Rede und ihrem epischen Ton darin, daß hier der in Wahrheit Redende - sei es nun Phoinix oder Homer - von der "Gemütsbewegung", welche die Handlung bedingen würde, nicht erfaßt ist?

Diese Frage nötigt zu einer genaueren Betrachtung der Phoinix-Rede. - Was bedeutet Hölderlins Vorbemerkung zu dem Zitat?

... die Rede des Phönix, wo er den zürnenden Achill bewegen will, sich mit Agamemnon auszusöhnen und den Achaïern wieder im Kampfe gegen die Trojer zu helfen.

Wie von der Rede, so läßt sich auch von dem epischen Gedicht "im Größeren" sagen, daß es sich in Stetigkeit und Ausführlichkeit ans Wirkliche hält. Was heißt aber: "im Ganzen"? Daß dies mehr bedeuten kann als eine bloße Wiederholung, lehrt das kurz zuvor gefallene Wort von der "Außenseite". "Der natürliche Ton ist schon an seiner Außenseite leicht erkennbar." Also hat er auch noch eine andere Seite. Dann würde die Beschreibung der Außenseite für sich genommen nur die Hälfte erfassen. Auch von den - mit den Tönen der Dichtung verglichenen - menschlichen "Karakteren" heißt es, daß in jedem der drei Fälle "bei einem ächten Charakter", also gerade beim reinsten, die Vorzüge der (jeweils) anderen Charaktere "nicht ganz fehlen" und "nur mehr im Hintergrunde liegen". (III, 251) Wenn wir das auf die Dichtung anwenden, so hieße es: in einem *echt* epischen Gedicht (oder einer echt epischen Stelle) dürften auch die Töne, die den anderen Dichtungsarten vorzüglich eigen sind, nicht fehlen.

Liefen wir aber dann nicht Gefahr, die Aussicht auf eine klare und reine Unterscheidung der drei Dichtungsarten und eine entschiedene Charakterisierung der epischen |159| Dichtungsart zu verlieren? Wie kann Hölderlin sagen, daß gerade dem "ächtigen Charakter" die Vorzüge der anderen "Karaktere" nicht fehlen? Weil er "Außenseite" und Innenseite, weil er Vorder- und "Hintergrund" unterscheidet. Danach könnte *jede* Dichtungsart das *Ganze* umfassen und doch zwischen allen dreien die deutlichste Unterscheidung walten: Weil das Verhältnis

zwischen Vorder- und Hintergrund jeweils anders ist. Um den "natürlichen Ton" als den der epischen Dichtungsart eigentümlichen "im Ganzen" zu erkennen, wäre es also nicht nur erlaubt, sondern sogar notwendig, zu fragen, ob und inwiefern auch andere Töne nicht fehlen.

Das hieße für unser Beispiel: Wie steht es mit dem, bisher lediglich verzeichneten, Widerspruch zwischen "dramatischem" Anlaß und "epischer" Durchführung?

3.

Wir rufen zunächst diesen Anlaß deutlicher ins Gedächtnis. Phoinix, der greise Pflegevater des Achill, gehört zu der Gesandtschaft, die Agamemnon zu Achill geschickt hat, um ihn zur Rückkehr in den Kampf zu bewegen. Hektor, der während des ganzen Krieges noch nie imstande gewesen war, aus dem Bereich seiner Stadt herauszudringen (9, 352), hatte dank der Kampfhaltung Achills in einem einzigen Ansturm die Achaier bis an ihr eigenes Lager zurück und hinter ihre Schutzwälle getrieben und drohte, am nächsten Morgen in das Lager einzudringen, um mit der Zerstörung der Schiffe und Vernichtung des ganzen Heeres der Achaier seinen Siegeszug zu vollenden (8, 498f. 531). Dem zu entgehen, sah Agamemnon - "von unendlichem Gram in der Seele verwundet" (9, 9) - keinen anderen Weg als die Flucht (9, 27). Nestor jedoch, nachdem Diomedes zur Tapferkeit gemahnt hatte, gab den |160| Rat, das Übel von seiner Ursache her zu wenden: nämlich den Versuch zu machen, Achill zu versöhnen und ihn damit wieder in die Schlacht zurückzubringen. Agamemnon, zur Buße bereit, bot alles an Gaben, was Achill zur Versöhnung hätte verlangen können. Doch von den Gaben allein konnte der Erfolg nicht abhängen; den Zürnenden umzustimmen, bedurfte es eines persönlicheren Vorgehens. Zur Übermittlung der Bitte mit Agamemnons Anerbieten wurden keine beliebigen Boten ausgewählt, sondern, auf Nestors Rat, drei Männer, die besondere Aussicht hatten, auf Achill wirken zu könne; jene, von denen man wußte, daß sie ihm "die liebsten aller Achaier" sind (9, 521f.): Odysseus, der Wortgewandteste von allen, Aias, der Stärkste, "zuerst" aber, "als Führer" der Gesandtschaft (9, 168), der väterliche Lehrer und Erzieher Achills.

Odysseus hatte, nach dem freundlichen Empfang im Zelte Achills, als erster gesprochen. Doch seine Rede war nicht nur ergebnislos geblieben, sondern hatte sogar das Gegenteil ihres Zweckes bewirkt. Achills Antwort war die Drohung, noch am nächsten Morgen seine Schiffe beladen und heimzukehren (356-363); auch den übrigen Achaiern gab er diesen Rat (417f.) und forderte, dies auszurichten, die Fürsten auf, zu gehen -

Phönix indes mag bleibend bei uns zur Ruhe sich legen,
Daß er mit mir heimschiffe zum lieben Lande der Väter (427f.)

Das ist der Augenblick, da Phoinix, von Achill beim Namen genannt, sich zum Sprechen berufen sieht. Von Achills trotzigen Worten betroffen, waren alle verstummt (430). Endlich - das Schweigen brechend -

... begann vor ihnen der graue reisige Phönix
Mit vordringenden Thränen, besorgt um der Danaer Schiffe
...
(432f.)

In was für einer Stimmung befindet sich Phoinix! Jedoch - ist diese Stimmung auszudrücken der Sinn seines Redens? Ihr Ausdruck sind die Tränen, ihr Beweis ist die bekannte Lage, die zum schlimmsten Schmerz zwingt. Wes- |161| halb *spricht* aber Phoinix? nicht um seinen Schmerz und seine Sorge auszudrücken, sondern um dem Schmerz- und Besorgniserregenden entgegenzutreten. Die Absicht seiner Rede ist, nun, nachdem Odysseus kein Erfolg beschieden war, einen neuen Versuch zu machen, das Gemüt Achills umzustimmen. Was erfordert das aber?

Warum verharrt Achill nach außen in der abweisenden Kälte? Weil sein Inneres noch immer von Zorn entflammt ist (436). Achill umzustimmen, erfordert, das Feuer seines Zornes zu stillen. Was Phoinix als Redendem aufgegeben ist, ließe sich darum nicht durch den bloßen Ausdruck seiner eigenen Erregung, also durch Jammer und Klage erreichen. Nicht seiner momentanen Stimmung, sondern der *Lage* gemäß zu sprechen, ist seine Aufgabe. Dazu bedarf es aber eines Tones, der sowohl seiner eigenen, aus der Sorge stammenden Erregung, als auch der sich verschließenden Zornes-Erregung Achills entgegengerichtet ist. Dies erlaubte freilich auch nicht, daß die Rede sich über die augenblickliche Gemütsverfassung des Sprechenden oder des Angesprochenen hinwegsetzte, in einem Ton spräche, der das Momentane vergißt.

Wird dieses doppelte Erfordernis: den Zürnenden in seiner momentanen Verfassung anzusprechen und ihn zugleich zum Verlassen dieser Verfassung aufzurufen, durch die Rede des Phoinix erfüllt?

Nicht erfüllt wurde es durch Odysseus. Dieser setzte auf zweierlei: auf die Schilderung der allgemeinen Gefahr und auf die Aufzählung der reichen zur Sühne gebotenen Gaben. Dies hätte vielleicht in einem anderen Fall gewirkt, doch nicht im Falle Achills. Der Klugheit im Allgemeinen fehlt das Gefühl für das Besondere,

das nicht in den für jeden sichtbaren äußeren Ereignissen, sondern im Wesen dieses Helden liegt.

Phoinix spricht von den Vorkommnissen, die zu der Bittgesandtschaft geführt haben, einesteils, hinsichtlich der Not der Achaier, überhaupt nicht ausdrücklich, andernteils, hinsichtlich des Sühneangebots Agamemnons, nur in der privaten Weise: wenn nicht auch Agamemnon seine Verfehlung |162| wieder gutmachen würde, dürften wir deine Hilfe gar nicht erst begehren (515-519); und: wenn du nicht diesen Zeitpunkt zur Rückkehr in den Kampf wählst, könnte es für die Geschenke und die darin liegende Anerkennung deiner Ehre für immer zu spät sein (594-605). Das ist in des Phoinix Rede alles, was jene äußeren Dinge betrifft, die für Odysseus die Hauptsache waren.

Spricht aber nicht auch Phoinix in seiner doppelt so langen Rede fast ausschließlich von äußerlichen Dingen? Er hält sich, obwohl es ihm doch um Seelisches gehen müßte, zumeist an "Wirkliches", an Begebenheiten, noch dazu - im Unterschied zu Odysseus - an solche, die Achill vermutlich schon kennt und zwar eben darum kennt, weil es nicht die neuesten Ereignisse sind, die doch jetzt allein wichtig sein dürften, sondern lange vergangene: im ersten teil der Rede Geschichten aus seiner eigenen Jugend, im zweiten die (von Hölderlin zitierte) Szene aus der Kindheit des Achill und im dritten schließlich eine Erzählung aus der Vorzeit, die Sage des Meleager. Was ist es aber, das Phoinix aus seiner Jugend erzählt, und was enthält die Sage?

Beidemale eine Begebenheit von Ausbruch, Gefahr und Bezähmung eines Zornes. Phoinix ist an den Hof des Peleus gekommen, weil er gezwungen war, seine Heimat zu verlassen. Er hatte sich, da er, um seiner Mutter willen, seine Lagergenossin dem ebenfalls danach verlangenden Vater abspenstig gemacht, dessen Fluch zugezogen. Doch hätte er nicht als geachteter Mann in die Fremde gehen und wie ein Sohn von dem mächtigen Peleus aufgenommen und geehrt werden können, wenn nicht seine bedrohlichste Stunde im Hause des Vaters eine günstige Wendung genommen hätte:

Einst zwar trieb mich der Zorn, mit scharfem Erz ihn zu töten,
Doch der Unsterblichen einer bezähmte mich, welcher ins Herz mir
Legte des Volks Nachred' und die Schmähungen unter den Menschen,
Daß nicht rings die Achäer den Vaternörder mich nannten.
(458-461)

Im Falle des Meleager hing die Entscheidung einer Schlacht von der Bezähmung des Zornes ab, dem der Held verfallen |163| war. Die Schlacht war die Folge eines

Streits, der zwischen Meleager und den Brüdern seiner Mutter, Fürsten eines Nachbarvolkes, der Kureten, über den Jagdpreis nach der gemeinsamen Erlegung des Kalydonischen Ebers ausgebrochen war. In diesem Streit hatte Meleager die beiden Brüder seiner Mutter getötet, und deren Volk belagerte daraufhin seine Stadt. Die Mutter aber, im Schmerz über den Tod ihrer Brüder, verwünschte Meleager. Dadurch gekränkt zog sich der Held vom Kampf zurück. Zuvor, da -

Meleagros, der streitbare, mit in die Feldschlacht
Zog, traf stets die Kureten das Unheil, und sie vermochten
Nicht mehr außer der Mauer zu stehn, so viel sie auch waren.
Doch da von Zorn Meleagros erfüllt ward, welcher auch andern
Oft anschwellt im Busen das Herz, den Verständigsten selber

.....

Schnell nun erscholl um die Thore der feindliche Sturm, und die Türme
Rasselten laut von Geschoß. Da kamen Ätoliens Greise
Flehend zu ihm und sandten die heiligsten Priester der Götter
Daß er zum Kampf auszög', ein großes Geschenk ihm verheißend.
(550-554, 573-576)

Doch wie kostbar die verheißenen Geschenke waren, wie sehr der eigene Vater
flehte und klagte, auch die Schwester, ja sogar die Mutter - :

Dennoch konnten sie nicht sein Herz im Busen bewegen
(587)

Erst, als sein eigenes Haus von Geschossen getroffen wurde, Feuer in der Stadt
aufging, und die Gattin ihm die Schrecken nannte, die nach einer Eroberung über
die Besiegten fallen - da erst "ward rege sein Herz, da so schreckliche Thaten er
hörte" (595); er nahm seine Waffen und durch sein Eingreifen wurde die Gefahr
gebannt.

Phoenix *spricht* von Vergangenem. Woran denkt er aber dabei, worauf zielt seine
Rede? Es bedürfte nicht der Worte, welche die Erzählung der Sage einleiten und
beschließen: "Also" (οὕτω) - nachdem er von Achill und seinem Zorn direkt
gesprochen hatte -

Also hörten wir auch in der Vorzeit rühmen die Männer
Göttlichen Stammes, wenn einer zu heftigem Zorn sich ereifert;
Doch versöhnten sie Gaben und mild zuredende Worte. (524-526) |164|

Und zum Schluß: Während Meleager erst auf die Bitten hörte, als die Stadt schon

brannte: "Nicht so (ἄλλ᾽ μὴ) denke du mir ... Weit schlechter ja wär' es, / Wenn du die brennenden Schiffe verteidigtest!" (600-602). Auch ohne diese ausdrückliche Verknüpfung merkt der Hörende, daß Phoinix, wenn er von Verganemem *spricht*, an den gegenwärtigen Augenblick *denkt*. Indem er die Geschichte seiner Jugend oder die Begebenheit aus der Vorzeit *erzählt*, *zielt* er auf das Gemüt des Achill.

Das wahre Thema der Rede ist also in jeder ihrer Partien, wie sie auch in den äußeren Themen wechseln, dasselbe: die augenblickliche Lage. Anders gesagt: auch wo die erzählten Fakten der Vergangenheit angehören, ist der eigentliche Gegenstand der Rede der Angesprochene selbst.

Doch *wie* ist die Gegenwart das Thema, Achill der eigentliche Gegenstand der Rede? In welcher Weise denkt Phoinix an den vor ihm Stehenden? Die Gesandtschaft ist nicht gekommen, um lediglich eine Nachricht zu übermitteln. Phoinix spricht nicht, um Aussagen zu machen. Er spricht, weil er "den zürnenden Achill bewegen will, sich mit Agamemnon auszusöhnen und den Achaïern wieder im Kampfe gegen die Trojer zu helfen." Phoinix will den Angesprochenen *zu etwas bewegen*. Seine Rede dient einer Sorge. Das heißt aber: er denkt dergestalt an den vor ihm Stehenden, daß er dabei die Zukunft im Auge hat. Damit erhebt sich jedoch noch einmal die Frage nach dem Sinn der Redeweise. Zwar hat sich gezeigt, daß die ausführlichen Erzählungen vergangener Begebenheiten keineswegs die eigentliche Absicht des Sprechenden verlassen. Allein war das die gezeigte Weise, um der Absicht zum Erfolg zu verhelfen? War es *notwendig*, um der Zukunft willen von Verganemem und schon Bekanntem zu sprechen? Durch die bloße Feststellung eines Zusammenhangs, den die Berichte aus der Vergangenheit mit des Phoinix augenblicklichen Anliegen haben, wäre noch nicht die Notwendigkeit dieser Erzählungen erwiesen. Wir müssen fragen, welcher Art der erwähnte Bezug ist. |165|

Aufschluß gibt die Partie der Rede, die zwischen der Kindheitsszene und der Meleager-Sage steht. Das ist die einzige Stelle, die keine bestimmte Begebenheit zum Inhalt hat. (502-514) Sie handelt von den Λῆται und der Ἄτη von den "reuigen Bitten" und der "Schuld" - wie Voß übersetzt, also - nach moderner Vorstellungsweise - von sittlichen Mächten:

Denn die reuigen Bitten sind Zeus', des allmächtigen, Töchter,
Welche lahm und runzlig und scheeles Blicks einhergehen
Und stets hinter der Schuld den Gang zu beschleunigen streben.
Aber die Schuld ist frisch und hurtig zu Fuß, denn vor allen
Weithin läuft sie voraus, und zuvor in jegliches Land auch

Kommt sie, schadend den Menschen; doch jen' als Heilende folgen,
Wer nun mit Scheu aufnimmt die nahenden Töchter Kronions,
Diesem helfen sie sehr und hören auch seines Gebetes.
Doch wenn einer verschmäht und trotziges Sinnes sich weigert,
Jetzo flehn die Bitten zu Zeus Kronion gewendet,
Daß ihm folge die Schuld, bis er durch Schaden gebüßet.
Aber gewähr, Achilleus, auch du den Töchtern Kronions
Ehre, die auch anderer und Tapferer Herz gebeugt hat.
(502-514)

Dies ist zugleich die Stelle, wo der Sprechende in seinem eigentlichen Charakter erscheint: Phoinix - der *Erzieher* Achills. Was seine Lebensaufgabe geworden war, das wird hier, wo er zum Führer der Gesandtschaft erwählt worden ist, noch einmal zur Aufgabe eines Augenblicks. In diesem Augenblick, da Phoinix zu ihm spricht, ist Achill wieder der Zögling. Was aber ist das Verhältnis des Erziehers zu seinem Zögling, das Bilden (παιδεύειν) anderes als das Wenden (τρέπειν) eines gegenwärtigen Zustands in einen anderen, also die Bemühung um das Künftige? Und doch, gerade an dieser in der deutlichsten Weise den Erzieher offenbarenden Stelle lenkt Phoinix mit demselben Satz, der die allgemeine Weisheit auf Achill ausdrücklich anwendet, die "ethische" Erkenntnis zur "moralischen" Mahnung macht, also erst eigentlich erzieherisch wirkt, die Rede auf die "Vorzeit"; denn die "anderen", Tapferen sind die "Männer / Göttlichen Stamms" (524f.), deren einer Meleager war. Wie hängt das zusammen? |166|

Eine Antwort findet sich in W. Jaegers "Paideia" (I, 52):

Die Rede des Alten ist in der Tat ungewöhnlich lang, sie umfaßt mehrere hundert Verse und gipfelt in der Erzählung vom Zorn des Meleagros, die bei oberflächlichem Lesen auch als Selbstzweck empfunden wurde.

Jedoch - es bedarf, wie W. Jaeger sagt, hier keiner überlieferungsgeschichtlichen Erklärungen, denn die Rede des Phoinix ist

Das Muster einer protreptischen Ansprache des Erziehers an seinen Zögling, und die langausgesponnene Erzählung vom Zorn des Meleagros und von seinen verderblichen Folgen ist ein mythisches Paradeigma.

Phoinix' Ziel: eine Wendung von Achills Gemüt, sein Weg: eine alte Sage als "warnendes Beispiel" (W. Jaeger a. O.). Die mythische Erzählung als Erziehungsmittel. Der Erzieher vollzieht sein Amt - als Dichter. Und zwar: als epischer Dichter. Wo stehen wir?

Die Dichtungsart, von der behauptet wird, sie habe ihr Wesen in der Ziellosigkeit, sie sei der Inbegriff des Fabulierens um des Fabulierens willen, sollte hier, mit dieser Rede, die für das Epos "im Großen und Ganzen" steht, aus dem Dienst an einem gänzlich außerdichterischen Zweck, als Vehikel der Pädagogik verstanden werden?

Der Zusammenhang klärt sich, wenn wir beachten, was es denn eigentlich ist, worauf sich des Phoinix Bemühung an Achill richtet. Wenn Achill zu etwas *hin* bewegt werden soll, muß er von etwas anderem *weg* bewegt werden. Um zur Rückkehr in den Kampf gebracht zu werden, muß er von seinem Widerstand gegen diese Rückkehr abgebracht werden. Dieser Widerstand aber gründet in seinem Zorn. Phoinix ist genötigt, Achill aus der Verslossenheit seines Trotzes herauszubringen; und das wiederum verlangt, seine Erregung zu stillen, sein aufgebracht Gemüt zu beruhigen. Oft genug sagt es die Gesandtschaft: "zähme dein stolzes Herz!" Doch mit der bloßen Forderung ist offensichtlich nichts getan. Taub gegen Bitten und Mahnungen zu sein, ist ja die Art des Trotzes.

So wäre also des Phoinix erste Aufgabe, den Angeredeten überhaupt zum Hören zu bringen. Das geschieht durch zweierlei. Erstens dadurch, daß er das alte Vertrauensverhältnis ins Spiel bringt, also durch seine eigene Person, und zweitens durch die *freie Darstellung der Sache*. "Frei" soll hier bedeuten: Das Absehen von jeder Art eines direkten, willensmäßigen Überredungsversuches, der Verzicht auf eine unmittelbare (seelische) Gewaltausübung. Ein Erfolg kann dem Phoinix nur beschieden sein, wenn Achill von sich aus, freiwillig, bereit ist, seinen Worten Gehör zu schenken. Gewiß "will" Phoinix etwas von Achill. Doch sein Vorhaben wäre von vornherein zum Scheitern verurteilt, wenn dieses Bestreben sich *als* Bestreben äußern würde. Er kann also nur in einer Weise sprechen, die sein Bestreben als solches verbirgt, jedoch dessen Sinn zu erkennen gibt. Dieses Doppelte ist erreicht mit dem, was W. Jaeger das "mythische Paradeigma" nennt. Es überläßt als vergangenes Ereignis dem Hörenden selbst die "Anwendung"; es erfüllt also gerade dadurch seinen "pädagogischen Zweck", daß es seinem eigensten Charakter nach *zwecklos* ist; es *wirkt*, weil es für sich *selbst* spricht. Die Selbständigkeit ist Bedingung und Art seiner "Funktion".

Das wird noch deutlicher, wenn wir auf den Inhalt dieser "Ethik" achten, auf die Eigenart der Αἰταί und der Ἄτη. Ἄτη ist ja nicht in dem modernen Sinne "Schuld", daß sie die Folge eines bösen ("verantwortlichen") Willens wäre, sondern in dem sachlichen Sinne der *Verblendung*. "Reue" kann dann aber auch nur das Gegenteil von Verblendung, also Einsicht, Vollzug einer Erkenntnis sein. durch die Erzählung geschichtlicher Begebenheiten gibt Phoinix dem Achill die Möglichkeit, selber zu *tun*, was er in dem allgemeinen Gedanken über den Zusammenhang von

Verblendung und Einsicht genannt hat: die Verblendung zu erkennen, und sich eben damit, durch den Empfang der Erkenntnis, von ihr zu "heilen".

Es kann sich also gar nicht um die Frage handeln, ob Achill die alten Geschichten ihren *Fakten* nach schon kennt. Oder vielmehr, es kommt sogar darauf an, daß er |168| die Fakten schon kennt. Denn worum es sich handelt, ist dies: jetzt, in diesem Moment ihres Sinnes innezuwerden. Verblendung ist Vergessenheit. In diesem Zustand der Vergessenheit kommt es darauf an, an alt Bekanntes - und zwar an den im Vergangenen enthaltenen immerwährenden Sinn zu *erinnern*.

Das Vergangene wird also, obwohl es faktisch nicht neu ist, erzählt, weil es eben jetzt aktuell geworden ist. Nur liegt die Aktualität nicht in seiner Faktizität als solcher, sondern in seiner Idealität, in dem Sinn, der dem seiner Faktizität nach Vergangenen innewohnt, der aber selber nichts Vergangenes ist - ja, eben jetzt, im Aufbruch aus der Vergessenheit, sich enthüllt.

Nennen wir den "dramatischen" Grund, der Phoinix zum Sprechen bewegt, sein sorgendes Bestreben, auf Achill einzuwirken, leidenschaftlich, die "epische" Art seines Sprechens, das ans Wirkliche sich haltende Erzählen von Begebenheiten, realistisch, so können wir sagen: Der Widerspruch zwischen "dramatischem" Beweggrund und "epischer" Ausführung, zwischen Leidenschaft und Realismus löst sich im Idealischen auf.

Eben das sagt Hölderlin vom "epischen Gedicht":

Der Gegensatz seiner Grundstimmung mit seinem Kunstcharakter ... löst sich im Idealischen auf.
(III, 269)

4.

Den Gegensatz kennzeichnet Hölderlin in diesem (vom Herausgeber "Über den Unterschied der Dichtungsarten" betitelten) Aufsatz so:

Das epische, dem äußern Scheine nach *naive Gedicht* ist in seiner *Grundstimmung* das *pathetischere*, das heroischere. aorgischere (a. O.) |169|

"Naiv" ist ein anderes Wort für "natürlich". (Das Fremdwort gebraucht Hölderlin hier um des begrifflichen Zusammenhangs mit den beiden anderen Ausdrücken: "heroisch" und "idealisch" willen.) "Heroisch" hat bei Hölderlin - im formalen Sinn

- die Bedeutung von Übergang: das Leiden an Bestehendem oder Kämpfen gegen Bestehendes. Als solches, im Widerstreit mit Begrenztem Befindliches, ist, seiner Form nach das Heroische selber grenzen-los: "aorgisch" (Anm. 25). Die heroische, aorgische *Stimmung* ist die Leidenschaft - dieses Wort in seinem aktivisch-passivischen Doppelsinn von Streben und Leiden verstanden, wie es dem älteren (buchstäblichen) Gebrauch von "Pathos" und "pathetisch" entspricht.

Die beiden zitierten Sätze über das epische Gedicht besagen: Erstens, eine Gedichtart ist dann in ihrem Kunstcharakter (ihrem Scheine nach) naiv (natürlich), wenn die Grundstimmung *das Gegenteil* davon, nämlich pathetisch (leidenschaftlich) ist. Zweitens, der Grund dieses *Gegensatzes* liegt aber nicht in der Grundstimmung, sondern in einem "Dritten"m dem "Idealischen".

Die zweite Feststellung scheint auf den ersten Blick dem zu widersprechen, was Hölderlin selbst als Begründung angibt. Er sagt ausdrücklich *weswegen* das epische Gedicht den "naiv" erscheinenden Kunstcharakter anstrebt, nämlich seiner Grundstimmung wegen:

Das epische ... Gedicht ist in seiner Grundstimmung das *pathetischere* ...; es strebt deswegen in seiner Ausführung, seinem Kunstcharakter nicht so wohl nach Energie und Bewegung und Leben, als nach Präcision und Ruhe und Bildlichkeit.

Und doch müßte, wenn man diesen Satz zuerst und für sich betrachten würde, sogleich die Frage entstehen: *Warum muß denn überhaupt ein Gedicht in seinem Kunstcharakter nach den Gegenteil seiner Grundstimmung streben?* Aus den beiden Seiten dieses Ge- |170| gensatzes für sich genommen wäre das nicht zu verstehen. Das "deswegen ..." bedeutet nur: *wenn* das Gedicht in seiner Ausführung zu etwas streben muß, das im "Gegensatz" zu seiner Grundstimmung steht, dann muß, wo die Grundstimmung "pathetisch" ist, das Streben sich auf das "Naive" richten.

Weswegen aber überhaupt der "Gegensatz" notwendig ist, das sagt erst der Satz, den wir zuerst zitiert haben: Dort, in demjenigen, wo sich die Widersprüchlichkeit "auflöst", zeigt sich, warum das Entgegengesetzte zusammengehört. Was sich "auflöst" kann ja nicht der in der Sache enthaltene Gegensatz sein, sondern nur der für das Verständnis entstehende Widerspruch. Dieser, der *logische* Gegensatz löst sich auf, und zwar eben dann, wenn man begreift, inwiefern der ontische Gegensatz möglich und notwendig ist. Dieser beruht - und ist daher von dort aus begreifbar - "im Idealischen".

Das eigentliche Problem, wenn es so steht, lautet dann:

Wie ist im "Idealischen" dieser Gegensatz enthalten? Das läuft auf die Frage hinaus: wie kann in *Einem zweierlei* enthalten sein - und noch dazu Entgegengesetztes?

Nach Hölderlin ist das Enthalten ein Erhalten. Er sagt - in der Fortsetzung des Satzes - daß Beides in dem Einen: dem Gedicht, nicht "verloren" gehe:

Der Gegensatz seiner Grundstimmung mit seinem Kunstcharakter ... löst sich im Idealischen auf, wo es / das Gedicht / von einer Seite nicht so viel an Leben verliert, wie in seinem engbegrenzten / engbegrenzenden (?) / Kunstcharakter, noch an Moderation so viel, wie bei der unmittelbareren Äußerung seines Grundtones.

Wir erläutern dies an der Stelle aus der Rede des Phoinix, die Hölderlin zitiert hat (vgl. S. 140f.). Dabei machen wir zur Frage, was wir bei der ersten Betrachtung dieser Stelle lediglich festgestellt und referiert hatten: |171|

1. Was bedeutet die "Ausführlichkeit"; ist sie in der Tat ein Zeichen von Fabulierlust? 2. Was bedeutet die "Stetigkeit"; ist sie in der Tat ein Zeichen für den Gleichmut des Dichters, sein inneres Unbeteiligtsein am Geschehen? 3. Was bedeutet die "Wirklichkeit"; ist sie in der Tat das Zeichen eines Verhaftetseins an das Sinnliche, einer Beschränkung auf das Anschauliche?

Der Blick auf die Zusammenhänge, in denen die Presbeia steht, hat gezeigt, daß dem Phoinix bei seinem Vorhaben, Achill umzustimmen, eine doppelte Aufgabe gestellt war: eine, die Sache betreffende - den blindlings Zürnenden zur Einsicht in seine Lage zu bringen, die andere, ihn selbst betreffende - sich bei dem trotzig Verschlrossenen Gehör zu verschaffe. Während er im ersten Teil der Rede nur von seiner Person spricht - freilich, mit der Geschichte seiner eigenen Zornesbezähmung, auf Achills Lageweisend, und im dritten Teil, mit der Meleagersage, nur von der Sache, ist in dem mittleren (und kürzesten) Teil von beidem zugleich die Rede.

Dich auch macht' ich zum Manne, du göttergleicher Achilles,
Liebend mit herzlicher Treu
Daß du der göttergleiche Held geworden bist: bedenke, daß du dies unter meiner Liebe wurdest. Und denke auch, wie du damals meine Liebe erwidertest:

auch wolltest du nimmer mit andern
Weder zum Gastmahl gehn, noch daheim in den Wohnungen essen,
Eh ich selber dich nahm, auf meine Knie dich sezend

Unversehens, in einem Wechsel, der so stetig ist, so natürlich erscheint, daß er kaum als solcher bemerkt wird, hat sich die Rede des Phoinix eigenem Schicksal über die allgemeine Bemerkung von der Erziehung des Jünglings zum Manne auf die allerfrüheste Zeit gewendet, da der, welcher jetzt der göttergleiche Held ist, noch ein Knäblein war. Ebenso unversehens, geht sie aber auch - mit demselben Satz, mit demselben Gegenstand - zu einem wiederum anderen Gedanken über: Wie warst du damals auf meine Fürsorge angewiesen, denke daß ich

die zerschnittene Speise dir reicht' und den Becher dir vorhielt. |172|
Oftmals hast du das Kleid mir vorn am Busen befeuchtet,
Wein aus dem Munde verschüttend in unbehüflicher Kindheit.

Mit den letzten beiden Versen ist abermals - immer noch in der natürlichen Beschreibung eines ganz gewöhnlichen Vorgangs - ein neuer Gedanke berührt: So ließ ich's schon in deinen frühesten Tagen mich keiner Mühe und keines Kummers verdrießen, um dir zuzuführen, was du, um Stärke zu gewinnen, bedurftest. So wie du im Kleinsten und Frühsten -

Also hab' ich so manches durchstrebt und so manches erduldet
Deinethalb

Das eine und einfachste Beispiel des Speisereichens und Kleinen-Kummer-duldens genügt also, um dann mit einem Wort die ganze Mühsal, Sorgen und Schmerzen der Erziehung um des Künftigen Ruhmes willen, ohne jede weitere anschauliche Ausführung aufzurufen, gegenwärtig zu machen. Was hätte, wenn der Redende der Versuchung zu fabulieren nicht widerstehen könnte, an dieser Stelle alles erzählt werden können! Doch noch mitten in demselben Satz, und wiederum ganz unmerklich, macht der Gedankengang abermals eine Wendung:

ich bedachte wie eigene Kinder die Götter
Mir versagt, und wählte, du göttergleicher Achilles,
Dich zum Sohn

Damit ist die Brücke zum ersten Teil der Rede geschlagen. Der Zorn, der Phoinix in der Jugend, wenn sein Herz nicht bezähmt worden wäre, zum Vaternord getrieben hätte, richtete sich gegen jenen Fluch seines Vaters, nach dem er niemals selbst ein Kind zeugen sollte. Und mehr noch: damit gewinnt in der Erzählung

seines unglücklichen Schicksals, von dem wir bisher nur in der eigenen Zornesbezähmung den Bezug auf Achill feststellten, auch der scheinbar zufällige Anlaß dieses Schicksals Bedeutung für des Phoinix augenblickliches Anliegen. Der Inhalt des Fluchs war die gerade Folge dessen, was den Vater in Wut versetzt hatte. So ist von Anfang an des Phoinix eigenes Schicksal mit dem des Achill verbunden. Aus demselben Grunde, der ihn zum Verlassen der Heimat genötigt und damit an den Hof des Peleus gebracht hatte, war er auch in der Lage und gewillt, einen Pflegesohn zu suchen. |173|

Mit den "Göttern", die ihm eigene Kinder versagen, ist "der Erinnyen furchtbare Gottheit" (454) gemeint. Von diesen ist aber noch einmal an bedeutsamer Stelle die Rede. Auch der Zorn des Meleager hatte seinen Anlaß in Verwünschungen, welche "die wütende grause Erinnys" hörte (571). Mit dieser Stelle ist der geheimste Sinn dieser Erzählung der Sage angedeutet, der sonst unausgesprochen bleibt: daß nämlich durch der Erinnyen Macht dem Meleager ein früher Tod beschieden ist. Wenn Phoinix also sagt, er "bedachte, *wie* eigene Kinder die Götter" ihm versagten, so klingt damit ein Grundmotiv seiner ganzen Rede an. -

(Ich wählte)

Dich zum Sohn, daß du einst vor traurigem Schicksal mich schirmtest.

Indem Phoinix für Achill zum "Vater" geworden ist: nicht der Abkunft nach, wohl aber der Bildung seiner Geistes- und Leibeskräfte nach (in Tat und Rede - 440-443), ihn zu dem gemacht hat, was er ist, darf er auch von ihm den Dank des Sohnes erwarten, der darin besteht, im Alter den Vater zu schützen. Ist Phoinix auch von den Achaïern zum Reden berufen worden - nun, da er spricht, redet er weniger als Gesandter denn als der, der er eigentlich ist. Achill wird durch diese Rede in demselben Maße im Innersten und Persönlichsten getroffen, wie der Redende nicht in einem momentanen und äußeren Auftrag, sondern in *seinem* persönlichsten Wesen zu ihm spricht. Darum ist der Klang der Mahnung, wo sie aus seinem Munde kommt, ein gänzlich anderer als im Zuruf der Kampfgenossen. Sie ist hier weniger aus der Angst um das Heer als aus Sorge um Achills eigenes Schicksal gesprochen:

Zähme dein großes Herz, o Achilleus!

So ist auch die Begründung anders als in den Bitten der Fürsten. Nicht die allgemeine Gefahr oder die Sühnegaben Agamemnons sind für Phoinix in dieser eindringlichsten Stelle seiner Rede ausschlaggebend. Zähme dein Herz um deiner selbst willen: |174|

nicht ja geziemt dir
Unerbarmender Sinn

Wenn man bedenkt, in welcher Stimmung Phoinix spricht, wie ausführlich müßte an dieser Stelle seine Rede werden, wenn Redseligkeit sein Charakterzug wäre. Und wenn gesagt wird, der Epiker müsse unbeteiligt am Geschehen sein, weil er so gerne "abschweift", so zeugt hier diese Folgerung eher fürs Gegenteil. An dieser Stelle könnte der Redende aus seiner Teilnahme heraus, ohne abschweifen zu müssen, ausführlich werden - doch da drängt sich alles in einen einzigen Satz, der die Sorge dieses Augenblicks in ihrer ganzen Schwere zum Tönen bringt, indem er sie vor das allzeit Waltende stellt:

oft wenden sich selber die Götter,
Die doch weit erhabner an Herrlichkeit, Ehr und Gewalt sind.

Wechselten bislang die Gedanken, während der Gegenstand der Rede sich gleich blieb, so wechselt nun - ebenso unvermerkt - der Gegenstand, während der Gedanke derselbe bleibt. Die *eine* Sorge: bezähme deinen Zorn, wird mit der Entfaltung in den höchsten Kontrast zu ihrer äußersten Wirkung gebracht: Das bist du, Achill, in deiner trotzigsten Weigerung, du, ein Sterblicher - erbarmungsloser als die Götter!

Gerade darum *wirkt* die Sorge hier, weil der *Ton* des Mahnens, kaum, daß er laut wurde, auch schon wieder umschlägt, sich verbirgt in den Ton einer sachlichen Feststellung: so *ist* es; - worin aber, wie eine Frage, der Ruf enthalten ist: spürst du, siehst du nicht selbst, daß du so nicht verharren kannst?

Die ganze Rede ist ihrer Grundstimmung nach ein Appell - aber ein Appell an des Angesprochenen Einsicht. "Mit vordringenden Thränen, besorgt um der Danaer Schiffe" (433), besorgt vor allem um sein und seines in der gegenseitigen Liebe zum Sohn gewordenen Zöglings Los beginnt Phoinix seine Rede. Verliert und vergißt er diese Stimmung, da er |175| sich im Vortrag der Rede so ausführlich und stetig ans Wirkliche hält? Was ist, welchen Wesens ist in dieser Rede das Wirkliche?

Was ist die realistisch beschriebene Szene aus der Kindheit? Sie erinnert den trotzig Verschlossenen an sein einstiges kindliches Vertrauen zu dem jetzt mit ihm Sprechenden. Zugleich aber erinnert sie auch den erbarmungslos Zürnenden an das Kindhafte überhaupt. Beruft sich nach dem Ausspruch der Mahnung der Redende sogleich auf das höchste - die Götter. so hat er sie vorbereitet mit dem Einfachsten und Nächsten - dem Kind. Wenn du glaubst, dein Stolz verbiete dir die Wendung: denke, sogar die Götter verschließen sich nicht den flehenden Bitten (499-501); wenn du aber glaubst, dein Herz sei nicht fähig, sich zu besänftigen: denke an das Kind, das du selber einst warst.

Indem das Wirkliche aus der gegenwärtigen (besorgten) Stimmung heraus und in die gegenwärtige (erregte) Stimmung hineinspricht, wird es für den Sprechenden wie für den Hörenden als die gewesene Wirklichkeit eines Vertrauens und die gewesene Wirklichkeit einer Sanftmut zum gegenwärtigen *Bilde*. Was isoliert betrachtet nur den Charakter der Wirklichkeit hat, das hat in seinem Bezug zur augenblicklichen "leidenschaftlichen" Stimmung den Charakter der *Bildlichkeit*.

Was heißt das: "Bild" und "Bildlichkeit" ? Phoinix hält sich ans Wirkliche, damit Achill, indem ihm dieses Wirkliche vor Augen gestellt wird, etwas einsehe. Diese Einsicht ist das Ziel von Phoinix Bestreben. Sein Vorhaben, das, was er (sorgend und hoffend) erstrebt, bringt er zur Sprache, indem er das Erstrebte "in ein Bild bringt". er trägt es vor, indem er es "überträgt". So ist das Bild die "Übertragung", die "Metapher", seiner Bestrebung. Anders gesagt: dasselbe, was isoliert betrachtet nur den Charakter der Wirklichkeit hat, hat den Charakter der Bildlichkeit, sofern es als "Metapher" betrachtet wird. |176|

Darum nennt Hölderlin den Ton des "Kunstcharakters" den "metaphorischen Ton" - zum Unterschied von der Grundstimmung, dem "eigentlichen Ton", nämlich dem eigentlich tragenden. Der "metaphorische Ton" heißt dann auch, da er nicht um seiner selbst willen da ist, der "uneigentliche Ton". (III, 269)

"Metaphorisch" oder "uneigentlich" bedeutet hier jedoch *nicht*, dass damit ein Gegenstand seine "wirkliche" Bedeutung mit einer anderen, ihm fremden Bedeutung vertauscht hätte. Wenn die kindliche Szene zum Bild wird, in "metaphorischer" Bedeutung gesehen werden soll, so heißt das nicht, dass damit etwas, das ihr ursprünglich fehlte, hinzugebracht, dass etwas anderes, als sie eigentlich ist, in sie hineingelegt würde. Im Gegenteil, wo ein Wirkliches als Bild gehört und gesehen wird, ist nur aus ihm selbst herausgeholt, was ihm ursprünglich und stets zugehört und nur gewöhnlich verborgen bleibt.

Ein Wirkliches ist "Bild," wenn es *als* Metapher betrachtet wird. Die zerschnittene Speise, der vorgehaltene Becher sind Bild, wenn in ihnen die "unbehelfliche Kindheit" und damit die väterliche Liebesbereitschaft wie die kindliche Liebesbedürftigkeit und damit das Ungeheure des grausamen Zornes und die Tränen zeugende Sorge des Alten, aber auch, als im Vergangenen enthaltenes Unterpfand des Künftigen, seine Hoffnung und für den Helden die Möglichkeit der Besänftigung - wenn alles darin mit gehört wird. Ein Wirkliches als Metapher betrachten, heißt: im uneigentlichen Ton den eigentlichen mit vernehmen. Es heißt: *im* Anblick des sinnlich Sichtbaren das Unsichtbare fühlen.

Ein Wirkliches ist Bild durch den Bezug zum Fühlbaren. Dieses Fühlbare enthält

das Bild als seinen eigenen Grund. Ausdrücklich sagt Hölderlin: das "dem äußern Scheine nach naive Gedicht ist *in seiner* Grundstimmung das pathetischere". Die Grundstimmung ist nicht etwas dem Gedicht Voraus liegendes, sie ist *seine* eigentliche Stimmung.

Das Gedicht (in unserem Beispiel die Rede des Phoinix) |177| könnte demnach auf zweierlei Weise verkannt werden: einmal, wenn man seinen Kunstcharakter für die Dichtung (die Rede) selbst hielte, aber auch, wenn man den "Schein" als einen *bloßen* Schein ansähe, in der Meinung, das "Eigentliche", der "Grund", sei etwas hinter und außer ihm Befindliches. Das Gedicht selbst ist aber beides zugleich. Es *ist* der Gegensatz. Im Beginn des erwähnten Aufsatzes heißt es von jeder der verschiedenen Dichtungsarten: "Das ... Gedicht ... ist ... Metapher ...". *Wie* ist es aber Beides zugleich, *wie* ist es Metapher?

Es *kommt* dazu vermittelt der Fähigkeit des Dichters (des Sprechenden), die leidenschaftliche Stimmung als "Grund" in ein "Wirkliches" zu "übertragen"; und es *erweist* sich als Metapher, sofern der Hörende die Fähigkeit aufbringt, den naiven Schein in Bezug auf seine pathetische Grundstimmung hin zu vernehmen. Was ist das für eine Fähigkeit?

Es ist eine Kraft des Geistes. Um im Schmerz und in der Sorge das "Wirkliche" zu finden, welches das Erstrebte ins Bild bringt, bedarf es einer Erhebung über das momentane Gefühl; das heißt einer Kraft, welche die bedrängende Gewalt der Leidenschaft so weit zurückzudrängen imstande ist, daß die Ruhe und Klarheit des Sehens möglich wird, die das Bild, um gefunden und genannt zu werden, braucht. - Daß ein "Wirkliches" als Bild erfahren werde, daß sein Anblick Einsicht gewähre, erfordert vom Hörenden, den Bezug zu seinem "Grund" selber zu vollziehen; das heißt, anstelle eines gleichgültig-passiven Registrierens des "äußeren Scheins" in einem aktiven Mit-Hören den eigentlichen Ton zu vernehmen, der sich in das sinnlich Sichtbare "übertragen" hat.

Was die beiden "Seiten" verbindet, der Bezug, ist demnach als ein Tun zu verstehen, welches als solches zwischen Sichtbarem und Fühlbarem vermittelt. Diese, vom Dichter wie vom Hörer erforderliche, das "Naive" mit dem "Pathetischen", die Wirklichkeit mit der Leidenschaft vermittelnde und damit den Gegensatz in seiner Gegensätzlichkeit austragende geistige Aktivität nennt |178| Hölderlin die "Phantasie". Er sagt (III, 273 in der Anmerkung): "das Naive" *wirkt* "auf die Leidenschaft (vermittels Phantasie)"; und entsprechend - wobei sich das Vermittelnde nun ergänzen läßt: "Die Leidenschaft" *spricht* "naiv" - vermittelt der Phantasie.

Die "Phantasie" ist jenes Vermögen des Sprechenden und des Hörenden, das dem Charakter der Bildlichkeit, dem "metaphorischen" Charakter des Gedichts entspricht. Daß aber der Dichter wie der Hörer der "Phantasie" bedürfen, um das Gedicht als "Metapher" sprechen und wirken zu lassen, besagt: das im Gedicht selbst den Gegensatz seiner Grundstimmung mit seinem Kunstcharakter Vermittelnde muß eine geistige Bewegung sein. Der *Bezug* zwischen pathetischer Grundstimmung und naivem Schein hat *idealischen* Charakter. Andersherum gesagt: das "Idealische" ist in Wahrheit gar nicht ein "Drittes", sondern nichts anderes als die Art und Weise, *wie* das Entgegengesetzte in Beziehung steht; es ist dessen Bezugscharakter. "Idealisch" ist weder die eine noch die andere "Seite" für sich genommen; das "Idealische" ist die Entgegensetzung selbst. Wir können auch so sagen: "idealisch" ist das epische Gedicht hinsichtlich seiner *Form*.

Das "Idealische" ist aus demselben Grunde nichts Drittes weswegen das "Heroische" ("Pathetische") im Gedicht nichts Zweites ist. Der Name für die Einheit der scheinbaren Dreiheit ist das Wort "Metapher". Dies ist aus dem bisher Bedachten zu entnehmen. Wir tun es, indem wir uns an die jeweils drei Bezeichnungen halten, mit denen Hölderlin Kunstcharakter und Grundstimmung des epischen Gedichts definiert, - und dabei den besonderen Charakter der *epischen* "Metapher" zu bestimmen sucht.

1. Die "Ausführlichkeit". Das epische Gedicht ist insofern ausführlich, als es genötigt ist, die Grenzenlosigkeit einer ("aorgischen") Bestrebung in die Begrenztheit eines Werkes zu zwingen. Er vermag das, indem er in scharfer und genauer Kontrastierung die Extreme bezeichnet, in [179] denen die Grenzenlosigkeit beruht. Die Begrenztheit des Werkes ist in Wahrheit *Begrenzung*, d. h. Gegenkraft gegen ein ins Grenzenlose Drängendes. *Als* Begrenzung erhält es damit die *Energie* des "Aorgischen". Die Ausführlichkeit ist nicht das Anzeichen von Fabulierlust, sondern, als Begrenzung, der Vollzug eines energischen *Strebens nach "Präcision"*.

2. Die "Stetigkeit". Das Gleichmaß, das den Wechsel der Gegenstände und Gedanken im Ton der Ruhe hält, ist notwendig, damit das (leidenschaftliche) Pathos fern genug ist, um die Freiheit des Erkennens zu gewährleisten. In der Tat muß das epische Gedicht aus einem "Abstand zum Geschehen" sprechen. Aber dieser Abstand ist kein gegebener, sondern ein errungener. Als errungenen hat das Gedicht mit ihm die Gewalt der Leidenschaft in der Gegenbewegung, die es aufbringen mußte, bewahrt. Die Ruhe des Werkes ist, eine leidenschaftliche Unruhe stillende *Beruhigung*. Beruhigung ist aber selbst eine Weise von Bewegung. Und diese muß ebenso mächtig sein, wie die des Pathos, welche sie stillt; dadurch bleibt dessen *Bewegtheit* in entgegengesetzter Richtung erhalten. Die

Stetigkeit der Rede ist also nicht das Anzeichen einer inneren Gleichgültigkeit, sondern der Vollzug eines bewegten *Strebens nach Ruhe*.

3. Die "Wirklichkeit". Das Gedicht hält sich ans Wirkliche, um Unsichtbares faßbar zu machen. Die heroischen Bestrebungen als solche sind nichts Sinnlich-Faktisches. Sie können eben darum nur erkennbar werden aus Begebenheiten, in denen sie sich "wirklich" ereignet haben. Diese, zur Erkennbarkeit notwendige, "Übertragung" der Grundstimmung ins Sichtbare ist, als das Erfinden des Bildes, mehr und anderes als bloßes Reden; es ist ein Tun und Schaffen. Weil der Wirklichkeitscharakter für das epische Gedicht nicht Ausgang und Grundlage, sondern ein mit der Anstrengung des Geistes Erwirktes ist, enthält er eine Aktivität und erhält damit das Leben, welches in der heroischen Bestrebung dem Sichtbarmachen widerstrebt. Kraft seiner Bildlichkeit, *als Metapher*, ist das epische Gedicht nicht nur die Erzählung von Taten, sondern selbst eine Tat. Ein Wirkliches als solches kann auch etwas Totes sein. Als *Bild* jedoch ist es in dem Maße, wie es erwirkt und dadurch selber wirkend ist, lebendig. Das epische Gedicht ist Gefäß - nämlich Faßbarmachung, Fassung - des Heroischen. In der Lebendigkeit des Fassens, *als Fassung*, erhält es das heroische Leben. Der Wirklichkeitscharakter, der "Realismus" der epischen Dichtungsweise, ist also nicht das Anzeichen einer Unfähigkeit, sich über das Sinnliche hinaus ins Geistige zu erheben, sondern der geistige Vollzug eines *Strebens nach Bildlichkeit*.

Der "ausführliche, stetige, wirklich wahre Ton" des epischen Gedichts ist nicht sein eigentlicher Ton. Ihn als solchen, *als "uneigentlichen"* erfahren, heißt aber, den eigentlichen dabei mit zu hören. Der "naive Kunstcharakter" *ist* Sprache des "Heroischen", sofern er "idealisch" erfahren wird. Das epische Gedicht enthält in seinem natürlichen Ton das "Ganze" (nämlich das Gegenteil dieses Tones mit), weil dieser natürliche Ton "*Metapher*" ist: - weil die Ausführlichkeit *Begrenzung*, die Stetigkeit *Beruhigung*, der Realismus *Fassung* ist.

Versuchen wir diese drei Beteichnungen durch eine zu ersetzen, so können wir sagen: Das *epische* Gedicht ist insofern Gedicht, nämlich "Metapher", als es in seinem (naiven) Kunstcharakter das (heroische) Leben *bändigt*. Das epische, dem Schein nach naive Gedicht ist seinem Wesen nach Darstellung des Heroischen, und zwar dergestalt, daß die Klarheit der Darstellung dessen *Bändigung* ist.

Als Bändigung erhält es die Energie und Bewegung des heroischen Lebens und gewinnt zugleich den Erkenntnis gewährenden Abstand von der heroischen Leidenschaft. Das Gedicht *bewahrt* das Licht des Feuers, *indem* es Schutz vor seiner Glut ist.

Hölderlins Bestimmung der Dichtungsarten unterscheidet sich von den üblichen Gattungslehren kaum durch Betonung |181| oder Feststellung anderer Merkmale. Was Hölderlin als den "naiven" Kunstcharakter beschreibt, berührt sich mit den bekannten Definitionen des Epischen - seien sie "spekulativ" oder positivistisch, historisch oder phänomenologisch gewonnen. Der Unterschied liegt im Gesichtspunkt. Der Kunstcharakter an sich macht nicht den Dichtungscharakter aus. Am Beispiel verdeutlicht: Eine in naivem Ton verfaßte Idylle gehört den Gattungslehren nach zur selben epischen Dichtungsgattung wie die Ilias (vielleicht sogar noch "reiner", weil die Ilias zum "Tragischen" neigt). Nach Hölderlins Unterscheidung der Dichtungsarten wäre jedoch eine Idylle - und möchte sie bis in Einzelheiten hinein die Merkmale des homerischen Kunstcharakters aufweisen - ebensowenig ein *episches* Gedicht, wie z. B. "eine Liebesgeschichte, die *nichts weiter ist als dies*, in der Form des Trauerspiels vorgetragen" darum schon ein "tragisches Gedicht" wäre (s. den Brief an Neuffer vom 3. Juli 1799). Das *besondere* (unterscheidende) Wesen einer Dichtungsart erfüllt ein Gedicht nur, wenn es zugleich damit sein Wesen als Dichtung überhaupt erfüllt - und das bedeutet: wenn es "Metapher" ist. Wo ein Gedicht bei "naivem" Kunstcharakter keinen "heroischen" Grund hat, ist es kein episches Gedicht. Und zwar nicht etwa deshalb, weil nun das Gegenteil des Kunstcharakters maßgebend wäre (ein Gedicht mit heroischer Grundstimmung *ohne* naiven Ton wäre auch kein episches Gedicht) - sondern darum, weil ihm das "Metaphorische" und damit "Sinn und Leben" (a. O.) fehlte. Ohne das Walten der Gegensätzlichkeit, ohne die Austragung des Bezugs wäre das Gedicht "tot"; es fehlte ihm die "lebendige Seele" (a. O.).

Wir können also Hölderlins Hauptbestimmung der epischen Dichtungsart (III, 267) so verschärfen und damit verdeutlichen, daß wir sagen: Ein "dem Schein nach naives Gedicht" ist nur dann ein "episches Gedicht", wenn es "in seiner Bedeutung heroisch", wenn es "die Metapher großer Bestrebungen" ist.

Im Bisherigen haben wir den epischen Dichtungscharakter nur aus der Rede des Phoinix, also "einer einzigen Stelle" der Ilias zu erläutern versucht. Vorläufige Rechtfertigung |182| war der Gedanke, daß "in einem guten Gedichte eine Redeperiode das ganze Werk repräsentieren kann". Doch erhebt sich die Frage: war die Wahl auch so, daß sie aus den unter sich recht verschieden "getönten" Stellen des Epos ein das Ganze besonders treffend vertretendes Beispiel gefunden hat? Dies stellt uns die Aufgabe, das am Einzelnen Gewonnene am Ganzen zu prüfen. Diese Aufgabe ist bei der epischen Dichtung umso nötiger, als ja gerade der äußere Umfang - eben die "sinnliche Breite" (Goethe) - für ihren Artcharakter bezeichnend ist. Dabei verlangt die früher gestellte Frage nach der *Einheit* des Epos eine Antwort - indem sich nämlich zeigen muß, ob sich das bisher Gewonnene als

Möglichkeit einer Beantwortung bewährt. Als Weg dazu dient die andere Frage: nach "Stoff" und "Form" des Epos. Denn das Problem der Einheit löst sich mit der Klärung dieser Frage.

Dritter Teil

"Stoff" und "Form"

1.

Der Satz, durch den die "Rede des Phoinix" als Beispiel für den "vorzüglich dem epischen Gedichte" eigenen Ton mit der Erörterung dieses Tons "im Großen und Ganzen" verbunden wird (vgl. S. 140f.), lautet:

Und so hält sich dann auch das epische Gedicht im Größeren an das Wirkliche. Es ist, wenn man es in seiner Eigentümlichkeit betrachtet, ein Charaktergemähld
(III, 254)

Zur Erläuterung wählen wir wiederum den Gesang der Ilias, zu dem die Phoinix-Rede gehört, die Presbeia, indem wir jetzt auf ihre Stellung im Ganzen der Dichtung achten. Bei der bisherigen Betrachtung mußte sich ein Ge- |183| danke aufdrängen, der manches in Frage zu stellen scheint. Wir sprachen nur von dem, was Phoinix "wollte". Hat er aber sein Ziel erreicht? Und wenn nicht, verdient dann die *Ausführung* seiner Absicht in der Tat die Beachtung, die wir ihr hier geschenkt haben?

Der allgemeine Zweck seiner Rede war der der ganzen Gesandtschaft: Achill zur Rückkehr in den Kampf zu bewegen. Diesen Zweck hat er offensichtlich nicht erreicht - so wenig wie vor ihm Odysseus und nach ihm Aias. Die Ausführung dieses Vorhabens stellte Phoinix jedoch vor die besondere Aufgabe: Achill zur Klarheit über seine Lage zu bringen.

Aus dieser - handlungsbedingten - *formalen* Notwendigkeit erhält die Rede einen Sinn, der über das handlungsmäßige Resultat hinausgeht. - Wir zitieren nochmals eine Bemerkung W. Jaegers über das "warnende Beispiel des Meleagros" in der Rede des Phoinix (vgl. S. 151):

In seinem Munde erhält dieser äußerste Versuch, den unbeugsamen Willen des Helden zu bezähmen und ihn zur Einsicht zu bringen, den ernstesten unverhüllten Nachdruck: er läßt im Falle seines Mißlingens die tragische Zuspitzung der Handlung im verschärften Lichte als die Folge der starren Weigerung Achills erscheinen ... Die Wendung ins Ethische und

Erzieherische und die Form des Paradeigma bringt die grundsätzliche Seite des Falles, die Nemesis zwingend ins Bewußtsein. Jeder Leser muß die endgültige Entscheidung des Helden, an der das Schicksal der Griechen, seines nächsten Freundes Patroklos und schließlich sein eigenes Los hängt, innerlich in ihrer ganzen Schwere miterleben. Das Geschehen wird ihm notwendig zum allgemeinsten Problem.
(Paideia, I, 52)

Der Versuch, durch ein warnendes Beispiel aus der Vergangenheit um der Zukunft willen auf die Gegenwart einzuwirken, bringt also dieses Künftige selber als die gegenwärtige Möglichkeit "zum Bewußtsein". Was Zweck scheint, die Mahnung, wird zum Mittel von Deutung. Das Zweckhafte der Rede erweist sich an ihrem tatsächlichen, nämlich Deutung schaffenden Ergebnis gemessen, als ein Mittel für etwas alles nur Zweckhafte Übersteigende: Notgedrungen, einen Zweck erstrebend, bringt Phoinix in den Mitteln dazu, ohne daß das faktisch Erstrebte erreicht würde, das |184| "Grundsätzliche" ans Licht. Dieses Mittel ist die "paradigmatische" Form. Der *Handlungs*-"Zweck" ist in Wahrheit nur das Mittel einer einem ganz anderen Zweck dienenden, nämlich um ihrer selbst willen bedeutsamen "Form". Das Verhältnis von Zweck und Mittel kehrt sich um. Das Vorwärtswirkenwollen wird durch seine epische "Form": die Erzählung aus der Vergangenheit, zum Vordeuten.

Mittelpunkt und Gipfel dessen ist das Ende der Meleager-Sage, welches Phoinix aufruft, ohne es auszusprechen. Darauf weist in seinen, dem Vordeuten als "Erzählform" vornehmlich gewidmeten "Iliasstudien" W. Schadewaldt:

Sein Schweigen ist ein sehr beredtes Schweigen. Phoinix erzählt den Tod des Meleager so wenig wie Homer in der Ilias den Tod des Achill und genau so wirksam wie der Tod des Achill im letzten Iliasdrittel ist auch der Tod des Meleager am Schluß der Phoinixerzählung zugegen. Die Phoinixerzählung ist gar nicht nur auf die augenblickliche Lage des Iliasgeschehens in I abgestellt. Zwar erzählt Phoinix die Geschichte zunächst, ... um den Achill wieder zur Hilfe für seine Kampfgenossen zu bewegen. Was dabei aber *aus* der Erzählung spricht, ist mehr. Das Tun und Leiden Meleagers spiegelt in der Stunde, da Achill neu vor der Entscheidung stehend, seiner beiden Lebenslose gedenkt (910ff.), Achills eigenes Verhängnis vordeutend ab.

Mit dem Hinweis auf eine Bemerkung Welckers (Der epische Cyclus, 1835, Vorrede Vf.) wonach in der Erzählung des Meleager "Achill sein eigenes Bild und der tragische Ausgang, wenn er die Leidenschaft nicht bezwingt, warnend und

prophetisch" vorgehalten wird, fährt W. Schadewaldt fort:

Diese "prophetisch-warnende" Absicht ist tiefer als die zutage liegende nur moralisch-mahnende. Und die ganze Handlung der Presbeia ist nur im Vordergrund des Iliageschehens der vergebliche oder halbgeglückte Versuch des Helden, den Achill umzustimmen. In einer tieferen Schicht ist der Zweck des Gesanges nicht so sehr dramatisch bewegend oder moralisch belastet, sondern Schicksal enthüllend, Wesen offenbarend. (Iliasstudien 141)

Im Vordergrund, als Schritt im Gang des Geschehens, als Glied der Handlungskette würde der Presbeia der rechte Sinn fehlen. Die Szene will (mit Schiller zu sprechen) |185| nicht nach der Kategorie der "Causalität", sondern der "Substantialität" (S. 150) betrachtet sein. Nicht die Folge einer sich entwickelnden Handlung gibt der Stelle ihre Bedeutung, sondern dies, daß sich im Angesicht der Entscheidung das Schicksal mit dem, was war und was kommt, auf seine im Charakter des Helden wurzelnden Notwendigkeit hin enthüllt.

Die Presbeia hat ihre Bedeutung nicht als Abschnitt einer Geschehenslinie, sondern als Spiegelung des das Geschehen im Ganzen durchwaltenden Sinnes. Wobei "spiegeln" nicht abspiegeln heißt, sondern: auf indirekte Weise sichtbar machen, was sich direkt nicht sehen läßt. Das Indirekte sind die Handlung, die "wirklichen" Begebenheiten. Ohne die äußeren Vorgänge, in denen die Presbeia steht, und aus denen sie besteht, käme das Innere nicht zur Sprache. Aber dieses "Innere" ("Idealische") und nicht die realen Begebenheiten als solche sind "der Zweck des Gesangs".

Der eigentliche, der *dichterische* Zweck der Presbeia ist eine *Schicksalsenthüllung*, eine *Wesenoffenbarung* des Helden. In der Handlung, durch sie, *erscheint* der "Karakter". Er würde nicht erscheinen ohne die "dramatisch" bewegten, in ihrer Wirklichkeit beschriebenen Begebenheiten. Sie sind, auch dichterisch, unentbehrlich - aber als "Vordergrund". Das Wirkliche ist da, um etwas anderes, das selbst unsichtbar ist, *hervor* zu bringen. Das epische Gedicht hält sich ans Wirkliche, damit die "heroische" Seele erscheine. Es erzählt Begebenheiten, *um* "Karaktere" zu zeigen. "Es ist, wenn man es in seiner Eigentümlichkeit betrachtet, ein *Karaktergemähld*."

Diese Bezeichnung verlangt, den Gegensatz zu hören, den sie umfaßt. Ein Gemälde hat als solches die Merkmale des naiven Kunstcharakters: Präzision und Ruhe und Bildlichkeit. Die "Karaktere" sind heroisch, aorgisch, pathetisch. Ein "Karakter" ist "eigentlich" nicht malbar. Denn er "besteht" in der lebendigen Bewegung, im

Vollzug seines Wesens, während das Malen - das Erzählen, Beschreiben - an das Faktische, an Begebenheiten gebunden ist.

Die Bezeichnung "Karaktergemähld" umfaßt in ihren beiden |186| Teilen den Gegensatz des "Intellectuell-Historischen", von dem Hölderlin in den "Winken zur Fortsetzung" des Aufsatzes / Über die Religion / spricht (III, 266). "Vorstellungen," die weder "historisch" noch "intellectuell", sondern "intellectuell historisch" sind, heißen "mythisch". "Mythe" ist ein anderes Wort für Gedicht - und zwar, so können wir nun hinzufügen, insofern es "Metapher" ist. Dies geht aus der entscheidenden Bemerkung der folgenden Erklärung hervor: daß nämlich die beiden Seiten des Gegensatzes in den "mythischen" "Vorstellungen" *"nicht getrennt"* enthalten seien. Hölderlin erläutert das in zweierlei "Rücksicht": "sowohl was ihren Stoff, als was ihren Vortrag betrifft". Vom "Stoff" heißt es: Sie, die mythischen Vorstellungen, die Gedichte

werden also in Rücksicht des Stoffes weder blos Ideen oder Begriffe oder Charaktere, noch auch bloße Begebenheiten, Thaten enthalten, auch nicht beides getrennt, sondern beides in Einem ...

Wie ist das aber möglich? Ist es dergestalt möglich, daß ein Gedicht nicht *einen* "Stoff," sondern zwei "Stoffe" enthält - oder (anders gesagt), daß *der* "Stoff" zwei unter sich entgegengesetzte Seiten hat. Hölderlin fährt fort:

und zwar so, daß, wo die persönlichen Theile mehr Gewicht haben, Hauptparthien, der innere Gehalt sind, der äußere Gehalt geschichtlicher seyn wird (epische Mythe), und wo die Begebenheit Hauptparthie ist, innerer Gehalt, der äußere Gehalt persönlicher seyn wird (dramatische Mythe).

Somit lassen sich, wenn wir an das früher Gesagte erinnern, zwei Bestimmungen des epischen Gedichtes nebeneinander stellen.

1. (Hinsichtlich der "Töne".) Weil seine Grundstimmung, der eigentliche Ton, pathetischer ist, deswegen *strebt* das epische Gedicht - um des Idealischen willen - nach Präzision und Ruhe und Bildlichkeit.

2. (Hinsichtlich des "Stoffs".) Weil die persönlichen Teile, die "Charaktere", der eigentliche Gehalt sind, deswegen *erscheint* das epische Gedicht - um der "mythischen" |187| Einheit willen - "geschichtlicher".

Kürzer gefaßt: das epische, seinem Kunstcharakter nach ruhige Gedicht ist die

Metapher großer Bewegungen. Das epische Gedicht ist ein "Karaktergemählde".

Statt "Schein" und "Kunstkarakter" sagt Hölderlin auch "Darstellung". In dem zuletzt erwähnten Satz schrieb er zuerst, daß dort, wo die "persönlichen Theile mehr Gewicht haben ..., die Darstellung geschichtlicher seyn wird." (s. Lesarten, III, 566) "Darstellung" entspricht also dem "äußeren Gehalt", oder - wie Hölderlin stattdessen auch sagt - dem "sinnlichen Stoff". So sind auch in dem Aufsatz "Über die Verfahrensweise des poëtischen Geistes" "der / sinnliche / Stoff, die Darstellung" dasselbe (III, 281). Zur Verdeutlichung stellen wir hier die Gegensatzpaare, wie sie den erwähnten Aufsätzen zu entnehmen sind, zusammen (wobei die jeweils vertauschbaren Worte untereinander stehen):

Grundstimmung	Kunstcharakter
eigentlicher Ton	uneigentlicher Ton
Bedeutung	Darstellung, Schein
innerer Gehalt	äußerer Gehalt
Grundstoff (Allg. Grund	sinnlicher Stoff
z. Empedokles, III, 319)	(sichtbarer Stoff)

(Es ist also, um dies vorwegzunehmen, "Darstellung" nicht etwa mit "Vortrag" zu verwechseln. "Vortrag" ist vielmehr gleichbedeutend mit "Form" und "geistiger Behandlung".)

Die Darstellung, der äußere Gehalt, ist im epischen Gedicht "geschichtlicher", *weil* auf den persönlichen Teilen, den "Karakteren", das Gewicht liegt. Die Bestimmung des epischen Gedichts in dem Ilias-Aufsatz: "Es ist, wenn man es in seiner Eigentümlichkeit betrachtet, ein Karaktergemählde" begann Hölderlin zunächst noch mit der Bemerkung fortzusetzen:

Nicht sowohl der Krieg vor Troja
(III, 564, zu S. 254 Z. 3)

Dies sollte offenbar heißen: das Epos ist ein "Karaktergemählde" und *nicht* ein Kriegsgemälde. Doch diese Hinzufügung hat er wieder gestrichen. |188|

Wenn das epische Gedicht seinem inneren und eigentlichen Gehalt nach ein "Karaktergemählde" ist, so ist es doch nur insofern ein "Gemälde", als es in seiner Außenseite "Begebenheiten" enthält. Eben weil "Karaktere" *gemalt* werden sollen, muß der Stoff *mit* dem gemalt wird, die Darstellung, "geschichtlicher" sein. Was aber sind die "geschichtlichen Theile" im Falle der Ilias anderes als Begebenheiten des Krieges vor Troja? Wenn dieses Gedicht "eigentlich" ein "Karaktergemählde"

ist, so ist es doch gleichwohl, ja sogar "deswegen" eine "Iliade" - nur daß die erste Bestimmung (in ihren beiden Teilen) das Ganze erfaßt, die zweite lediglich den "äußeren Gehalt", den Kunstcharakter. (Anm. 26)

Es geht also gar nicht um die Frage Heldenschicksal *oder* Weltgeschehen, sondern darum, *wie* die "persönlichen" und die "geschichtlichen" Teile zusammengehören. Als Alternative wäre die Frage falsch gestellt. Sie muß vielmehr lauten: inwiefern enthält das Epos "beedes in Einem"? Und das wiederum heißt: wie verhält sich das eine zum anderen, *wo* im "Ganzen" haben diese und jene "Theile" beim epischen Gedicht ihre Stelle?

Die Bestimmung "Karaktergemählde" beantwortet diese Frage. Sie besagt: im Epos gehören die "geschichtlichen Theile" zur Außenseite, *weil* diese Dichtungsart ihren "eigentlichen Zwek in die Darstellung von Charakteren setzt (III, 254). Das Verhältnis zwischen "geschichtlichen" und "persönlichen Theilen" ist das von Mittel und Zweck der Darstellung.

Das Epos hält sich ans Wirkliche - dergestalt, daß dadurch, durch den äußeren Gehalt - der innere sichtbar wird.

In einem Karaktergemählde sind dann auch alle übrigen Vorzüge des natürlichen Tons an ihrer wesentlichen Stelle.

Diese "übrigen Vorzüge" (außer der "Wirklichkeit") sind die Stetigkeit (des Wechsels) und die Ausführlichkeit. Über deren Stelle im Epos spricht Hölderlin in den späteren Teilen des Fragments.

Die Stetigkeit, die "ruhige Moderation", die den natür- |189| lichen Ton so eigen ist", "folgt aus dieser Idee" (daß das Epos ein "Karaktergemählde" ist):

Der Künstler ist in der Dichtart, wovon die Rede ist, nicht deswegen so moderat, weil er dieses Verfahren für das Einzig poëtische hält, er vermeidet z.B. die Extreme und Gegensätze nicht darum, weil er sie in keinem Falle brauchen mag, er weiß wohl, daß es am rechten Orte poëtisch wahre Extreme und Gegensätze der Personen, der Ereignisse, der Gedanken, der Leidenschaften, der Bilder, Empfindungen giebt, er schließt sie nur aus, insofern sie zum jezigen Werke nicht passen
(III, 254f.)

Und warum passen sie nicht dazu? Aus einem doppelten Grunde: einerseits ist der "Standpunkt" des Dichters hier

das Individuum, der Charakter seines Helden, so wie er durch Natur und Bildung ein bestimmtes eigenes Daseyn, eine Wirklichkeit gewonnen hat.

Andererseits aber geht

eben diese Individualität des Charakters ... notwendigerweise in Extremen verloren ...

Also, um die Individualität des dargestellten Charakters zu erhalten, um die es ihm jetzt gerade am meisten zu thun ist, ist der epische Dichter so durchaus moderat

(III, 255)

Die Stetigkeit, die Moderationen, gewinnt also darin ihre wesentliche Stelle - und nur dadurch *ist* sie ein "Vorzug" -, daß sie durch das "extreme", "aorgische" Wesen der "Charaktere" *gefordert* wird, wenn deren "Individualität" in ihren Grenzen erkannt und gezeigt werden soll.

Entsprechend heißt es von der Ausführlichkeit:

Und wenn die Umstände [korr. f. Begebenheiten], in denen sich die epischen Charaktere befinden, so genau und ausführlich dargestellt werden, so ist es wieder nicht, weil der Dichter in diese Umständlichkeit allen poetischen Werth setzt. In einem andern Falle würde er sie bis auf einen gewissen Grad vermeiden; aber hier, wo sein Standpunkt Individualität, Wirklichkeit, bestimmtes [190] Daseyn der Charaktere ist, muß auch die umgebende Welt aus diesem Standpuncte erscheinen. ... Ich sehe ... noch hinzu, daß diese Ausführlichkeit in den dargestellten Umständen bloß Widerschein der Charaktere ist

(III, 255f.)

Der epische Dichter ist nur darum so "ausführlich" und "umständlich", weil sein "Standpunkt" ihn dazu *nöthigt*.

Die "epische Breite" hat in einem "Charaktergemälde" ihre wesentliche Stelle. Nicht die Fabulierlust, sondern der eigentliche Darstellungszweck: die Individualität des "Charakters", macht diese Darstellungsweise notwendig. Der epische Dichter "*muß*" so ausführlich erzählen, weil er nur in den Begebenheiten die an sich unsichtbare Individualität seiner Helden "malen" kann. Die Ausführlichkeit ist also ein Erfordernis der dichterischen Aufgabe: das "bestimmte Daseyn" der "Charaktere" gegen die "umgebende Welt" abzuheben und in deren Spiegel hervorzurufen.

Der "natürliche Ton" mit seinen "Vorzügen" "folgt" aus der Idee des epischen Gedichts: das "Gemählde" von "Karakteren", die Metapher heroischer Bestrebungen zu sein. Der Kunstcharakter eines Gedichts ist dann von "poetischen Werth", wenn er um des Bezugs zu einer entgegengesetzten Grundstimmung willen *notwendig* ist.

2.

Was ist mit der Bestimmung des Epos als "Karaktergemählde" für die "homerischen Frage" gewonnen?

Ob Hölderlin die Wolf'schen "Prolegomena" kannte oder nicht (vgl. Anm. 22) -, wie eine Antwort darauf klingt die Konsequenz, die er aus seinem Gesichtspunkt zieht:

aus diesem Ge/sichtspunkt/ durchaus angesehen, interessirt und erklärt sich auch eben die Iliade erst recht, von allen Seiten. ... Diese *sichtbare* sinnliche Einheit, daß alles vorzüglich vom Helden aus und wieder auf ihn zurückgeht, daß Anfang und Katastrophe und Ende an ihn gebunden ist, daß alle Charaktere und Situationen in ganzer Mannigfaltigkeit mit allem, / was / |191| geschieht und gesagt wird, wie die Punkte einer Linie gerichtet sind, auf den Moment, wo er in seiner höchsten Individualität auftritt, *diese* Einheit ist, wie man leicht einsieht, *nur* in einem Werke *möglich*, das seinen eigentlichen Zweck in die Darstellung von Charakteren setzt, und wo im Hauptkarakter der Hauptquell liegt.
(III, 254)

Damit ist nicht nur gesagt, *daß* es im Epos einer Einheit gibt, - die dann auch neben oder trotz seiner Mannigfaltigkeit bestehen könnte, gewissermaßen als eine das Vielerlei überbrückende Klammer. Es heißt vielmehr, daß gerade *in* der Vielfalt des Sichtbaren, also in der "sinnlichen Breite" selbst, die Einheit beruht.

Doch wie läßt sich das rechtfertigen? Ist es nicht doch ein gewaltsamer Gesichtspunkt, und vor allem ein subjektiver, wenn die Ilias "in ganzer Mannigfaltigkeit, mit allem was geschieht und gesagt" wird, als Einheit verstanden werden soll?

Dies scheint Hölderlin selbst zu bestätigen. Denn der Gesichtspunkt, aus dem sich

die Iliade für ihn "erklärt", ist derselbe, aus dem sie ihn "interessiert". Doch es fragt sich, ob mit dieser "subjektiven" Betrachtungsweise das Verständnis des Werkes - wie es der Vorwurf der "Subjektivität" voraussetzt - eine Einschränkung erfährt. Ist diese Art von Subjektivität eine Gefährdung der Objektivität? Kommt die *Sache* aus dem Blick, oder verengt sie sich, wenn das (persönliche) Interesse im Spiele ist?

Wer entscheidet über diese Frage? Gesetz, die Iliade "erkläre" sich in der Tat von *allen* Seiten aus dem Gesichtspunkt des "Interesses", müßte dann nicht die Entscheidung über die Betrachtungsweise auch der Sache überlassen bleiben? Und wer sagt uns überhaupt, worin die Sachlichkeit einer Sache beruht?

Über die Sache des Dichters sagt Hölderlin: daß die Aufgabe seines ganzen "Geschäftes" die "Fühlbarkeit" sei. Der umfangreichste der Homburger Aufsätze, "Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes", ist die Entfaltung dieses einen, zu Anfang (III, 278) ausgesprochenen Gedankens. [192] In dem mehrfach erwähnten Brief an Neuffer vom 3. Juli 1799 spricht Hölderlin über diese Verfahrungsweise bei sich selbst. Er sagt, in der Fortsetzung der Bemerkung, daß "wir zwischen den beiden Extremen, der Regellosigkeit und der blinden Unterwerfung unter alte Formen und der damit verbundenen Gezwungenheit und falschen Anwendung schwanken":

Glaube deswegen nicht, Lieber! daß ich willkürlich mir eine eigene Form vorseze und ausklügle: 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.

Dem gemäß ließe sich von seiner Betrachtung anderer Werke sagen: Ich prüfe mein Gefühl, mit dem mich dieses Werk interessiert, und frage mich, inwiefern die Form, die der Dichter gewählt hat, dem Ideal und besonders dem Stoffe, den er behandelt, nicht widerspricht.

Ich *prüfe* mein *Gefühl*. - Damit ist freilich jeder "gefühlsmäßigen" Schwärmerei ein Riegel vorgeschoben, denn das Gefühl soll *geprüft* werden. Was aber um der Sache willen geprüft werden soll, das ist ihre Wirkung.

Welcher Art das "Interesse" ist, aus dem sich für Hölderlin die Iliade in ganzer Mannigfaltigkeit "erklärt", ist am deutlichsten zu Anfang der zweiten Fassung des Stückes über Achill gesagt:

Am meisten aber lieb' ich und bewundere den Dichter aller Dichter um

seines Achilles willen.
(III, 247)

Mit "Interesse" meint Hölderlin Liebe und Bewunderung. Eins ruft hier das andere hervor. Die Bewunderung ist das Erstaunen darüber, daß Homers Kunst diese Liebe geweckt hat. Sieh, wie Homer diesen Helden gemalt hat - "und du wirst ein Wunder der Kunst in Achilles Charakter finden". Hölderlins "Erklärung" geht auf dasjenige zurück, was sie veranlaßt hat: das Erstaunen über ihre Wirkung.

Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt die Frage nach der Einheit der Ilias folgende Form: eine Einheit *könnte* [193] diese Dichtung dann haben - und zwar eine durchgängige und ursprüngliche -, wenn *alles* vom Helden aus und wieder auf ihn zurückgeht, wenn alle (übrigen) "Karaktere" und Situationen in ganzer Mannigfaltigkeit mit allem, was geschieht und gesagt wird, auf ihn bezogen sind. Dies entscheidet sich aber daran, ob alles in der Ilias diesem einen "Interesse" dient, d. h. ob der "Hauptkarakter" *dergestalt* der "Hauptquell" des Ganzen ist, daß jeder "Theil" des Ganzen darin, daß er den Hörer *"bei"* dem einen Helden *"sein"* läßt, seine eigene Mitte hat. Die Mannigfaltigkeit wäre (als Einheit) erklärbar, wenn "alles" die *eine* "Liebe" erklären würde.

Die beiden vom Herausgeber "Über Achill" betitelten Fragmente geben in Wahrheit eine Erklärung der *Ilias*. Nur weil dieses Werk *im Ganzen*, von *allen* Seiten sich für Hölderlin aus dem Interesse an Achill erklärt, ist von dessen "Karakter" vorzüglich die Rede. Das *eigentliche* Thema der beiden Stücke ist jedoch die Einheit dieser *Dichtung*. "Achill ist mein Liebling unter den Helden" - das ist Hölderlins Ausgangspunkt; aus diesem Gesichtspunkt zu erklären, warum er "den *Dichter*" liebt, ist das Anliegen dieser "Briefe". Es sind also, genau genommen, Briefe über Homer.

Sie erfüllen - mindestens ansatzweise - den Plan, den Hölderlin am Rande eines der Blätter notiert hat, die den Aufsatz "Über den Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben" enthalten:

N. B. In den Briefen über Homer erst Karaktere, dann Situationen, dann die Handlung, die im Charakter steckt um des Karakters und des Hauptkarakters willen da ist, davon dann *Wechsel der Töne*
(III, 565)

In Verbindung mit dieser Notiz lassen sich Hölderlins Ilias-Aufsätzen, besonders den beiden "Briefen", weitere Hinweise auf die Resultate seiner Homer-Studien entnehmen, die mit seinen Gedanken über "das Wesen der Dichtkunst" und "das

Schöne überhaupt" zusammenhängen. (Dieser Aufgabe unserer Erläuterungen entsprechend kann das Problem der Einheit der Ilias nur auf einige Betrachtungsmöglichkeiten hin [194] behandelt werden, während eine systematische und vollständige Durchführung natürlich nicht unsere Aufgabe sein kann. Umso dankbarer dürfen wir auf die neuere Homerforschung - besonders K. Reinhard und W. Schadewaldt - verweisen.)

a) "*Karaktere*". Mit der Bestimmung "Karaktergemähld" ist der Weg, doch noch nicht das Ergebnis von Hölderlins Ilias-"Erklärung" bezeichnet. Wenn die Vielfalt des "Geschichtlichen" sein Gewicht im "Persönlichen" hat, so bleibt die Frage, ob ein Zusammenhang und welcher zwischen den verschiedenen "Personen" besteht. Ist damit, daß man einen Helden als "Hauptkarakter" erkennt, die Darstellung der übrigen "Karaktere" erklärt? Die Frage läßt sich beantworten, wenn man sie umgekehrt. Wie kommt es denn, daß Achill mit solcher Entschiedenheit als "Hauptkarakter" erscheint? Gewiß nicht, weil die anderen Personen nur Funktionen innerhalb einer von ihm allein beherrschten Handlung auszuüben hätten.

Das sechste Buch z. B., dessen Mittelpunkt Hektor ist, hat handlungsmäßig nichts mit Achill zu tun. Und doch hat die kritische Untersuchung jener Meinung, die diesen Gesang aus einem selbständigen "Einzelgedicht" entstanden sehen wollte, gelehrt, daß er in seinen Bezügen zum "Ganzen der Ilias" seinen - mit Hölderlin zu sprechen - "poetischen Werth" besitzt. (W. Schadewaldt, *Von Homers Welt und Werk*, 225-229) Und worin besteht dieser Bezug?

Der 'Akt' *Hektor in Troja* ist vom Kampfgeschehen der Ilias aus betrachtet eine Episode. Aber diese 'Episode' leistet Entscheidendes im Hinblick auf die große Gegnerschaft Achilleus-Hektor, die vom dritten, großen Schlachttag an (Buch 11) immer stärker in den Vordergrund rückt und nach Erlegung des Patroklos durch Hektor (Buch 16/17) fast den ganzen Raum des Gedichtes füllt. Der große Gegenspieler des Achilleus durfte nicht Figur bleiben. Er mußte zur Gestalt werden, dem Hörer nah und vertraut als Held und als Mensch, in seinem Wesen, seinem Schicksal. Dies eben leistet der Akt *Hektor in Troja* mit seinen drei Begegnungen Hektor-Hekabe, Hektor-Paris/Helena, Hektor-Andromache. Die Ilias ist ohne diesen Akt nicht denkbar. Er gehört in den Kreis derjenigen Akte, die uns im ersten Drittel der Ilias mit Menschen, Dingen, Verhältnissen bekannt machen, neben die Mauerschau, das Abschreiten der aufgestellten Kampfstaffel durch Agamemnon, das gegeneinander von Achilleus und Agamemnon im Anfangsbuch. Man kann beobachten, wie die wichtigsten Helden des Dramas, Achilleus, Agamemnon, Odysseus, [195] Paris, Menelaos, Diomedes usw. hier vorgestellt werden. Die Herausarbeitung der

Hektorgestalt hat der Dichter sich nicht ohne Grund für den Schluß dieses ersten Iliasteils aufgespart. Hektors Aufenthalt in Troja offenbart ihn als Verteidiger der Stadt, der er angehört, sein dann folgender Zweikampf mit Aias (im Buch 7) als großen Streiter. (226)

Die vielerlei Einzelbeziehungen, die auf Hektors Ende weisen, gipfeln in den "Beziehungen zu Achilleus":

Achilleus war in der Begegnung Hektors mit Andromache im Hintergrunde zugegen. Andromache sprach von dem Mörder von Vater und Brüdern und nannte unbewußt damit den künftigen Verderber des Gatten. Daß Andromache auch von der ehrfürchtigen Scheu, der Milde des Achilleus weiß, stimmt zu der Achill-Auffassung der ganzen Ilias.

Noch auf eine andere Weise hat der Dichter auf die Achill-Gestalt Rücksicht genommen, als er im sechsten Buch die Hektor Gestalt anlegte. Wir sahen, Hektors baldiger Tod wird für den Hörer zumal am Schluß der Szene zur Gewissheit. Aber der Dichter hat es vermieden, Hektor selbst das sichere Bewußtsein des nahenden Todes zu geben, wie dem Achilleus seit seiner ersten Begegnung mit seiner Mutter (Buch 1). Hektor denkt an den Tod, er rechnet mit ihm. Er glaubt an Trojas Untergang dereinst. Aber er hofft auch wieder für den Sohn. Er will sein Zerwürfnis mit Paris dann begleichen, wenn sie das Fest der Befreiung feiern und die Achaier aus dem Lande schlagen (6, 526). Es scheint, der Dichter hat gewußt, was er tat, wenn er in der Hektor-Andromache-Szene den Hektor zwar in den vorausfallenden Todesschatten stellte, ihm aber das klare und freie Handeln aus der Gewißheit des Todes vorenthielt, das allein dem größten Helden der Ilias zukam und keinem anderen. (228f., vgl. auch 257-263: über die "Entscheidung Hektors" als Gegenbild zur "Entscheidung Achills" im 18. Buch.)

Indem Homer den "Karakter" Hektors "malt", dichtet er zugleich am Bilde Achills. Gleichwohl ist die Auffassung des Aktes Hektor in Troja als einer "selbständigen" Episode nicht im Unrecht. Denn das Interesse an Achill schmälert nicht das Interesse an Hektor. Im Gegenteil, durch den Bezug zum Ganzen der Ilias gewinnt auch die Anteilnahme an Hektor erst ihr eigentliches Gewicht. Gerade durch diesen Bezug erhält die "selbständige" Episode ihre *Standfestigkeit*.

Welcher Art ist dieser Bezug? "Der große Gegenspieler des Achilleus mußte zur Gestalt werden". Indem der Gegner in seiner Eigenart und in seiner eigenen Größe sichtbar wird, kommt auch die Eigenart und Größe Achills ans Licht. Die Eigenart: im Unterschied zu Hektor, die Größe darin, daß er *diesen* Gegner übertrifft. Es ist

ein Gegensatz der [196] nicht zwischen stark und schwach oder gar gut und schlecht besteht, sondern auf dem Grunde einer inneren Verwandtschaft beruht. Dies macht die Schönheit des Kontrastes aus, von der Hölderlin spricht.

Im schönsten Kontraste stehet der Jüngling mit Hector, dem edeln treuen frommen Manne, der so ganz aus Pflicht und feinem Gewissen Held ist, da der andre alles aus reicher schöner Natur ist. Sie sind sich ebenso entgegengesetzt, als sie verwandt sind, und eben dadurch wird es umso tragischer, wenn Achill am Ende als Todtfeind des Hector Auftritt.
(III, 248)

Wie Hektors Adel und Kraft in den Geschehnissen selbst, so führt die Darstellung seines Charakters in der Dichtung zur Erhöhung des "Hauptcharakters". Umgekehrt aber liegt für Hector darin, daß er der große und würdige Gegner Achills ist, die Vollendung seines eigenen Daseins.

Im Bezug Hektors zu Achill gehört der Kontrast der "Karaktere" zu dem realen Gegensatz, der kriegerischen und persönlichen Feindschaft. Wie steht es mit den "Karakteren", die Achills Kampfgenossen sind? Außer Agamemnon und Patroklos steht keiner der übrigen großen Helden in einem notwendigen Handlungszusammenhang mit Achill. Die ausführliche Darstellung ihrer individuellen Besonderheit ist nicht, wie etwa im Falle des "rangstolzen" Agamemnon, notwendig, um einen solchen - "dramatischen" - Zusammenhang zu motivieren. Und doch besteht ein Zusammenhang. Nur ist er von anderer als "dramatischer" Art:

Nimm die alten Herrn Agamemnon und Ulysses und Nestor mit ihrer Weisheit und Thorheit, nimm den Lärmer Diomed, den blindtobenden Ajax, und halte sie gegen den genialischen, allgewaltigen, melancholischzärtlichen Göttersohn, den Achill, gegen dieses enfant gaté der Natur, und wie der Dichter den Jüngling voll Löwenkraft und Geist und Anmuth in die Mitte gestellt hat zwischen Altklugheit und Rohheit, und du wirst ein Wunder der Kunst in Achilles Karakter finden.
(III, 247f.)

Jeder der verschiedenen Helden in *seiner* Indivi- [197] dualität, in seiner selbständigen Eigenart, steht - eben darum - in einem Bezug zu den anderen, und alle, in ihrer Verschiedenheit umgeben, wie Spiegel, Achill. Man mag Hölderlins negative Charakterisierung der anderen Helden überspitzt finden (in einer ausführlicheren Behandlung wäre sie vielleicht milder ausgefallen - auch braucht nur an das, freilich durch Sophokles mitbestimmte, Bild des Aias in Hölderlins

späterer Dichtung erinnert zu werden); entscheidend ist das Prinzipielle der Betrachtungsweise. Das "Negative" ist der allgemeine Ausdruck der Einseitigkeit, die jeder der übrigen "Karaktere" in der Tat hat - sofern er "an Achill gehalten" wird. Auch hier beruht der Bezug in einem Kontrast. Nur ist es hier, wo es sich nicht zugleich um reale Gegnerschaft handelt, ein absoluter Unterschied: was Achill über alle anderen "Karaktere" hinaushebt, ist nicht ein bestimmter Charakterzug oder das Ausmaß eines einzelnen Vermögens, sondern die Tiefe und Gewalt seiner eigenen Gegensätzlichkeit.

Gewiß kann - wie es K. Reinhardt einem Vergleich mit der Odyssee entnimmt - gesagt werden: "In der Ilias gibt es keinen ihrer Haupthelden, der sich nicht gegensätzlich zu sich selbst verhielte." Doch "der Held, in dem die Gegensätze am elementarsten gegeneinander streiten, das ist Achill." (Tradition und Geist im homerischen Epos, Studium Generale, IV, 1951, 337)

Er allein von allen alten Helden, übrigens nicht nur Homers, sondern des ganzen Altertums, hat das Gewaltig-Gegensätzliche als Erbteil seiner halbgöttlichen Abstammung, das fast eine Vorwegnahme, ein Urbild aller späteren Erscheinungsformen des Genialisch-Jugendlich-Dämonischen in ihm zu sehen erlaubt. Die Zartheit in der Furchtbarkeit, die Unerbittlichkeit neben der Rührbarkeit - kein anderer bricht wie er in Tränen aus - die Grausamkeit im mitfühlenden Herzen, die Unmenschlichkeit neben der Menschlichkeit, Groll und zugleich Ergebung in sein Schicksal, und von allen diesen Gegensätzen jeweils einer ihn mit einer Macht beherrschend, die mit anderem Maß zu messen ist als alles um ihn her -
(Tod und Held in Goethes Achilleis, Von Werken und Formen, 331)

Die Vielfalt und die Gegensätzlichkeit der Individualitäten, die Achill umgeben, umreißen den Reichtum und die Spannweite, die seine Individualität konstituiert. Indem [198] aber so der Dichter nicht erst durch die Handlung, sondern schon in der Rangordnung der Farben und Gewichte Achill "in die Mitte" stellt, weckt er auch die gleichmäßige Anteilnahme an *allen* "Karakteren". Aus dem Unterschied, und das heißt dem unausgesprochenen und eben darum allgegenwärtigen Bezug zum "Hauptkarakter" empfängt jeder andere "Karaktere" das klare und sichere Licht seines eigenen Wesens.

Die Presbeia mag das noch als Beispiel verdeutlichen. Warum sind es gerade Aias und Odysseus, die - unter Phoinix' Führung - zu Achill gesandt werden; warum sind sie ihm "die liebsten alle Achaier" (521f.)? W. Jäger (unter seinem Aspekt der "Paideia") gibt darauf die Antwort:

Die Gestalt des Erziehers steht ... in inniger Beziehung zu den beiden Mitgesandten. Von seinem Erziehungsideal verkörpert ... Aias mehr die Tat, Odysseus das Wort. In Achill allein sind beide vereinigt. Er verwirklicht in sich die wahre Harmonie höchster Geistes- und Tatkraft. (Paideia, I, 51)

Doch hier ist bereits das Beispiel einer "Situation" gegeben. Die Eigenart der "Karaktere" tritt hervor, indem sie in einem realen, aktionsmäßigen Bezug zu einander stehen.

b) "*Situationen*". Homer "malt" den Charakter der Helden, indem er zeigt, wie sie sich jeweils verhalten. In der Art, wie dieser und jener unter gleichen Umständen sich verschieden verhält, wird im Unterschied seine Eigenart sichtbar. Odysseus, wie er die Vorteile für Achill herauszustellen weiß, offenbart darin seine Redegewandtheit und Klugheit, Phoinix, im Eingehen auf Achills Verfassung, sein tiefes Mitgefühl und, in der Kraft, mit der er seinen Schmerz ins überzeugende Bild zu verwandeln vermag, die Besonnenheit des Alters; Aias endlich, kurz und direkt in seiner Rede - "er dreht und wendet nichts" - und die Verhandlungen abbrechend, wo sie aussichtslos erscheint, zeigt darin die "geistige Gradsinnigkeit", die "seiner leiblichen Stärke entspricht." (F. G. Jünger, Griechische Mythen, 1947, S. 299)

Die Mitte der - in der Dreizahl und in der sich gegenseitig ergänzenden Verschiedenheit der Personen einen Kreis bildenden - Gesandtschaft ist Achill. Die früheren [199] Betrachtungen haben gezeigt, in welcher Art Achill der Mittelpunkt der Presbeia ist: nicht so sehr als Hauptakteur, sondern als der eigentliche "Zweck" der Darstellung. Im Gegeneinander der Reden, im Zusammen *treffen* der allgemeinen Not des Heeres mit der persönlichen Not Achills offenbart sich der wesentliche Zusammenhang des (vielfältigen) Geschehens mit dem Charakter dieses einen Helden. Das heißt aber: der Augenblick versammelt, indem er es enthüllt, das Ganze. Dies ist es, was die Szene zur "Situation" macht.

Der Zusammenhang des persönlichen Wesens mit den faktischen Ereignissen offenbart sich dergestalt, daß sein Grund erkennbar wird. Und dieser Grund ist die Einheit von Charakter und Schicksal. Dies sei, das Bisherige ergänzend, an der Presbeia erläutert. (Vgl. dazu den entsprechenden Abschnitt bei H. Gundert, Charakter und Schicksal homerischer Helden, N. Jbb. f. Antike u. dt. Bildung, 3, 1940, 225-237.)

Die beiden Angelpunkte der Presbeia liegen in den Entgegnungen Achills vor und nach der Phoinix-Rede. Das durch Odysseus vorgetragene Sühneangebot Agamemnons bringt zunächst die gewaltsame Erbitterung gegen den König zum Ausbruch und läßt so den eigentlichen Grund seiner Kampfenthaltung erkennen.

Nicht der Raub des Mädchens für sich genommen hatte ihn erzürnt, sondern die "seelen kränkende Schmähung" (387), die darin lag; der Undank für seine Taten (316f.); daß der Feige und der Tapfere "gleicher Ehre genießt" (319) -

weil sich der Jüngling in seiner genialischen Natur vom rangstolzen Agamemnon, als ein Unendlicher unendlich belaidiget fühlt (III, 248)

"Wenn ihm aber schon die Ehre genommen wird, und Besitz und Schätze der Preis seines Kampfes sein sollen, dann steht ihm ein glücklicheres Leben in Frieden offen, ohne die Gefahr des Einsatzes, der noch seinen Sinn verloren." Damit aber ist Achill "in die schwerste Krise seines Heldentums" geraten; denn, "um seine Ehre zu behaupten, ist er in Gefahr, sie selber preiszugeben." (Gundert, 235) |200|

In diesem entscheidenden Augenblick greift, von ihm selbst angesprochen (428), sein alter Erzieher Phoinix ein (432-605). Und er, der am schmerzlichsten leidet unter dem Zwiespalt zwischen dem Pflegling und der Not des Heeres (434 ff.; vgl. 612f.), findet den Ton, der Achill ans Herz geht. (a. O.)

Daß Achill gegen diesen äußersten, das Persönlichste und die Weltgesetze zugleich aufrufenden Versuch, seinen Zorn zu besänftigen, unnachgiebig bleibt, zeigt, wie unabtrennbar der Zorn in Achills Wesen verwurzelt ist. Es gibt überhaupt keine Möglichkeit, durch Menschenmacht sein Herz zu bezähmen. Und damit ist schon gesagt: ihn wieder in den Kampf zurückzubringen und dadurch seine eigene Not ebenso wie die der Achaier zu wenden, wird nur der Einbruch eines anderen, noch gewaltigeren Zornes bewirken können. Doch eben damit, wo im *Gegensatz* zu des Phoinix Bestreben die Wesensverhaftetheit seines Zornes erkennbar wird, hat ihm diese Rede zu seiner letzthinnigen Bestimmung neues Vertrauen geweckt: denn im selben Maße, wie seine *Not* jede menschliche Macht übersteigt, darf er auch seine Hoffnung auf ein Schicksal setzen, das über alles hinausgeht, was Menschen ihm geben oder nehmen können. Als Phoinix

zum Schluß mit weisem Takt die Heimfahrt des Achill einfach übergeht und ihn beschwört, doch nicht solange zu warten, bis er aus nackter Notwehr kämpfen muß, sondern jetzt schon nachzugeben, wo ihn die Achaier wie einen Gott ehren werden - da antwortet Achill (666): "Phoinix, alter Vater, dieser Ehre bedarf ich nicht; ich gedenke geehrt zu sein durch das Schicksal von Zeus (Dios aisei), das mich bei den Schiffen halten wird, solange Atem in meiner Brust bleibt und meine Knie sich regen." Damit ist der Bann gebrochen, die Krisis Achills überwunden; anders als Phoinix erhoffte, aber nicht ohne seine Hilfe. (H. Gundert, a. O. 235)

Achill hat ("unwillkürlich") die Entscheidung vollzogen, vor die er sich nach der Rede des Odysseus gestellt sah:

Meine göttliche Mutter, die silberfüßige Thetis,
Sagt, mich führe zum Tod ein zwiefach endendes Schicksal:
Wenn ich allhier verharrend die Stadt der Troer umkämpfe,
Hin sei die Heimkehr dann, doch blühe mir ewiger Nachruhm.
Aber wenn heim ich kehre zum lieben Lande der Väter,
Dann sei verwelkt mein Ruhm, doch weithin reiche des Lebens
Dauer ...
(410-416)

Zwischen Ausspruch und Vollzug dieser Entscheidung steht die Rede des Phoinix, *wie* sie darin steht, läßt sich von zwei Seiten her bestimmen. (Anm. 27) |201|

Die Rede wirkt auf Achill und somit auf das Geschehen - gerade nicht durch ihre unmittelbare Absicht, aber durch ihre Darstellungsweise, die - von Phoinix selbst nur als Warnung gemeint - das Gesamtschicksal als Möglichkeit ("prophetisch") "zum Bewußtsein" bringt (Welcker und W. Jaeger s. S. 184f.). Andererseits wirkt aber auch das Geschehen auf die Rede: indem die gespannte, "kritische" Lage (die äußere des Heeres, die innere Achills) das "naiv" Erzählte, die Erinnerungen aus Kindheit und Sagenwelt, *als* "Wesensoffenbarung" und "Schicksalsenthüllung" (vgl. W. Schadewaldt; - S. 185) vernehmbar macht.

So wenig die Phoinix-Rede handlungsmäßig erklärbar ist, so sehr empfängt sie doch aus ihrem Ort im Gang der Begebenheiten ihr Gewicht, daraus nämlich, daß sie an einem Übergang steht. Und sie steht so darin, daß sie diesen Übergang gleichermaßen bewirkt, wie sie ihn in seiner Tragweite deutet.

Wodurch die Rede den Übergang bewirkt, das ist die "Person" -, und was sie deutet, das ist das Schicksal Achills. Alles, was in der Presbeia geschieht und gesagt wird, die Mannigfaltigkeit der drei "Karaktere" der Gesandtschaft, das Mit- und Gegeneinander der Reden, hat seine Notwendigkeit nicht als Glied der Handlung, sondern im unmittelbaren Bezug zum "Hauptkarakter". Umgekehrt aber ist der Gang der Handlung notwendig, damit es zu solchen - deutenden - Situationen kommen kann.

"Situationen" gibt es nun freilich in jeder Dichtungsart. Das eigentümliche der *epischen* Situation ist die - in ihr erzielte - Konzentration des Geschehens auf die "Karaktere" (und den "Hauptkarakter"). Der Handlungsablauf ballt sich im Epos zu Situationen zusammen oder wird durch situationsförmige "Nebenhandlungen"

unterbrochen: immer mit der Tendenz, das "Historische" auf sein Gegründetsein im "Persönlichen" hin zu *deuten* - und so dieses "Persönliche" im "Historischen" zur Erscheinung zu bringen.

Von daher läßt sich die Stellung der *Episode* im Epos begreifen. Denn dasselbe, was *nur* "historisch" betrachtet als "Episode" erscheint, ist, auf seine Bedeutung |202| hin befragt, also in seinem "intellektuell-historischen" Charakter aufgefaßt, "epische Situation".

Es sei erlaubt, hier an die Charakteristik der "epischen Situation" zu erinnern, die K. Reinhardt - am Beispiel von Episoden - gegeben hat. In dem Aufsatz, der das Verhältnis der Ilias zum "Parisurteil" behandelt (Von Werken und Formen, 11-36) legt er dar, wie sich das Epos alte Sagen, "Geschichten", in der Gestalt von "Situationen" einverwandelt hat. So tritt gerade an dem "episodischen" sechsten Buch, dem Akt Hektor in Troja, auf den wir zunächst als Beispiel der "Karakter"-Darstellung wiesen (S. 175f.), die Eigenart der "epischen Situation" besonders deutlich hervor.

Wie die "troische Episode inmitten des dritten Buches": Paris - Menelaos, Paris - Aphrodite - Helena, "nichts anderes als die in homerische Form, als in den Stil der epischen Episode umgesetzte Geschichte vom 'Raub der Helena' " ist, so ist

im sechsten Gesang die Episode gleichen Stils, die überraschende Begegnung beider Brüder auf der Burg von Troja, nichts anderes als eine Umformung, als die in eine epische Situation verwandelte Geschichte vom ungleichen Brüderpaar. ... die Beteiligten vereinigt in einer Verklammerung und Verstrickung, die hindeutend ist: darin sich die erzählbare Geschichte umgewandelt hat in eine offenbarende Situation, die ebenso zurückweist auf Vergangenes wie voraus weist auf Zukünftiges. Ergänzt wird die Fülle der Beziehungen durch Hektors Abschied. ... Hektor, Paris, Helena vereinigt, stehen hindeutend auf Anfang und Ende. Was geschichtlicher Verlauf war, drängt sich in die einzige aus ihren offenbarenden Kontrasten sich aufbauende Episode: vor den Mauern der tobende Kampf, und in der Burg das innere Verhängnis, und Hektor, helfend und wehrend, vom einen zum anderen eilend ... Zu der Sorge um den untüchtigen Bruder kommt die Sorge um die unversöhnten Götter - kommt der Auftrag an die Mutter, die Matronen zu versammeln, der Athene Polias ein Gewand über die Knie zu legen und zu ihr zu flehen: möge sie dem Diomedes - der als Unbesieglischer jetzt mit Athenes Hilfe den Achill vertritt (6,98) - die Lanze brechen, ihn selbst niederwerfen ... Doch Athene weigert die Erhörung ... Die Gesamtsituation, in die sich eine Fülle gleichzeitiger Dinge drängt -

Handlungen, deren jede, nur nach ihrem äußeren Zweck befragt, fast nebensächlich, ja fragwürdig schiene, ein hastiges Hin und Her und sich Verfehlen und Begegnen - umgreift im Moment des Gleichzeitigen, in der wechselnden Begegnung dreier Generationen das Geschehen im [203] Ganzen, das vergangene wie zukünftige, und bindet hindeutend, wie durch ein Ecce, eins an's andere. Diomedes, der jetzt siegreich rasende - noch ist er nicht Achill; der Abschied Hektors, der der letzte scheint - noch ist er nicht der letzte. Drohendes Gewölk ballt sich zusammen, doch noch einmal wird es wieder Tag. Allein der Schatten, der auf Held und Stadt gefallen ist, bleibt unsichtbar an beiden haften. Eine solche Episode ist Vorwegnahme und Nachholen in einem: die homerische Gestalt der vorhomerischen Geschichten von den beiden Brüdern, vom Raube der Helena, von Troias Ende. Früheres, indem es nachgeholt wird, erscheint unter der Gestalt der Reue; Späteres, indem es vorweggenommen wird, erscheint unter der Gestalt der Sorge: durch beides wird das Geschehen in eins gedrängt, verinnerlicht, sein Schauplatz wird verlegt in die bedrängte ahnende Seele. (S. 30f.)

Ihrem Begriffe nach ist die "Episode" etwas Dazukommendes, Eingeschobenes, Dazwischengeschaltetes. Sie setzt also das, wozu sie kommt, wozwischen sie eingeschaltet wird, voraus. Dies ist die Handlung. Episoden kann es nur geben, wo es Handlung gibt.

So steht die Episode in gewisser Weise stets in einem Bezug zur Handlung. Dieser Bezug hat nun in den erwähnten Beispielen einen besonderen, vom Inhalt her bestimmten Charakter. Von außen betrachtet hängt die Episode dergestalt mit der Handlung zusammen, daß sie ihren Verlauf (die Erzählung ihres Verlaufs) unterbricht. Dieser (äußere) Bezug ist von negativer Art. Ihrer Bedeutung nach stehen die besprochenen Episoden - Hektor in Troja, die Meleagersage - aber in positiver Beziehung zum Handlungsverlauf. Sie greifen nicht unmittelbar ein ins Geschehen, sie sind nicht Teile von ihm, aber eben dadurch können sie jeweils "das Geschehen im ganzen" "umgreifen".

Die Episoden sind hier gerade nicht Erweiterungen oder gar Zertrennungen des Gesamtverlaufs, sondern vielmehr Spiegel, die jeweils innere Zusammenhänge aus dem Handlungsverlauf herausholen und so das Gesamtgeschehen deuten. Die Episoden stehen ähnlich im Epos wie die Gnomen im Pindarischen Epinikion. Als handlungsmäßig "selbständige" Teile haben sie darin ihre "Funktion", daß sie das im faktischen Geschehen Auseinanderstrebende auf seinen "inneren", "persönlichen" Gehalt hin "in eins drängen".

Damit erweist sich aber die "epische Breite", die |204| scheinbare Expansion der Erzählweise, gerade in ihrer charakteristischsten Ausprägung, als eine Erfordernis dichterischer *Konzentration*.

Die "Episoden" *erklären* sich, wenn man sie nicht in ihrem "äußeren" Gehalt fixiert, sondern in der Bedeutung, den dieser Gehalt hat, betrachtet, also in ihrem *idealischen* Charakter auffaßt. Sie sind ihrem eigentlichen (dichterischen) Sinne nach nicht (die Handlung unterbrechende) "Einschiebsel", sondern (das Geschehen deutende) Einblicke.

Zwischen Episode und Handlung besteht also nur scheinbar der negative Bezug von Verlauf und Unterbrechung: in Wahrheit ist es der positive: von Ereignis und dessen Deutung. Es ist nicht - in einseitiger Weise - die Handlung für die Episoden wichtig: damit diese (von außen) zusammengehalten würden. Vielmehr besteht zwischen Handlung und Episoden eine (innere) Wechselbeziehung. Eins bedingt und ergänzt hier das andere. Die Handlung, "zwischen" der die "Episoden" stehen, gibt diesen ihr Gewicht. Die Episoden vertiefen die Handlung, indem sie ihren Ablauf auf seine Gründe hin durchsichtig machen.

Die Episoden sind demnach im Epos nicht nur erlaubt, sondern notwendig. Und dies darum, weil die Handlung nicht der Zweck der Darstellung ist. Ein "Karaktergemählde" *braucht* die Episoden, damit es *trotz* der Handlung seine (die ihm eigentümliche) Einheit überhaupt erst gewinnen kann.

Zum Begriff der Handlung gehört das Fortstreben von einem Punkt zum anderen; der "Karakter" dagegen ist - als solcher - etwas Unveränderliches. Ohne die Handlung könnte aber der "Karakter" nicht "gemalt" werden, weil er nur *als* Handelnder erscheint. Dem epischen Dichter ist also die scheinbar widersprüchliche Aufgabe gestellt: die Handlung zu erzählen, sie zugleich aber so zu erzählen, daß sie *als* Erscheinung des "Karakters" aufgefaßt wird. Dieses Doppelte äußert sich im Epos in dem Gegensatz zwischen vorwärtsdrängender (aufs Ende zu gerichteter) Handlungstendenz und dem entgegengerichteter (Goethe: "retar- |205| dierender") Tendenz: dem Episodischen.

Das *Problem* der Einheit wird darum dem Epos gegenüber von vornherein verfehlt, wenn man das Problematische im Episodischen sucht, das heißt als Maßstab die (beim Drama gültige) Idee der *Handlungseinheit* zugrunde legt. Das Epos unterscheidet sich hinsichtlich der Einheit nicht dadurch vom Drama, das die Verbindung der Teile bei ihm lockerer wäre - und so eine "Ausweitung" zuließe. Der Unterschied liegt darin, daß das Verbindende selbst hier und dort von wesentlich anderer Art ist.

Die "Handlung" kann also nicht Grundlage, sie muß vielmehr selbst Gegenstand der Frage nach der Einheit werden. Fragerichtung und damit schon eine Antwort gibt Hölderlins Zusatz zum dritten Teil seiner Notiz -

c) "*die Handlung, die im Charakter steckt, um des Charakters und des Hauptcharakters willen da ist.*"

Ebenfalls auf die Handlung im Epos weist die Bestimmung der epischen Einheit, die Hölderlin in dem Ilias-Aufsatz gibt. - "Handlung" - der wörtliche Sinn von "Drama" - ist ein Geschehen, das Anfang, Wendepunkt ("Katastrophe") und Ende besitzt. In einem "Karaktergemählde", wo "alles vorzüglich vom Helden aus und wieder auf ihn zurückgeht", ist

Anfang und Katastrophe und Ende an ihn gebunden.

Die "dramatische", die Handlungs-Einheit konstituiert sich von dem Punkt her, auf den die Handlung gerichtet ist. Denn die Handlung hat darin ihre Einheit, worum willen sie geschieht: in ihrem Telos, ihrem "Ende". Jeder Punkt des Dramas zielt auf das Ende, d. h. er wird durch das Ende "verursacht". Das Telos der Handlung ist der "Hauptquell" einer dramatischen Dichtung. Im Epos dagegen ist das Ende der Handlung nur ein Punkt unter anderen. Das *Handlungs*-Telos ist beim Epos nicht das Ziel der *Dichtung*. Anfang, "Katastrophe" und "Ende" stehen im Epos gleichgewichtig nebeneinander: alle Stationen der Handlung haben denselben Rang - gegenüber dem eigentlichen Ziel des Epos, das nicht das Resultat, der Ausgang der Handlung, sondern der in der Handlung, durch sie zu malende "Karak- |206| ter" ist. Das Epos hat seinen "Hauptquell" nicht im Beweggrund einer Handlung, sondern im "Hauptkarakter".

Das Bild vom Quell bezieht sich auf die Dichtung. Es meint nicht, daß Achill Ursprung aller Begebenheiten des Geschehens wäre. Es besagt vielmehr, daß er selbst der "Zwek" der "Darstellung", daß der "Hauptkarakter" im Epos der "Hauptquell" für das Geschäft des Dichters ist. Daß im "*Hauptkarakter*" der "Hauptquell" liegt, soll heißen, daß alles, was der Dichter sagt (und nicht sagt), aus dem *Gedanken* an seinen Helden entsprungen ist.

Von daher will der Satz über die Rolle des "Hauptcharakters" im Epos verstanden sein, der auf den ersten Blick wie eine am Drama orientierte Mißdeutung des Epos erscheinen könnte, in Wahrheit den Grundzug der epischen Einheit nennt:

... daß alle Charaktere und Situationen in ganzer Mannigfaltigkeit mit allem,
/ was / geschieht und gesagt wird, wie die Punkte in einer Linie gerichtet

sind auf den Moment, wo er in seiner höchsten Individualität auftritt

Hölderlin sagt nicht, daß alle Punkte der Erzählung auf ein Ende der Begebenheiten - sei es den Tod des Helden oder den Untergang Troias - bezogen sein müßten. Nicht der Anfang, nicht die "Katastrophe" und auch nicht das Ende eines Geschehens bestimmen im Epos "Stoff" und Gang der Dichtung, sondern der Moment, wo der "Hauptkarakter" am reinsten als der, der er ist, erscheint. Sind im Drama alle Punkte auf den Untergang des Helden gerichtet, so im Epos auf dessen *Auftreten*.

Den Unterschied der epischen Einheit von der dramatischen sieht Hölderlin also - um es an dem zuletzt zitierten Satz nochmals zu betonen - *nicht* darin, daß die einzelnen Punkte der Dichtung im Epos weniger streng aufeinander bezogen wären. Er sieht den Unterschied nur darin, daß der Richtungspunkt im Epos ein anderer ist als im Drama. Entscheidend ist dabei freilich, daß auch der *Richtungscharakter* zwischen den einzelnen Punkten von an- |207| derer Art ist.

Dies hat die Betrachtung der "Karaktere" und "Situationen" gelehrt. Die in sich selbständigen Personen und Episoden sind dergestalt auf den "Hauptkarakter" und das Hauptgeschehen bezogen, daß sie (durch die Formen des Kontrastes, der Steigerung, des Zurück- und Vordeutens) die realen Verhältnisse in ihrer Rangordnung, das reale Geschehen in seinen Gründen *erkennbar* machen. Der *Bezug* (die "Richtung") zwischen den einzelnen, handlungsmäßig selbständigen Teilen ist von *idealischem* Charakter.

Aus diesem Gesichtspunkt erklärt Hölderlin in den "Briefen" über Achill "die Handlung" selbst.

Obwohl es an der erwähnten Stelle heißt, daß alle Punkte der Ilias auf den Moment gerichtet sind, wo der "Hauptkarakter" in seiner höchsten Individualität *auftritt*, sagt Hölderlin hier vom Dichter und seinem Helden:

er konnt' ihn wirklich nicht herrlicher und zärtlicher besingen, als dadurch,
daß er ihn zurücktreten läßt

Jedoch das eine erklärt sich aus dem anderen. Es gilt nur zu beachten, worin denn überhaupt die "Individualität" des Achill besteht. Das ist nun freilich nur so möglich, daß man darauf achtet, wie sie erscheint.

Sie erscheint aber - zunächst jedenfalls - eben, indem Achill "auftritt", d. h. indem er handelt. Dieses Handeln Achills ist die "Menis-Handlung". Achill erscheint als

der Zürnende.

Genauer sind es zwei Handlungen: die Geschichte "vom Streit mit Agamemnon und seiner Versöhnung" und die Geschichte "von Patroklos' Tod und seiner Sühne" (K. Reinhardt, a. O. S. 32). Diese beiden Menis-Handlungen bezeichnet K. Reinhardt als "das Gedicht vom Zorn Achills".

Das würde aber, auch wenn es heißt: "alles andere zieht dieser Verlauf in sich hinein", gleichwohl bedeuten, daß dieses "andere" zu dem "*Gedicht*" vom *Zorn* *hinzukommt*. Es bliebe dann, wenn schon die Zusammengehörigkeit [208] der Zornes-Handlungen mit dem übrigen Geschehen anerkannt ist, immer noch offen:

warum Homer, der doch den Zorn des Achill besingen wollte, ihn fast gar nicht erscheinen lasse

Gehört das "andere" nicht ursprünglich zum "Gedicht" - das heißt zum Gesang - vom Zorn des Achill? Für Hölderlin sind die Teile der Dichtung, die zu Achills eigenem *Handeln* hinzukommen, ein unentbehrliches, ja sogar primäres Mittel, Achill zu besingen. Er sieht in dem Hervortreten des anderen ein ausdrückliches Zurücktreten *lassen* Achills - und: "nicht herrlicher und zärtlicher" als so konnte Homer ihn "besingen".

Drei besondere Gründe sind es, die Hölderlin dafür angibt. Der erste liegt in der Ursache des Zurücktretens, der zweite in der Art, wie die Abwesenheit selbst am Bild des Helden dichtet, der dritte in der Bedeutung, welche die Abwesenheit für das Wiederauftreten hat. Alle drei Gründe sind die Folge eines prinzipiellen Grundes, der im Zusammenhang einer solchen Sangesweise mit Achills Wesensart liegt.

1. Die Ursache der Kampfhaltung. Achill zieht sich zurück:

weil sich der Jüngling in seiner genialische Natur vom rangstolzen Agamemnon, als ein Unendlicher unendlich belaidiget fühlt

Das Zurücktreten gründet im Zorn - und dieser wiederum, wie der Streit mit Agamemnon und vor allem die Klage vor der göttlichen Mutter lehren, ist ein unmittelbarer Ausbruch seines Charakters. An der Heftigkeit des Zornes zeigt sich, wie teuer ihm, wie tief sein Wesen beherrschend, das ist, worin ihn Agamemnon "belaidiget" hat: seine Ehre. (Vgl. auch S. 180) (Ebenso kommt Agamemnons Charakter durch sein Handeln zur Erscheinung: der "Rangstolze" und darin Verblendete läßt sich zu der Beleidigung hinreißen.) - Mit demselben Schritt, der

die Handlung der "Ilias" in Gang bringt, hört der "Hauptkarakter" auf, ihr Akteur zu sein, und bleibt - bis auf die beiden Momente, wo er die Gesandtschaft empfängt und (im 16. Buch) Patroklos hinausschickt - über zwei |209| Drittel der Dichtung hinweg tatenlos im Zelt. Die Ilias-Handlung beginnt damit, daß die Hauptperson sich vom Handeln abwendet. Jedoch: weil die Kette der Ereignisse durch seinen Zorn diese Wendung genommen hat, bleibt sie ständig auf ihn, als ihre Ursache, bezogen, wird sie in ihrer Wucht und "Breite" zum Zeugnis seiner Bedeutung.

2. Diese "Kausal"-Verknüpfung ist aber nur ein Hinweis auf den eigentlichen, unmittelbaren Zusammenhang, in dem das Geschehen der ersten beiden Ilias-Drittel mit Achills Kampfenthaltung steht. Homer konnte Achill nicht herrlicher besingen, als dadurch, daß er ihn zurücktreten läßt, da -

jeder Verlust der Griechen von dem Tag an, wo man den Einzigen im Heere vermißt, an seine Überlegenheit über die ganze prächtige Menge der Herren und Diener mahnt

Aufs Ganze gesehen besteht die Handlung während Achills Abwesenheit doch darin, daß die Achaier durch die Troer in immer größere Gefahr gebracht werden. Die Tatsache der Gesandtschaft an Achill - genau in der Mitte dieser Schilderungen - ist die ausdrückliche Bestätigung dessen, was im übrigen nicht gesagt zu werden braucht, immerhin in mehrfachen Erwähnungen Achills noch klar genug angedeutet wird: daß die Erfolge der Troer und die Mißerfolge der Griechen die Wirkung seiner Abwesenheit sind. So könnte man die Handlung der ersten beiden Ilias-Drittel die Geschichte von *Achills* (steigendem) *Vermißtwerden* nennen. Sie handeln von Achill, indem sie - in negativer Weise - zeigt, wie er allein das ganze Kriegsgeschehen entscheidet. Damit gibt sie aber das überzeugendste, auf keine "positive" Weise so plastisch zu gewinnende Bild seiner "allgewaltigen" Kraft.

3. Durch das Zurücktretenlassen konnte Homer aber auch das Auftreten selbst besingen. Wenn der ausführlichere Teil der Dichtung, wo Achill "vermißt" wird, an ihn mahnt, so gilt auch umgekehrt, daß

die seltenen Momente, wo der Dichter ihn vor uns erscheinen läßt, durch seine Abwesenheit nur desto mehr ins Licht gesetzt werden. |210|

Die langen Strecken des *Wartens* auf Achill geben seinem Erscheinen erst den unvergleichlichen Glanz. Was dem Auftreten Achills an "Breite" fehlt, das gewinnt es - eben dadurch - an Tiefe und Gewicht. Die Vielfalt und der Ernst des Geschehens während seiner Abwesenheit ist es, was auf den Momenten, wo er "in Handlung" erscheint, mit lastet - so wie diese Momente wiederum, als die

Entscheidungspunkte des Ganzen, das übrige Geschehen tragen. Die Länge seines Fehlens und die Höhe seines Erscheinens - beides gehört zusammen wie Last und Stütze im Bauwerk.

An diesen drei Punkten einer indirekten, gewissermaßen "negativen" Form, in der Homer sein Thema behandelt, zeigt sich eine bestimmte Darstellungstendenz: die "epische Breite" dient dazu, den *eigentlichen* Gegenstand der Dichtung in der *vertikalen* Dimension aufzurichten. In demselben Maße, wie das Faktische, sinnlich Sichtbare sich in die Breite ausdehnt, wächst das Eigentliche in die Tiefe und Höhe.

In der allgemeinsten Weise geschieht dies so, daß durch den Umfang dessen, wo Achill nicht erscheint, die Augenblicke seines Erscheinens erst zu *seltenen* Momenten werden können. Seltenheit ist aber der Ausweis des Ungewöhnlichen, des Kostbaren.

Von Ulyss konnte er Sachen genug beschreiben. Dieser ist ein Sak voll Scheidemünze, wo man lange zu zählen hat, mit dem Golde ist man viel baldier fertig.
(III, 247)

Indem Homer seinen Helden ausdrücklich "selten" erscheinen läßt, läßt er ihn in seiner Einzigartigkeit erscheinen. - In der ersten Fassung des "Briefes" über Achill heißt es:

Ich möchte auch fast denken, der alte Poet laß' ihn nur darum so wenig in Handlung erscheinen, und lasse die andern lärmern, indeß sein Held im Zelte sitzt, um ihn so wenig wie möglich unter dem Getümmel vor Troja zu profanieren.

Dieser Gedanke bildet in der zweiten Fassung die eigentliche Antwort auf die Frage, warum Homer, der doch den Zorn des Achill besingen wolle, in fast gar nicht erscheinen [211] lasse:

Er wollte den Götterjüngling nicht profanieren in dem Getümmel vor Troja.
Der Idealische durfte nicht alltäglich erscheinen

Das besagt: der Idealische mußte auch idealisch erscheinen. Achill *besingen* heißt für Hölderlin: den zu Besingenden als den erscheinen zu lassen der er ist.

Wie kann aber Idealisches *erscheinen*? "Idealisches" ist doch, seinem Begriffe

nach, gerade das Übersinnliche. Was "idealisch" ist, kann an und für sich überhaupt nicht erscheinen. Es kann nur so erscheinen, daß es zusammen mit dem Nicht-Idealischen auftritt. Wie soll es sich aber dann *als* Idealisches erweisen? Indem es von dem, was es nicht ist, ausdrücklich unterschieden wird. Homer kann Achill besingen, d. h. in seinem Wesen erscheinen lassen, indem er ihn *ausdrücklich*, das heißt *im* Alltäglichen, nicht alltäglich erscheinen läßt; indem er ihn *eigens nicht* "profaniert", in also gleichsam aus dem Profanen ausspart, und so als Ausgespartes das Un-sichtbare zu Erscheinung bringt.

Was bedeutet das aber im Falle Homers und der Ilias? Das "Alltägliche", das "Getümmel vor Troja" ist doch gerade der Bereich, wo allein Achill sein Wesen, sein Heldentum nämlich, entfalten kann. Heldentum, Ehre, Sieg - wo sonst, wenn nicht im Kampf, sollte dies erscheinen können? Der Krieg ist doch das Element des Helden. Genügte es nicht für den Dichter, und wäre sogar das Angemessenste, sofern er in der Tat Achill besingen wollte, ihn als den Siegreichsten im Äußersten des Kampfes zu zeigen? Doch eben das verneint Hölderlin:

/ die / Individualität des Charakters gehet nothwendigerweise in Extremen verloren. Hätte Homer seinen entzündbaren Achill nicht so zärtlich sorgfältig dem Getümmel entrückt, wir würden den Göttersohn kaum noch von dem Elemente unterscheiden, das ihn umgiebt ... (III, 255)

Wie aber gelingt Homer die Unterscheidung? Wie bleibt die Individualität Achills erhalten? Hölderlin fährt fort: [212]

... und nur, wo wir ihn ruhig im Zelte finden, wie er mit der Leier sein Herz erfreut und Siegesthaten der Männer singt, indessen sein Patroklos gegenüber sitzt und schweigend harret, bis er den Gesang vollendet, hier nur haben wir den Jüngling recht vor Augen.

Nicht nur, daß Homer seinen Helden fast gar nicht erscheinen läßt - auch wo er erscheint, findet ihn Hölderlin am wahrsten da vor Augen, wo er sich nicht "in Handlung" befindet. Aber sollte nicht eben die *Handlung* "um des Charakters und Hauptcharakters willen" da sein? Und wie könnte gar in solchen Momenten noch die Absicht Homers, den *Zorn* des Achill zu besingen, erfüllt werden? Ruhe, Freude, Leierspiel und Freundschaft - gibt es einen tieferen Gegensatz zur Unruhe, zur Erregung, zur Verslossenheit und zum Haß des großen Zornes? Und doch ist es dieser Moment, indem wir *mit* dem Jüngling auch seinen Zorn recht vor Augen haben; und zwar ebenso, daß sich zeigt, wie die Handlung "im Charakter steckt".

Das lehrt ein Blick auf den Zusammenhang, zu dem dieser Moment gehört. Es ist

der Augenblick, da Achill die Gesandtschaft empfängt. Dieser Augenblick geht also unmittelbar dem großen Zornesausbruch Achills voraus, und zugleich damit einer Situation, wo "der Knoten des ganzen Gedichts geschürzt wird" (R. A. Schröder, s. Anm. 27).

Es gilt nun zu sehen, wie in diesem Wechsel das eine mit dem anderen zusammenhängt. Das zeigt sich zunächst in der Bedeutung, welche der Kontrast des Ruhigen, Freundlichen für das Verständnis des düsteren, abweisenden Verhaltens Achills in dem Vierergespräch gewinnt. In den früheren Betrachtungen der Presbeia hatten wir eines noch nicht beachtet: wodurch es nämlich der Dichter erreicht, das von Anbeginn und noch im Nachklang an dieser Episode nicht so sehr Achills Verhalten um der Verhandlungsergebnisse, als vielmehr die Verhandlung um Achilleus' willen "interessiert". Der Grund dafür liegt im Eingang und dem Ausgang dieser Szene. Das Trotzige, Unerbittliche des Zürnenden in den Wechselreden erhebt sich aus einem lichten Grunde seines Wesens, dessen Bild die Freundschaft mit Patroklos ist. |213| Die Szene endet damit, daß die Mägde auf Achills Geheiß und auf Patroklos' Anordnung dem alten Phönix sorgsam das Lager bereiten -

Wollige Vliess' und die Deck' und der Leinwand zarteste Blume.
Dort nun ruhte der Greis, die heilige Früh' erwartend. (9, 667f)

(Was tönt hier aus der "naiven" Beschreibung der Lagerbereitung ...) - und auch Achill "zur Seit' ein rosenwangiges Mägdlein" (664), und Patroklos "ihm entgegen", mit Isis, die Achill ihm geschenkt, ruhen. Damit wiederholt sich am Schluß, in anderer Gestalt, das Motiv, das am Eingang stand: die Freunde einander gegenüber - dort in der Ruhe des Schlags, hier lauschend und singend beim Spiel der Leier:

Als sie die Zelt' und Schiffe der Myrmidonen erreichten,
Fanden Sie ihn, erfreuend sein Herz mit der klingenden Leier,
Schön und künstlich gewölbt, woran ein silberner Steg war,
Die aus der Beut' er gewählt, da Eetions Stadt er vertilget;
Hiermit erfreut' er sein Herz und sang Siegesthaten der Männer
Gegen ihn saß Patroklos allein und harrete schweigend
Dort auf Äakos' Enkel, bis seinen Gesang er vollendet.
(9, 185-191)

"Nirgends hat das, was Freundschaft heißt, einfacher und schöner seine Darstellung gefunden als in dieser Szene." (Fr. Müller, Das Heldentum in Homers Ilias, - Hellas, hg. v. H. v. Schoenebeck u. W. Kraiker, 1943, S. 17)

Was aber hat das Bild der Freundschaft mit dem Gesang vom Zorn zu tun? Der Dichter besingt den Zorn, indem er ihn deutet.

Zunächst innerhalb der Presbeia. Der unversöhnliche Trotz Achills - der für sich genommen nur Schrecken erregen würde - gewinnt erst durch den im Eingang und im Ausgang entworfenen Hintergrund die Tiefendimension des Tragischen. Wie der Freund während des Vierergesprächs schweigend mit da ist, so klingt auch jener Ton der Sanftmut und Milde in der Härte der Wechselreden mit und gewährt - durch den Kontrast -, hinter dem Schrecklichen die wahre Größe zu sehen, die nicht in einem Riesentum beruht, [214] sondern in der Leidenstiefe, in der Spannweite des Menschlichen.

Der freundliche Patroklos gesellt sich lieblich zu Achill und schikt sich so recht zu dem Trotzigen. (III, 248)

Was sagen diese Worte? "Freundlich" ist nicht eine Eigenschaft des Patroklos. Er *ist* der Freundliche - er ist *der* Freund schlechthin. Und "lieblich" bedeutet hier: er hat sein Wesen darin, in der Weise der Liebe Achills Geselle zu sein. Darin "schikt" er sich zu dem "Trotzigen": "Freundschaft, wie Liebe, besteht in einer Art Austausch des eigenen Selbst: man 'tauscht' die Herzen. So strahlt jene Ausschließlichkeit, mit der erst bei Homer Patroklos der Freund des Achilleus ist auf Achill zurück." (W. Schadewaldt, a. O. 180f.)

Von daher fällt aber ein Licht auf die Stelle im 9. Buch, wo sich Achill in der Antwort auf Odysseus über den Grund seines Zornes gegen Agamemnon äußert. Aufs Ganze betrachtet war die Wegnahme der Briseis eine "seelenkränkende Schmähung" (386). "Aber zugleich verwundete er damit sein liebendes Herz." (Fr. Müller, a. O. 17) Und wie wenig dieser besondere Grund nur nebenher geht, beweist die ausdrückliche Verknüpfung mit der Ursache des ganzen Krieges:

Was bewog denn zum Kriegszug gegen die Troer
Argos' Volk? Was führt' er hierher die versammelten Streiter,
Atreus' Sohn? War's nicht der lockigen Helena wegen?
Lieben allein denn jene die Fraun von den redenden Menschen,
Atreus' Söhn? Ein jeglicher Mann, der edel und weis' ist,
Liebt und pflegt die seine mit Zärtlichkeit, so wie ich jene
Auch von Herzen geliebt, wiewohl mein Speer sie erbeutet.
(337-343)

Die Stelle bedeutet nicht so sehr, daß es außer der "Ehre" noch etwas anderes gewesen wäre, wodurch Agamemnon Achill verletzt hat (Anm. 28); sie erhellt

vielmehr den Charakter der Kränkung selbst. Daß es das geliebte Mädchen ist, durch dessen Wegnahme die *Ehre* des Achill beleidigt wird, ist ein Zeichen dafür, von welcher Beschaffenheit diese Beleidigung ist: die Verletzung der Ehre ist eine Verwundung seines Herzens. Der Zorn ist darum so unerbittlich, weil die Wunde, die ihn entzündet hat, so tief ist. Achills *Stärke* [215] im Zorn entspricht seiner *Zartheit*. - Das wird in dem Bezug zwischen den Bildern der Innigkeit und das Trotzes in der Presbeia spürbar. In der Mitte des ersten Zorngeschehens wird so sein Anfang vertieft.

Zugleich spannt sich aber von dem Moment der ungestörten Freundesliebe im neunten Buch ein Bogen zu der großen "Entscheidung" Achills im achtzehnten Buch, aus der jenes zweite Zorngeschehen der Ilias hervorgeht, wo Achill "in Handlung" auftritt. Das Bild des Friedens in der Freundschaft, hier - im neunten Buch - vor Augen gestellt, klingt wieder auf, wo Achill vom Schmerz um den Verlust des Freundes erschüttert wird. "An dieser Maßlosigkeit seines Schmerzes wird die Stärke des Gefühls offenbar, das er im Herzen für Patroklos hegt. Es ist stark genug, die ganze stolze Größe seines Heldentums in den Staub zu legen. Aber es vermag auch, dieses Heldentum ins Äußerste, Übermenschliche zu steigern." (Fr. Müller, a. O. 17)

Dieser Schmerz bestätigt, daß wir in der Szene im Zelt den Jüngling "recht vor Augen" hatten. Das besagt aber nun, wir haben ihn von daher gesehen, mit diesem Bild in der Erinnerung, auch in der furchtbaren Mordwut und der grausamen Rache an Hektor recht vor Augen: indem wir nämlich wissen, daß dies so wenig blinde Tobsucht wie eine äußere Treue-*Pflicht* ist, sondern ein "inneres Gebot der Seele", das den Achilleus so total erfüllt, wie die Freundschaft zu Patroklos sein Herz erfüllte. Mordet er furchtbar, verfolgt er den Feind noch über dessen Tod hinaus, so spricht sich darin ... die Unermeßlichkeit des Freundeschmerzes aus." (W. Schadewaldt, a. O. 180)

"Die Handlung, die im Charakter steckt ...": nicht weil der Zorn sein Wesen *ist*, sondern weil sich im Zorn sein Wesen ausspricht. Im Zorn und als Zorn wirkt der Schmerz. Und dieser ist das Gefühl der Trennung vom Geliebten. So spricht im Zorn die Liebe. - "Dieser Zorn ist eben ein heller Widerschein einer glühenden Liebe." Dieses Wort Achim von Arnims über die Zornesrede gegen die Deutschen im Hyperion (zitiert von N. v. Hellingrath; Hölderlinvermächtnis, 2. A. 1944, S. 139) gilt auch für Hölderlins "Liebling unter den Helden". [216]

Die Liebe aber ist das eins sein mit sich selbst im Gefüge der Welt; die Ruhe im eigenen "Wesen", d. h. in der je eigenen "Sphäre". Dasselbe ist, ihrem echten Sinne nach, die "Ehre": das mit-seiner-Sphäre-eins-sein, indem sie "anerkannt" wird. Der

Zorn, der echte und große Zorn, gründet im Wesen des Zürnenden - und damit der Welt zugleich -, indem er aus dem Schmerz einer Wesens- und Weltverwundung entspringt und selber die *Bestrebung* ist, das Verhältnis wiederherzustellen, es zu "versöhnen" oder zu "sühnen".

In der Gewalt, im Feuer der Bestrebung, kann damit aber - als das Erstrebte, d. h. *als* Fehlendes - der Wesensgrund offenbar werden. Die Bewegung zum Ort der Ruhe bringt zur Sprache, was *in* der Ruhe (allein) unausgesprochen bliebe.

Daß dies aber in der Tat geschieht, ist die Aufgabe des Dichters. In der bloßen Wirklichkeit, im Ablauf des *Zorn-Geschehens* ist sein eigentliches "Ziel" verborgen. Den Zorn *besingen*, heißt darum, nicht nur seine Handlungen zu berichten, sondern ihn an diesen Handlungen auf seinem Grund hin zu *deuten*.

Wie geschieht aber dieses Deuten? Keineswegs durch direkte Erklärungen. Wäre das zu Deutende einer unmittelbaren Belehrung zugänglich (einer Ethik etwa oder Psychologie aber auch Theologie), bedürfte es des *Gesanges* nicht. Das Deuten, das Herausholen der Gründe aus dem Geschehen, geschieht durch die Art, wie der Dichter die "Theile" seines "Stoffes" zusammenstellt, das heißt, durch seinen "Vortrag". Bestimmend dafür ist zweierlei: einerseits die Art des "Stoffes", andererseits das, was *an* dem "Stoff" zu zeigen ist. Das bedeutet im Falle des Epos: zwischen den "historischen" und den "persönlichen Theilen" (zwischen "Handlung" und "Karakter") ein Verhältnis herzustellen, daß diese in jenen erkennbar macht. Der Vortrag bestimmt sich beim Epos aus dem Sachverhalt, daß die Handlung "im Charakter steckt und um des Charakters und Hauptcharakters willen da ist ..." |217|

3.

d) "... davon dann *Wechsel der Töne*".

Jedes Gedicht ist nur insofern Gedicht, als es "intellectuell historisch, d. h. *mythisch*" ist. (Vgl. S. 168). Das besagt, es muß "in Rücksicht des Stoffes weder bloß Ideen oder Begriffe oder Charaktere, noch auch bloße Begebenheiten, Thatsachen enthalten, auch nicht beedes getrennt, sondern beedes in Einem." Dies ist im epischen Gedicht dergestalt der Fall, daß zwischen den "persönlichen" und den "historischen" Teilen das Verhältnis von "innerem" und "äußerem Gehalt", d. h. von "Grundstimmung" und "Darstellung" besteht. Was stellt aber im epischen Gedicht dieses Verhältnis seines zwiefachen Stoffes und damit die "untrennbare" Einheit her? Antwort: die Form, in der dieser zwiefache Stoff "vorgetragen" wird. -

Hölderlin sagt (an dieser Stelle) nur, wie der "Vortrag der Mythe" überhaupt beschaffen sein muß; wir werden also sehen müssen, wie diese allgemeine Forderung vom Epos erfüllt wird.

Das Merkmal des "Intellectualen" ist die "gegenseitige Beschränkung, das negative gleiche Nebeneinanderseyn"; das Merkmal des "Physischen, Historischen" ist der "innige Zusammenhang, das Gegebenseyn des einen zum andern". (III. 266) Der Vortrag der Mythe ist also "intellectuell historisch" in Einem, wenn er diese beiden (konträren) Merkmale als Einheit aufweist:

So auch der Vortrag der Mythe. Ihre Theile werden einerseits so zusammengestellt, das durch ihre durchgängig gegenseitige schikliche Beschränkung keiner zu sehr hervorspringt und jeder einen gewissen Grad von Selbständigkeit eben dadurch erhält, und in so fern wird der Vortrag einen intellektualen Charakter tragen; andererseits werden sie, indem jeder Theil etwas weiter gehet, als nötig ist, eben dadurch jene Unzertrennlichkeit erhalten, die sonst nur den Theilen eines physischen, mechanischen Verhältnisses eigen ist.

(III, 2661). |218|

Wie wird diese doppelte Forderung im epischen Gedicht erfüllt? Die Teile sind im Epos insofern "selbständig", als der Gang der Erzählung nicht die unmittelbare Wiedergabe des "historischen" Ablaufs ist. Die Punkte der Erzählung sind nicht Funktionen eines Handlungsablaufs. Ein Punkt wird jeweils *nicht* vom vorhergehenden und vom nachfolgenden notwendig "verursacht".

Und doch besteht unter den in sich selbständigen Teilen ein Zusammenhang. - Die Szene, da Achilleus ruhig im Zelt sitzt, die Leier spielend, indes der freundliche Patroklos schweigend harrt - hat mit dem *Verlauf* der Handlung nichts zu tun. Dennoch ist sie unentbehrlich: weil sie das Geschehen auf seine Gründe hin verständlich macht. Die ausführlich erzählte Meleagersage ist eine in sich geschlossene Begebenheit. Dennoch steht sie im engsten Zusammenhang mit den augenblicklichen Ereignissen, da sie die ihnen innewohnenden Möglichkeiten, die Unausweichlichkeit des Trotzes wie auch den frühen Tod Achills, offenbar werden läßt, d. h. das Faktische auf seine im Künftigen liegende Bedeutung hin durchsichtig macht. Der Akt "Hektor in Troia" ist in den Gang der Handlung eingeschoben. Dennoch ist er im Ganzen der Dichtung notwendig, weil ohne ihn die Tragik des Geschehens zugunsten eines vordergründigen Helden- und Kriegertums verborgen bliebe; so gewinnen zumal die letzten Szenen der Dichtung - vom Zweikampf bis zur Versöhnung mit Priamos, durch die Erinnerung der troischen Episode erst ihr besonderes Gewicht, ihre eigentümliche Farbe. - Gerade

an jenen in ausgezeichneter Weise "selbständigen" Teilen der Dichtung, den "Episoden", zeigt sich: "sie weisen auf Schritt und Tritt über sich selbst hinaus und dieser vorausweisende Charakter sitzt diesen Gebilden im Blut." (W. Schadewaldt, a. O. 45)

Fragen wir jetzt genauer: inwiefern sind die Teile selbständig und inwiefern hängen sie zusammen? Sie sind selbständig hinsichtlich ihres äußeren, "historischen" Gehaltes. Sie sind *als Fakta* nicht von einander abhängig. Wohl aber weisen sie aufeinander, d. h. sie sind ihrer *Bedeutung* nach aufeinander bezogen. Der Zusammen- [219] hang liegt nicht im Faktischen, er ist nicht sinnlich sichtbar, aber er ist erkennbar, er liegt im "Intellectualen". Die "Theile" sind "historisch" selbständig, aber "intellectual" unzertrennlich. Das heißt aber: Der im Merkmal der "Selbständigkeit" beruhende "intellectuale *Karakter*" liegt beim epischen Gedicht in seinem "historischen, physischen" *Gehalt*. Und der im Merkmal des "innigen Zusammenhangs" beruhende "physische *Karakter*" liegt beim epischen Gedicht in seinem "intellektualen", "idealischen" Gehalt.

Es gilt nun zu sehen, wie das eine und das andere, die "Selbständigkeit", die "gegenseitige schikliche Beschränkung", und der "innige Zusammenhang", die "Unzertrennlichkeit", sich gegenseitig bedingen. Dasjenige, wodurch ein Punkt "über sich hinausweist", ist ja eben das, was seine *eigene* Bedeutung ausmacht. Das heißt: der "innere Gehalt" der Teile, der Bezug zum Ganzen, gibt diesen erst die Möglichkeit, ruhig, ohne Gewalt, in sich selbst zu stehen. Gerade weil das Element des Zusammenhangs ihr eigener Geist ist, können sie frei nebeneinander stehen. Im Gleichnis gesprochen: Die einzelnen Punkte sind gegeneinander selbständig, weil sie alle gleich nah und gleich fern zur Mitte des Ganzen sind.

Umgekehrt aber wird gerade dadurch, daß der epische Dichter - in seiner Vortragsweise - den "historischen" (dramatischen) Zusammenhang auflöst, der Hörer genötigt, den Blick durch das "Historische" hindurch, d. h. vom Handlungstelos weg, auf jenen Ort zu richten, der den "intellectualen" Zusammenhang bestimmt. Erst durch diese, nach einem anderen als dramatischen Gesetz orientierte Zusammenstellung der Teile im Nacheinander wird das Ineinander der Teile: das Verhältnis von "innerem" und "äußerem" Gehalt, von "Grundstoff" und "Darstellungs"-Stoff geklärt. Die sukzessive Ordnung erzeugt erst die simultane Struktur.

Die Art, *wie* die Teile "zusammengestellt", "komponiert" werden, holte erst aus den "Historischen", "Physischen" *heraus*, was dessen "Bedeutung", den Grund seines Erzähltwerdens ausmacht. Homer "überschreitet" also durch die "großen kompositionellen Erwägungen" "die Grenzen des Epischen" [220] (E. Staiger im

Anschluß an Finsler, Grundbegriffe, 126f.) so wenig, daß er sie dadurch gerade erst erfüllt. Das geistige Prinzip der Komposition ist das notwendige, gleichursprüngliche Korrelat zu der in der "Selbständigkeit der Teile" erscheinenden "sinnlichen Breite". (Anm. 29)

Wenn der Vortrag, der Gang der Erzählung, nicht gleichgerichtet ist dem Verlauf des Geschehens, im "Historischen" nicht das Gesetz des Vortrags liegt, was es ist dann, das die Komposition im Epos leitet? Was komponiert, "zusammengestellt" wird, sind die "Theile": das "Persönliche" und das "Historische". Diese werden in der Weise zusammengestellt, daß ein in sich gesetzmäßiger, vom Dichter, nicht von der Handlung bestimmter, "Wechsel der Töne" entsteht. Das Gesetz der Komposition liegt bei demjenigen, was durch diesen Wechsel erzeugt wird. Das aber ist nichts anderes als der "Geist" des Gedichts. Dieser beruht beim Epos, bei einem "Karaktergemählde" darin, daß die "großen Bestrebungen", das "Leben" der "Karaktere", in ihrem Wesen erkennbar gemacht, d. h. im sinnlich Sichtbaren zur *Erscheinung* gebracht werden. Vom "Heroischen" ausgehend, muß das epische Gedicht mit diesem auf das "Naive" zugehen. Es muß das "Heroische" und das "Naive" so zusammenstellen, das sich im Zusammenklang dieses Entgegengesetzten das "an sich" Verborgene als das im Entgegengesetzten Gemeinsame enthüllt. Es muß also während der "naiven", auf "Präcision und Ruhe und Bildlichkeit" gerichteten Erzählung das "Pathetischere, Heroischere, Aorgischere" mit gehört werden, damit Jenes zu Dessen *Bild* werden kann. Wie geschieht das?

In dem zwischen den "breiten", "naiv" tönenden Partien das "Heroische" unmittelbar auf tönt; und zwar dergestalt, daß es durch das Gewicht dieser Auftritte als Grund-Ton in den anderen Partien weitertönt. So kann die Ilias mit ihrem "Grundtone, dem heroischen, anfangen – , um die folgenden Partien in ihrer "naiven" Darstellungsweise *als* Gesang von Zorn, *als Deutung* dieses Anfangstones wirken zu lassen. Indem so im Wechsel zwischen energischen Entscheidungen und klarer Bildlichkeit, zwischen aorgischen Ausbrüchen und präziser Bezeich- |221| nung, zwischen pathetischen Bewegungen und ruhiger Umgrenzung dieses und jenes auf seine Mitte bezogen, oder (anders gesagt) die Mitte in ihre beiden Seiten entfaltet wird, kann das Gedicht ständig bei einem und demselben: nämlich dem Vollzug des Offenbarmachens, verweilen.

Wenn das, was den Kunstcharakter eines Gedichts vereinigt und vermittelt, der Geist des Gedichts ist, und dieser am meisten gehalten werden muß, und dieser Geist im epischen Gedichte das Idealische ist, so muß /das/ epische Gedicht bei diesem am meisten verweilen, da hingegen auf den Grundton, der hier der energische ist, am meisten Nachdruck, und auf das Naive, als

den Kunstcharakter die Richtung fallen, und alles darinn sich konzentrieren und darin sich auszeichnen und individualisieren muß.
(III, 269f)

Indem das Gedicht mit dem Nacheinander von Heroischem und Naivem den Hörer aufruft, den *Zusammenhang* des Entgegengesetzten, d.h. das im Gegensatz Einige zu hören, wird das "an sich" hier wie dort Verborgene offenbar. Indem also das epische Gedicht zwischen dem "Heroischen" und dem "Naiven" *wechselt, bleibt* es bei seinem "Geiste": der Wesens - und Schicksalsenthüllung.

Was heißt hier aber "das Gedicht"? Was ist das, was da - als Wechselndes - "bleibt"? Es ist die Sprache. Das Gedicht "bleibt" bei seinem Geist, sofern dieser Geist als solcher walten kann, d.h. *gehört* wird. Die Einheit des Gedichts ist nicht als ein überwölbender Begriff oder eine keimhafte Begebenheit, auch nicht als der rote Faden einer Haupthandlung irgendwo hinter oder "in" dem Gedicht festzustellen. Das Gedicht "hat" seine Einheit nur, insofern sie je und je im Hören (als der Bezug der Gegensätze) vollbracht wird.

Wider spricht dies aber nicht Hölderlins Erklärung, daß gerade eine "*sichtbare* sinnliche Einheit" dem epischen Gedicht eigentümlich ist? Das "Sichtbare", "Sinnliche" als solches macht aber eben die (scheinbare) Uneinheitlichkeit des Epos aus. Und nur dadurch, daß "alles" in Bezug [222] auf den "Hauptcharakter" "interessiert", ist er, der Mensch aus Fleisch und Blut, der Beziehungspunkt des Ganzen, der Ort der Einheit. *Wie* geht denn alles "von ihm aus und wieder auf ihn zurück"? Indem durch die verschiedensten besonderen Bezugsweisen (die epischen "Kompositionsmittel", wie Kontraste, Entsprechungen, Wiederholungen, Steigerungen) aus den "Umständen", die ihn umgeben, den "Begebenheiten", die seine Handlungen sind oder darauf weisen, sein "*idealisches*" Wesen ans Licht tritt. In der sinnlichen Breite der *Welt erscheint* seine Seele. Im Anblick der Dinge offenbart sich, wer Achill ist. Und in dem unmittelbaren Auftreten Achills sprechen die Dinge mit, die von ihm zeugten. Es ist also ein Wechselspiel zwischen Welt und Person, dergestalt, daß alles was "geschiehet und gesagt" wird, auf den "Hauptcharakter" weist und von ihm her selbst gedeutet wird, daß in seiner Individualität "alles sich konzentrieren und darinn sich auszeichnen und individualisieren muß."

Und was heißt dann, daß "alle Charaktere und Situationen in ganzer Mannigfaltigkeit mit allem /was/ geschiehet und gesagt wird, wie die Punkte einer Linie gerichtet sind auf den Moment, wo er in seiner höchsten Individualität auftritt"? Es heißt nicht, daß alle Punkte, in der Weise von Ursache und Wirkung, Glieder einer auf ein "historisches" Resultat gerichteten Kausalkette sind, vielmehr

daß es einen Moment gibt, der durch die *Erinnerung* an alle übrigen Punkte, im *Gedanken* an "alles" andere, des Wesen der Hauptcharaktere vernehmbar macht. Daß ein Moment "der höchste" ist, kann sich nur auf dem Grunde anderer Momente, aus denen dieser sich erhebt, erweisen. "Alles" empfängt aber auch vom Höchsten her seinen eigenen Ort im Ganzen, und das heißt: sein eigenes Wesen.

Welches ist nun dieser Augenblick, da die Individualität Achills in ihrer höchsten Weise erscheint? Hölderlin spricht davon am Schluß des Stückes über Achill. - Wie in dem Wechsel zwischen Auftreten und Zurücktreten ein bestimmtes Bezüge herstellendes Gesetz herrscht, so herrscht auch innerhalb der "seltenen Momente", da Achill "in Handlung" er- [223] scheint, also in den unmittelbaren Äußerungen des "Grundtones", auf welche "der Nachdruck fallen" muß, ein Wechsel, nämlich zwischen mehr "energischen" und mehr "pathetischen", heroisch-idealischen und heroisch-naiven Tönen.

Diese [die seltenen Momente] sind denn auch mit wunderbarer Kraft gezeichnet und der Jüngling tritt wechselweise klagend und rächend, unaussprechlich rührend und dann wieder furchtbar so lange nacheinander auf, bis am Ende, nachdem sein Leiden und sein Grimm auf/s höchste gestiegen sind, nach fürchterlichem Ausbruch das Gewitter austobt, und der Göttersohn kurz vor seinem Tode, den er voraus weiß, sich mit allem, so gar mit dem alten Vater Priamus aussöhnt

Diese letzte Scene ist himmlisch nach allem, was vorhergegangen war.

In den Schlußworten dieser Stelle liegt der Schlüssel für Hölderlins Ilias-Deutung.

Eine "Scene", ein Moment, glänzt auf: "*nach allem, was vorhergegangen war.*" *Alle* Punkte der Dichtung kommen in *einem* Punkt zusammen. In welcher Weise aber? Nicht, weil in diesem Punkt ein Endzweck läge, für dessen Erreichung die übrigen Punkte Funktionen wären. "Diese letzte Scene" liegt der gerade am entschiedensten außerhalb von jed weder Geschehenskausalität (wie sie etwa noch in Bezug auf den Tod Hektors oder den Tod Achills oder auch den Fall Troias gesehen werden könnte.) Und doch ist dieser äußere Schluß des Gedichts nach Hölderlins Worten auch das innere "Ende", nämlich die Vollendung aller seiner einzelnen Teile.

Die letzte Szene ist nicht das *Resultat* alles dessen, was vorher gegangen war. Aber ihre *Bedeutung* verdankt sie dem, was sich vorher zugetragen hat und vorher gesagt worden ist. Zu dem vorher Gesagten gehört auch das, was ("historisch") noch über diese letzte Szene hinausweist. Vorhergegangen ist dem Schluß des Gedichts auch das Wissen Achills um seinen Tod. Auch daran, an das künftige, *erinnert* man sich

in dieser letzten Szene. -

Ein Moment versammelt "*alles*". Worin aber? Nicht [224] in einem Faktum. In der "Bewegung" vielmehr, die im Angesicht der Versöhnung Achills mit dem Vater seines Todfeindes entsteht, wenn man alles, des Gewaltigen und des Zarten, des Rührenden und des Furchtbaren, das war, und des Todes, dem der Held selber entgegensieht, *gedenkt*. Die Versammlung von allem in einem Moment vollzieht sich im Geiste.

Woraufhin aber versammelt sich alles? Die Stelle in dem Ilias-Aufsatz sagte: auf den Moment, wo der Held "in seiner höchsten Individualität auftritt". Was ist dieses Höchste seiner Individualität? Darauf weist der "Ton" dieses Moments: daß es eine Szene der Stille und der höchsten Freundlichkeit ist. - Daß Hölderlin tatsächlich mit dem Moment der höchsten Individualität die Szenen *nach* der Rache an Hektor, "nachdem sein Leiden sein Grimm aufs höchste gestiegen", im Sinne hat, bestätigt die Stelle am Schluß dieses Aufsatzes:

In der Iliade theilt sich zuletzt die Individualität des Achill, die freilich auch dafür geschaffen ist, mehr oder weniger allem und jedem mit, was ihn umgiebt, und nicht bloß den Umständen, auch den Charakteren. Bei den Kampfspielen, die dem toten Patroklos zu Ehren angestellt / werden /, tragen merklicher und unmerklicher die übrigen Helden des griechischen Heeres fast alle seine Farbe, und endlich scheint sich der alte Priamus in allem seinem Laide noch vor dem Heroen, der doch sein Feind war, zu verjüngen.

(III, 256)

In den Kampfspielen zu Ehren des toten Patroklos, wo jeder drohende Mißton sogleich ins Milde gestimmt wird, im Leid des alten Königs um seinen Sohn, im Schweigen der Feindseligkeit über der gemeinsamen Trauer um die Toten - da trägt alles seine Farbe.

Aber man siehet leicht, daß diß letztere schon über den natürlichen Ton hinausgeht.

Wo geht es hin? Ins "Heroische" auch nicht. Das war der Ton der Zornesausbrüche, des wilden Schmerzes, des Trotzes und der Rache. "Diese letzte Szene", nach allem was vorhergegangen [225] war, ist "himmlisch".

In der Stunde, da der Gewaltigste von allen hochherzig und huldreich auftritt, da das Feuer der Leidenschaft, das Gewitter ausgetobt hat und nicht vergessen aber

besänftigt ist, verwandelt in das melancholisch-zärtliche Licht des Wissens um das Geschick, in dieser Stunde, da die Sterblichen ihrer Sterblichkeit inne werden, tönt das Himmlische auf.

In seiner höchsten Individualität erscheint Achill: als der in der Höhe der Himmlischen Stehende. Dies ist seine wahre Größe: nicht, daß er, der Mensch, den Göttern gleich wäre, aber daß er in seinem höchsten Augenblick ihren Anblick erfahren darf und daß er *weiß*, daß sein Schicksal *ihren* Ratschluß (II. 1,5) vollendet.

Was aber ist die "Ehre", nach der er strebt, um die er kämpft - und niemand mit solcher Ausschließlichkeit wie er - ihrem Wesen nach anderes als das Maß der Nähe des Menschen zur Gottheit, das Ausmaß seiner (in den Grenzen des Menschlichen waltenden) eigenen Göttlichkeit: seiner "Genialität" (in welchem Wort Hölderlin an den alten Sinn von Genius denkt)?

Wie aber in den großen Augenblicken die Gottheit nur ihm allein sich offenbart und gerade das *Wissen* um das Geschick ihn über die anderen erhebt, so bliebe seine wahre Ehre in allen seinen *Taten* verborgen und wäre damit gerade nicht, was sie eigentlich ist, nämlich die *Erscheinung*, der Widerhall seiner Größe. Das "Historische" enthält zwar, was er ist, aber in der Weise der Verborgenheit. Aus dem "Historischen" herauszuholen, ans Licht zu bringen, und damit erst sein zu lassen, was es in Wahrheit ist: das ist das Amt des Dichters. "Er sieht den Geschehnissen auf den Grund, auch wenn die Beteiligten selbst nur die Oberfläche sehen. Und oft, wenn sie nur empfinden, daß eine göttliche Hand sie angerührt, weiß er den Namen des Gottes zu nennen und kennt das Geheimnis seiner Absicht ... Das Wunderbare liegt vielmehr in dem, was er seinen Hörern offenbart, als in den Erfahrungen der beteiligten Personen selbst." (W. F. Otto, Die Götter Griechenlands, 3. A. 1947, 194) [226]

Von dem "Dichter aller Dichter" und dem Helden seines Herzens sagt Hölderlin:

Es ist einzig, mit welcher Liebe und welchem Geiste er diesen Charakter durchschaut und gehalten und gehoben hat.
(III, 247)

In seinen fünf Bestimmungen umreißt dieser Satz den Grundzug des Verhältnisses zwischen Homer und Achill.

Zunächst: was heißt, ihn "halten"? Dem Ilias-Aufsatz nach, in der Darstellung die Kraft aufbringen, daß die "Individualität", das "bestimmte eigne Daseyn" des

"Karakters" nicht "in Extremen verloren" gehe. Das geschieht nun aber so, daß während ihres ganzen Ganges die Dichtung, in allen Umständen und Episoden, im Hinblick auf den Helden "interessirt". Das heißt, der "Karakter" bleibt dergestalt *im* Gedicht erhalten, daß er auch *mit* ihm erhalten bleibt. Und *wie* bleibt er im Gedicht und mit ihm erhalten? Nicht wie ein aufbewahrtes Stück Stein oder ein überlieferter Lehrsatz, sondern so, daß sein Bild aus dem Gedicht - nicht "zeitlos", dies gerade nicht - aber zu jeder Zeit, wo es erklingt, die Herzen bewegt.

Also erlosch auch im Tode nicht dein Gedächtnis und ewig
Glänzet bei den Menschen dein großer Namen, Achilleus.
(Od. 24, 93f.)

Unser neuzeitliches (freilich schon mit den Römern beginnendes) Mißverständnis des griechischen Ruhmes-Gedankens liegt darin, daß wir immer nur an die "Dauer" denken und nicht an das, *was* im Ruhm vor dem Untergang bewahrt bleiben will. "Ewig" - das sind doch nicht die Buchstaben des "Namens". Ewig ist sein *Glanz*. "Unvergänglich" (ἄφθιτον) ist der Ruhm insofern, als er ἄσβεστον, unauslöschlich (Od. 4, 584) ist. Was also "erhalten" wird - und nur darum bedarf es des Dichters - ist gerade das nur je und je in der Zeit sich Ereignende: die Flamme und der Glanz des Lebendigen. Dies, das Licht und die Wärme und die Frische des *Lebens* bewahren zu können, ist das "Wunder der Kunst".

An demjenigen, *was* da bewahrt wird, einerseits, der [227] Art, wie es bewahrt wird, andererseits, liegt es, daß dieses Bewahren zugleich mehr ist als ein Bewahren: nämlich ein Erfüllen.

Was Achill im Grunde erstrebt: seine "Ehre", und das heißt, sein Ruhm, das wird ihm in Wahrheit erst zuteil durch den Dichter. Der *Gesang* vom Zorn des Achill, nicht irgendeine Geschichte seiner Zornes-Taten, läßt ihn erst den sein, der er eigentlich ist. Homer hat diesen "Karakter" "gehalten" *indem* er ihn zu dem, was er ist, "*erhoben*" hat.

Was heißt das aber: durch den Dichter? Zuletzt: durch sein Werk, durch die Kunst. Zuvor aber durch das Vermögen Homers, seinen Helden überhaupt erst als den, der er in Wahrheit ist, zu "*durchschauen*".

So unterscheidet Hölderlin zwischen "künstlerischem Darstellen" und "dichterischem Begreifen" (s. d. Anm. zum Folgenden). Diesem Zusammenhang ist in ausführlicher Weise der Aufsatz "Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes" gewidmet; in knapper und faßlicher Weise und mit ausdrücklichem Bezug auf die Ilias die auf ein im Frühjahr 1801 veröffentlichtes Lustspiel seines

Freundes Siegfried Schmid geschriebene "Recension". (III - 3. A. -, 625-629)
(Anm. 30) Darin heißt es:

Daß der Dichter ... einsieht, wie er ... bei jedem Stoffe, den er wählen möchte, immer ein Fragment des Lebens aus dem lebendigen Zusammenhang reißen und zur Behandlung wählen muß, diß eben ist es, was ihn zum Künstler macht, was nemlich den Grund enthält zum Vortrag seines Gedichts.
(III, 626)

Der "Vortrag" (die "geistige Behandlung", die "Form") steht jedesmal in einem bestimmten Verhältnis zum "Stoff". So nämlich, daß die jeweilige Art des "Vortrags" jeweils davon abhängt, was dem "Stoff" *fehlt*.

Bei diesem Vortrag geht nämlich alles dahin, den Kontrast des Überschwinglichen und Einseitigen, in welchem jeder Stoff außerhalb des lebendigen Zusammenhangs erscheinen muß, zu lösen und auszumitteln.
[228]

Etwas *als* "Stoff" wählen, heißt, es *als* einseitig, *als* fragmentarisch und somit der "Behandlung" (der "Form") *bedürftig* zu erkennen. Das Wesen des "Stoffes" ist die *Bedürftigkeit zur "Form"*. Und umgekehrt: das Wesen der "Form" ist die *Ergänzung des "Stoffes"*.

Das bedeutet aber: die Bezeichnungen "Stoff" und "Form" meinen überhaupt nichts "an sich" Definierbares. "Stoff" ist jeweils die Ermöglichung von "Form". Und "Form" ist jeweils die Tilgung von "Stoff".

Wodurch die "Form" einen "Stoff" in den "lebendigen Zusammenhang" zurückstellt und ihn so als "Stoff" verschwinden läßt, das geschieht in der Weise, daß die "Form" den einen "Stoff" mit einem anderen "Stoff", die eine "Seite" mit der je dazugehörenden anderen "Seite" zusammenbringt, und zwar dergestalt, daß zwischen beiden das Verhältnis von "Innen" und "Außen", von "Grund" und "Darstellung," von "Bedeutung" und "Schein" entsteht.

Was dabei aber in Wahrheit jeweils fehlt und was damit in Wahrheit "ergänzt" wird, ist nicht der Teil einer Summe, sondern die Ganzheit des "Lebens".

Warum aber muß denn der Dichter überhaupt einen Stoff aus dem lebendigen Zusammenhang reißen, genauer gesagt: etwas, indem er es herausreißt, *zum* "Stoff" machen? Damit er ihn ausdrücklich in den lebendigen Zusammenhang

zurückstellen kann. Durch dieses *Zurückstellen* wird dasjenige, wohinein das jeweils Herausgerissene gestellt wird, der "lebendige Zusammenhang", selbst offenbar und gewinnt so erst, was er eigentlich ist.

Indem der Dichter durch seine Behandlung seinem Stoff "diejenige Ausbildung" gibt, "wodurch er in seiner besten eigenthümlichen Beziehung zum Ganzen erscheint", bringt er vermittels von "Stoff" und "Form" - nämlich in der Beziehung beider -, dieses Ganze selbst zur Erscheinung:

er sucht ihn [den Stoff] nicht sowohl zu erheben oder zu versinnlichen, als zur Natur Wahrheit herzustellen. (III, 627)

Wie läßt sich das von der Ilias sagen? Hölderlin erklärt |229| es in jener "Recension" aus dem Gegensatz des Epos zur Komödie:

Und gerade, wo sein Stoff am meisten aus der Wirklichkeit genommen ist, wie in der Idylle und Komödie und Elegie, da wird er den Diebstahl vorzüglich gut zu machen haben, dadurch, daß er ihm /eine/ aesthetisch wahre Ansicht giebt, daß er ihn in seiner natürlichsten Beziehung zum Ganzen vorstellt, nicht dadurch, daß er ihn noch mehr versinnlicht. Denn diß /also das *Versinnlichen*/ ist nur Geschäfte des großen Epos, das eigentlich vom übersinnlichsten poetischen Stoff ausgeht, und eben deswegen den weitesten Weg zu machen hat, um seinen *aetherischen* eigentlichen Gegenstand mit dem übrigen Leben wieder zusammen, und den Sinnen nahe zubringen.

Was damit gesagt ist, wird klar, wenn wir auf den scheinbaren Widerspruch achten, in dem diese Worte zu dem Ilias-Aufsatz stehen. Ist das Epos ein "Karaktergemählde", so wäre der eigentliche "Stoff" doch "heroisch" und nicht "aetherisch" ("idealisch"). Allein worauf ist denn, seinem "Karakter" gegenüber, der Dichter aus? Das sichtbar zu machen, was im "wirklichen" ("historischen") Geschehen unsichtbar bleibt. Und was ist das? Das, was diesen "Karakter" zum "Göttersohn" macht, d. h. sein Bezug zur Gottheit. Dieser Bezug ist das "Schicksal". Die Götter selber sind "schicksallos". Aber "sie sind für den Menschen, der ihnen begegnet ein Schicksal, der ihnen begegnende Mensch hat ein Schicksal." (Fr. G. Jünger, Griechische Mythen, 220)

Das Streben des Heros nach "Ehre" ist das Erfaßt- und Gezogenein von solcher Begegnung. Und nicht, weil er, einer fragwürdigen "Ruhmes"-Idee verfallen, der Vergänglichkeit entfliehen *wollte*, sondern weil er in der Begegnung des Ewigen inne geworden ist, weiß er, ebenso wie um den Tod, auch, daß ihm "ewiger

Nachruhm blühen" werde (II. 9, 413). Das Streben des Helden nach "Ehre", "die Liebe zur Unsterblichkeit", ist nicht der Wille zu einer historischen Dauer, sondern ein Sich-Aussetzen und -Hingeben dem, was in der Begegnung mit dem Sterblichen sich *als* das Un- [230] sterbliche enthüllt.

Die Liebe zur Unsterblichkeit
das Eigentum auch, wie das unsere,
ist eines Gottes.
(Was ist Gott? ..., 2, 210, v. 6-8)

Dem Helden, dem "Heros", seine Ehre zu geben, heißt darum zugleich: das zu zeigen und zu nennen, dem seine Ehre gehört. Der Heros "fordert die Ehre nicht aus schnödem Ehrgeiz sondern weil sie, wie Aristoteles sagt, wirklich das Höchste ist, da wir sie ja den Göttern nach ihrem Willen erweisen - er erhebt sich so zum Mitsprecher der großen geheiligten Ordnungen." (W. F. Otto, Der göttliche Heilbringer. - 60 Jahre Eugen-Diederichs-Verlag, S. 151) Was an dem "Helden seines Herzens" den Dichter zum Gesang ruft, ist "eigentlich" also gerade nicht das Sichtbare an ihn, sondern das seine große Bestrebung entzündende "aetherische" Feuer.

deswegen glaubt auch Recensent, die Darstellung und Sprache der Iliade gewinne noch eine ganz andere Bedeutung, wenn man fühle, wie sie wohl vielmehr dem Vater Jupiter als Achillen oder einem andern zu Ehren gesungen sei.

Indem der Dichter dem Sterblichen seine Ehre gibt, gibt er sie noch mehr den Himmlischen. Denn damit, daß er die großen Taten des Heros auf ihre geheimen Ursprünge hin deutet bringt er *an* diesen Taten, d. h. im Sinnlichen das Über-Sinnliche zur Erscheinung.

Der Gesang vollendet nicht nur die heroische Tat, sondern - in eins damit - auch den Geist, der diese Tat entzündet hat. Denn auch das "Aetherische" ist fragmentarisch, wenn es nicht in den "heroischen" Bestrebungen der Sterblichen fühlbar und in der Ruhe und Bildlichkeit des Gesangs dieser Taten erkennbar würde: wenn es nicht "mit dem übrigen Leben wieder zusammen und den Sinnen nahe" gebracht würde.

Daß das "lebendige Ganze": der Bezug zwischen dem Irdischen und dem Aetherischen, zwischen den Sterblichen und der Gottheit *wieder* hergestellt und so erst "zur Natur *Wahrheit* hergestellt" wird, das geschieht im Wechselspiel zwischen den "Taten der Welt" und dem Lied, welches, [231] das in diesen Taten entbrannte

Feuer vom Himmel fassend, den Geist wehen läßt. - Das Urbild dieser inneren Zusammengehörigkeit der Tat und des Liedes ist der Augenblick, da der Held der Ilias im Zelte sitzt und "mit der Leier sein Herz erfreut", selber "Siegesthaten der Männer" singend. -

In anderen der Homburger Aufsätze hat Hölderlin den Versuch gemacht, diesen Zusammenhang von Weltgeschehen und Kunst "begrifflich" zu bestimmen. Wir greifen zum Schluß aus dem Aufsatz "Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes" eine Stelle heraus, die es erlaubt, den Grundcharakter der Dichtung (und Kunst überhaupt) hinsichtlich des Bezugs von "Stoff" und "Form" zu bezeichnen.

Dieser Bezug bestimmt das "Geschäft" des Dichters in der zwiefachen Weise: er muß erstens seinen "Stoff", den er jeweils "wählt", *als* "Stoff" begreifen, d. h. er muß erkennen, was ihm *fehlt*. "Das idealische in dieser Gestalt ist der subjektive Grund des Gedichts." (III, 284) Der Stoff, so erfaßt, wird für die Behandlung zur Grund-Stimmung. Im Falle des Epos: die Stimmung wird "als Streben vestgesetzt" und damit, durch dieses "*subjektive Begründen*" als Erfüllbares betrachtet. Zweitens: "Und so fordert und bestimmt die subjektive Begründung eine objektive und bereitet sie vor." (III, 285) Das in seiner (jeweiligen) Bedürftigkeit "Vestgesetzte" wird durch die "Behandlung" zum Ganzen (des "Lebens") ergänzt. Im Falle des Epos: das Erfüllbare, zu Erfüllende (das Streben), wird erfüllt: der Heros erhält seinen Ruhm. Der "Vortrag", die "Behandlung" ist das von dem subjektiv Begründeten her bestimmte und geforderte "*objektive Begründen*."

Der Grund des *Gedichtes* ist das *Erkanthaben* und das *Bringen des* (jeweils zum Ganzen des "Lebens" erforderlichen) *Grundes*. Das Gedicht ist seinem Grunde nach in dieser zwiefachen Weise die *Gründung*.

Ob ein Gedicht in der Tat dergestalt begründet und begründend ist, davon hängt zu jeder Zeit und in jedem Werk ab, ob es *echt* ist. Die "Begründung" ist es, [232]

die dem Gedichte seinen Ernst, seine Vestigkeit, seine Wahrheit gibt, sie sichert das Gedicht davor, das die ... Behandlung nicht zur leeren Manier, und die Darstellung nicht zur Eitelkeit werde. (III, 283)

Vom Dichter verlangt dies die Einsicht in seinen "Stoff" aus der Erkenntnis des "Ganzen", das ist: "Liebe und Geist". Er selber muß in der Offenheit der Liebe von der Gewalt des Elements getroffen sein und zugleich die Kraft des Geistes haben, "seelenvoll genug" sein, um das Gewaltige durch die Klarheit der Darstellung in die Ruhe seines Grundes zu festigen und damit den Grund als die "Wahrheit" hervorzubringen. Der Erweis aber des "Ernstes", der "Vestigkeit" und der

"Wahrheit" liegt darin, ob das Werk in der Tat die Ganzheit des "Lebens" bewahrt: nämlich sie je und je aufreißen kann.

Der Ursprung von Hölderlins Einsichten in die Kunst Homers ist jene Erfahrung, welche der frühe Aufsatz "An Kallias" in seinem Beginn nennt:

Der Genius von Mäonia hat mich geweckt... und mein Inneres bebte wider von seinem Aufruf.

Der Geist Homers, der Geist der Griechen hat den Deutschen geweckt. Damit hat die Frage nach dem Verhältnis von Griechenland und "Germanien", noch bevor sie ausdrücklich angehoben hat, eine Antwort gefunden. In einer Weise freilich, daß das eigentliche Fragen daraus erst entspringt. Denn diese Antwort ist ja nichts anderes als das Vernehmen der Forderung, das Rufende selber, in der Erwiderung, im Gespräch, wach zu halten.

Frage und Antwort, Einsicht und Erstaunen bleiben hier stets aufeinander angewiesen. So fragt, indem er das zu Wissende nennt, der Dichter in dem "Gesang des Deutschen" sein Vaterland (2, 3-5, v. 25f.):

Kennst du Minervas Kinder? sie wählten sich
Den Oelbaum früh zum Lieblinge; kennst du sie? |233|

ANMERKUNGEN

1

Anderer als mit den folgenden Zitaten angedeuteten Ansicht über Hölderlins Verhältnis zur Philosophie sind - in der neueren Literatur - W. *Hof* (Hölderlins Stil, 1954) und W. *Bröcker* (Die Auferstehung der mythischen Welt in der Dichtung Hölderlins, Studium Generale, 1953, H. 5, 316-327; vgl. auch: Neue Hölderlinliteratur, Philosophische Rundschau, 3, 1955, H. 1/2, 2-14), die in Hölderlin den "Dichter des deutschen Idealismus" sehen. Auch W. *Binder* (Dichtung und Zeit den Hölderlins Werk. Mit einer Einleitung über die Zeit im Denken und Empfinden des 18. Jahrhunderts. 1955) interpretiert Hölderlins Denkweise aus der zeitgenössischen Philosophie. B. *Allemann* (Hölderlin und Heidegger, 1954; Hölderlins Friedensfeier, 1955) sieht Hölderlin bis zur "Rheinstufe", also auch in der Homburger Zeit, noch dem "Idealismus" und damit der "Metaphysik" überhaupt, verhaftet. Das Problem, ob Hölderlin ein "metaphysischer" Dichter ist - oder bis zu einer gewissen Zeit noch war - geht freilich über die Frage, ob und inwieweit die Homburger *Aufsätze* in einer ursprünglichen, substanziellen Weise mit der zeitgenössischen Philosophie verbunden sind, hinaus. - Wichtiger als diese Differenzen in einzelnen Ergebnissen erscheint uns aber das Einverständnis mit den genannten Schriften in den Fragen.

ZUM ERSTEN KAPITEL

2

Über das zweideutige Verhältnis Platons zur Dichtung und zur Kunst überhaupt s. H. G. *Gadamer*, Plato und die Dichter, 1934; B. *Schweitzer*, Platon und die bildende Kunst der Griechen, 1953 (bes. das vierte Kapitel: Entwicklung, S. 80-89), dazu die Besprechung von W. *Weischedel* (Göttingische Gelehrte Anzeigen, 209, 1955, 113-120).

3

Die aus der Perspektive des Symbol-Begriffs gewonnenen Hölderlin-Deutungen bedürften einer Kritik hinsichtlich ihrer Grundlagen in solchen Anschauungen, wie sie Cassirer (in den "Symbolischen Formen") entwickelt hat. Entsprechend müßten ie "religiösen" Auslegungen von Hölderlins Dichtung im Hinblick auf jene Denkweise untersucht werden, deren einflußreichster Ausdruck Rudolf *Ottos* [234] Werk "Das Heilige" ist. Vermutlich ließe sich zeigen, daß der psychologische und

bewußtseinskritische Aspekt zwei Seiten desselben neuzeitlichen Irrweges gegenüber dem Phänomen der Kunst sind.

4

Sonst sind nur Titel von Dichtungen angegeben. Diese bestätigen, daß auch in der Homburger Zeit die drei maßgeblichen "Vorbilder" Hölderlins Homer, Sophokles und Pindar waren. - der Name Platons (oder eines anderen Hölderlin vertrauten Philosophen) kommt in diesen Aufsätzen nicht vor. - Die Hinweise auf andere Dichtungen sind, abgesehen von den Ilias-Aufsätzen und der erwähnten Antigone-Stelle, die folgenden: In dem Aufsatz "Über den Unterschied der Dichtungsarten": (ein Grundton wie) "der einer Pindarischen Hymne an den Fechter Diagoras (III, 268), die Anfangsworte der Ilias (III, 269) und "Antigone", "Ödipus" (III, 273); "Ajax", "Antigone" (III, 590).

5

Vgl. auch Heraklit, Frgm. B 103: "Dasselbe ist Anfang und Ende auf der Kreislinie."

6

"Begeistet" (in dem Doppelsinn von Bewegtsein und Erkennthaben) z.B. in Goethes Marienbader Elegie, v. 65 (s. auch die Belege in Grimms Deutschem Wörterbuch, Bd. 1, Sp. 1291).

7

Über die Geschichte des hier von Hölderlin zitierten Goethe-Wortes (aus der Iphigenie) unter den Freunden im Tübinger Stift s. P. *Gehring*, Goethe, Hölderlin, Hegel. Ein Stammbuchblatt von Hölderlin (Attempto, 1, 1953, 7-11).

8

Über den ethymologischen und bedeutungsmäßigen Zusammenhang von Enge und Angst: M. *Wandruszka*, Angst und Mut, 1950, 15-20.

9

Vgl. dazu O. F. *Bollnow*, Das Wesen der Stimmungen, 2. A. 1943, 5. Kapitel: Rausch und Seligkeit, bes. S. 75f.; E. *Fink*, Das Wesen des Enthusiasmus, 1947.

10

Zum folgenden (über das schöpferische der "Befriedigung") vgl. die Zeugnisse von Dichtern bei O. F. *Bollnow*, a. O., bes. S. 79f.

11

Den "Erinnerungs"-Charakter des Festes erläutert an den Phänomenen K. *Kerényi*, Die antike Religion, Neu Auflage, 1952, 61-70. |235|

12

In seinem 1954 erschienenen Aufsatz über Hölderlin zieht W. *Killy* aus der Erfahrung: "Aber noch nie hat sich die Wahrheit enthüllt, wenn der Mensch über die Wirklichkeit verfügte" den Schluß: "Die Religion ist ihrem Wesen nach mehr und anders als die Poesie." (Hölderlins Interpretation des Pindarfragments 166, Schr., Antike und Abendland, 4, 1954, 216-133). In diesem, mit ausdrücklichem Bezug auf das Fragment "Über die Religion" geäußerten Gedanken erscheint die Vorstellungsweise, die der früher entstandenen Schrift W. Killys "Bild und Mythe in Hölderlins Gedichten" (Diss. Tübingen 1947) zugrunde liegt, - einer Untersuchung, die zu den ernstesten Stimmen der theologisch orientierten Kritik an Hölderlins Dichtertum, d. h. an dem, was man für das "Mythische" hält, gehört.

Bei dieser Gelegenheit sei auf den Unterschied in der Denk- und Sehweise gewiesen, der sich in der Verschiedenheit zweier, dasselbe Phänomen meinenden Bezeichnungen ausspricht: "Mythenbildende Phantasie" (W. Killy, in dem Aufsatz 1954, 233) und "mythenfreudige Stimmung" (M. Kommerell, Zur Hölderlinfeier des Deutschen Instituts in Paris am 8. Juni 1943, Masch. Schr., S. 6). |236|

ZUM ZWEITEN KAPITEL

Zum Text.

13

In dem Absatz "Das lyrische Gedicht ..." wurde ein sinnstörendes Versehen Hölderlins berichtet. Es handelt sich um eine Verwechslung des Neutrums ("es") mit dem Femininum ("sie"). - In Hölderlins Text heißt es vom "lyrischen Gedicht":

..... *es* gehet der sinnlichen Verknüpfung ... aus dem Wege, (weil der reine Grundton eben dahin sich neigen möchte) daß *sie* in *ihren* Bildungen ... gerne wunderbar und übersinnlich ist; und die heroischen energischen Dissonanzen, wo *sie* weder *ihre* Wirklichkeit, *ihr* Lebendiges, ... noch *ihre* Tendenz zur Erhebung, ... verliert, sind die Auflösung des Widerspruchs, in den *sie* geräth, indem *sie* von einer Seite nicht ins Sinnliche fallen, von der andern *ihren* Grundton, das innige Leben nicht verläugnen kann und will. (III, 268. Hervorhebungen v. Verf.)

Das Femininum könnte sich nur auf die "Grundstimmung" beziehen. Die

Grundstimmung ist aber das gleiche wie der "Grundton". Wie könnte die Grundstimmung "ihren Grundton" verleugnen (oder auch nicht verleugnen)? Den Grundton kann nur *das Gedicht* verleugnen (oder nicht verleugnen). Die Vermutung, das hier ein Versehen vorliegt, wird durch zwei weitere Beobachtungen bestätigt:

1. Daß überhaupt derartige Verwechslungen vorkommen *können*, beweist eine Stelle in demselben Aufsatz, wo unversehens Plural und Singular vertauscht werden. Es ist ein Satz in dem Stück über das "tragische Gedicht", der von "dem Ganzen" und "den Theilen" spricht. (Die "Art der Vereinigung" muß wechseln, damit -)

jeder Theil im Fortgang dem Ganzen gleich sei an Vollständigkeit, das Ganze hingegen im Fortgang den Theilen gleich werde /an/ Bestimmtheit, *jene* (!) an Inhalt gewinnen, *dieses* an Innigkeit, *jene* an Leben, *dieses* an Lebhaftigkeit, *jenes* (!) im Fortgang mehr sich fühle, *diese* im Fortgang sich mehr erfüllen. (III, 270f. Hervorhebungen v. Verf.)

(Zu dieser Stelle: F. Beißner, in: Dichtung und Volkstum, 39, 1938, 331f.)

2. Daß die Gegenstände, von denen der Abschnitt über das lyrische Gedicht spricht, nicht "sie", die Grundstimmung, sondern "es", das Gedicht, meinen, beweist das nächste Stück, der Abschnitt über das epische Gedicht. In genau entsprechender Weise heißt es da:

Der Gegensatz seiner Grundstimmung mit seinem Kunstcharakter, seines eigentlichen Tons mit seinen uneigentlichen, metapho[237]rischen löst sich im Idealischen auf, wo es von einer Seite nicht so viel an Leben verliert, wie in seinem eng begränzten Kunstcharakter, noch an Moderation so viel, wie bei der unmittelbaren Äußerung seines Grundtones. (III, 269)

14

Zu der Ode "Unter den Alpen gesungen" s. Lothar *Kempter*, Hölderlin in Hauptwil (bes. S. 41f., 61-72, 78-80 und die Anmerkungen zu S. 68f.)

Zur Deutung des "Lyrischen" vgl. Max *Kommerell*, Vom Wesen des lyrischen Gedichts, in: Gedanken über Gedichte, 1943.

15

Die folgenden Erwägungen gehören mit zur Frage nach der Dichtung *als* Dichtung. Sie zielen nicht auf einen Vergleich von "Dichtkunst" und "Tonkunst", d. h. auf

eine Feststellung von Punkten "gegenseitiger Annäherung" selbständiger Gegenstandsbereiche. Daher berühren sie sich nicht unmittelbar mit Untersuchungen über musikalische Eigenschaften *am* Gedicht (oder poetischen am Musikstück), - wie etwa dem (programmatischen) Aufsatz von Ronald *Paacock*, Probleme des Musikalischen in der Sprache (in: Weltliteratur, Festschrift für Fritz Strich, 1952, 85-100) oder dem Bericht von Karl Michael *Komma*, Hölderlin und die Musik (Hölderlin-Jahrbuch 1953, 106-118). - Verwiesen sei dagegen auf die Schriften von Thrasybulos *Georgiades*, Der griechische Rhythmus, Musik Reigen Vers und Sprache, 1949, bes. S. 134-138: über den Charakter der Sprache als *mousike* (über Hölderlin, S. 136).

16

Zitiert nach: Nietzsches Werke (in 20 Bänden) Leipzig 1895-1926.

17

So sagt *Valéry* über die Entstehung seines "Cimetière Marin":

Il est né, comme la plupart de mes poèmes, de la présence inattendue en mon esprit d'un certain rythme. Je me suis étonné, un matin, de trouver dans ma tête des vers décasyllabiques. (Mercure de France, April 1953, 591)

An anderer Stelle, auf die Frage, was er mit diesem Gedicht sagen wolle:

je réponds que je n'ai pas *voulu dire*, mais *voulu faire*, et que ce fut l'intention de *faire*, qui a *voulu* ce que j'ai *dit* ... Quant au "Cimetière Marin", cette intention ne fut d'abord qu'une figure rythmique vide, ou remplie de syllabes vaines, qui me vint obséder quelque temps. (Variété, III, 1936, 68)

Vgl. W. F. Otto, Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens, 1954, S. 86f. [238]

Zum Problem des "Rhythmus" vgl. folgende Schriften:

Zum Wortgebrauch: F. *Beißner*, Unvorgreifliche Gedanken über den Sprachrhythmus, in der Festschrift Kluckhohn-Schneider, 1948, 427-444, bes. S. S. 433-436.

In Hölderlins Dichtung: D. *Seckel*, Hölderlins Sprachrhythmus, 1937, Palästra 207. W. *Binder*, Hölderlins Odenstrophe, Hölderlin-Jahrbuch 1952, 87-110. Zu Hölderlins Gedanken über den Rhythmus mit Bezug auf seine Dichtung: Hannes *Maeder*, Hölderlin und das Wort, Trivium, 2, 1944, 42-59. Als eine (deutende)

Übersetzung des Wortes könnte Hölderlins Ausdruck "freie Bewegung" (zu Beginn des Aufsatzes "Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes") angesehen werden. Erinnert sei auch in Platons Bestimmung des "Rhythmus" im 2. Buch der "Gesetze" (665e) als "Ordnung der Bewegung" - die sich mit der "Harmonie" der Verbindung von hohem und tiefem Ton, im "Chorreigen" vereinigt.

18

In der "Patmos"-Hymne heißt es: "nieder winkend" sei der Stab / Des Gesanges" (v. 182f.). Ist aber damit gesagt, daß der *Sänger* das Höhere auf die Erde *holt*? Inwiefern ist das Singen ein Winken? Die Ode "Rousseau" sagt:

....Es
haben die Boten dein Herz gefunden.
Vernommen hast du sie, verstanden die Sprache der Fremdlinge,
Gedeutet ihre Seele! Dem Sehrenden war
Der Wink genug, und Winke sind
Von Alters her die Sprache der Götter. (v. 27-32)

Die Sänger und die Weisen können nur (denkend und dichtend) herwinken, was sie im "Wink" und als "Wink" *vernommen* haben. "Weissagend" kann der "kühne Geist" nur dem "voraus" fliegen, was "*im*" "*Zeichen*" schon *vor* ihm schwebt (Rousseau, v. 36-39). "Niederwinken" kann der Gesang nur, was schon ein (hernieder) "*Kommendes*" ist. - Und was bedeutet das "Loosungszeichen", der "Stab"? Wenn er schon dem des "Magiers" ähnlich ist, so ist er doch eben dafür ein "Zeichen", daß das Höhere, das Ungemeine, bereit ist, sich winken zu lassen. Der Stab ist selbst das Verliehene - so wie auch jener andere Stab, "ein Gesproß frischgrünenden Lorbeers", mit dem die helikonischen Musen einst den Hirten zum Dichter geweiht hatten, der *dann*, als Hörender, selbst zeigen (d. h. weisen, winken) konnte. |239|

19

Zum "Ruhmes"-Charakter der Dichtung:

F. *Beißner*, Dichterberuf, Hölderlin-Jahrbuch 1951, 1-18. Über den historischen und wesensgemäß ältesten Sinn des dichterischen Rühmens: Paul *Thieme*, Brähman (in: Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft 102, NF 27, 1952, 91-129). Über das "Wortfeld" für Ruhm im Griechischen: Wilhelm *Luther*: Weltansicht und Geistesleben, 1954, S. 63-84: Wörter und Meinungen über Ruhm und Ehre.

Über Art und Sinn der Rühmung in der griechischen Dichtung: W. F. *Otto*,

Tyrtaios und die Unsterblichkeit des Ruhmes (in: Geistige Überlieferung 2, 1942, 66-95), W. *Schadewaldt*, Die Gestalt des Homerischen Sängers (Von Homers Welt und Werk, 2. A. 1951, 54-86), H. *Gundert*, Pindar und sein Dichterberuf (Frankfurter Studien 10, 1935).

Vgl. auch: H. *Krings*, Der Mensch vor Gott - Die Daseinserfahrung in den Psalmen, 1952. |240|

ZUM DRITTEN KAPITEL

Zu Hölderlins Gedanken über Homer in den Homburger Aufsätzen vgl.:
R. *Kerber*, Hölderlins Verhältnis zu Homer, Philologus 80, 1925, 1-66

F. *Beissner*, An Kallias. Ein Aufsatz Hölderlins über Homer. Iduna, Jahrbuch der Hölderlin-Gesellschaft 1944, 51-75

W. *Schadewaldt*, Hölderlin und Homer. Erster Teil. Hölderlin-Jahrbuch 1950, 2-27

W. F. *Otto*, Der Dichter und die alten Götter, 1942, III. Teil: Die Griechen, bes. das 10. Stück (über Achilleus), 149-156

H. G. *Gadamer*, Hölderlin und die Antike. Hölderlin-Gedenkschrift 1943, 50-65, bes. 50-56

20

Über die Zusammengehörigkeit von Klassik und Romantik vgl. H. A. *Korff*, Geist der Goethezeit, bes. die Einleitung zum dritten Band.

21

Daß in diesem Nebensatz die Voraussetzung für die Unterscheidungen dieses Briefes steckt, ist auch (wenngleich mit anderen Fragen und Folgerungen) die Überzeugung W. *Hofs* (Hölderlins Stil, 1954) und B. *Allemanns* (Hölderlin und Heidegger, 1954, bes. 38-51 und 138f.) Vgl. auch W. *Bröcker*: Neue Hölderlinliteratur (Philosophische Rundschau 3, 1955, H. 1/2, 2-14).

22

R. *Kerber* (a. O. 17): "Irgendeine Spur der Wolffschen Prolegomena (1795) ist nicht wahrzunehmen".

23

Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller: zitiert nach der Ausgabe von Philipp Stein 1944 (bei Reclam).

24

Nach Anmerkung von Ph. Stein: aus einer Mitteilung von C. A. H. Burkhardt in den "Grenzboten" 1873. (s. die in der vorigen Anm. erwähnte Ausgabe, Bd. II, S. 53 u. Bd. I, S. 239)

25

vgl. auch H. *Schwerte*, Aorgisch (GRM, 34, NF 3, 1953, 29-38)

26

vgl. R. A. *Schröder*, Die Komposition der Ilias (1931), (Die Aufsätze und Reden I, 1954, S. 53): |241|

... Die ganze zur Historie gewordene Sagenwelt, die zur Sage gewordene Historie, deren dies Gedicht für seine Zwecke sich bemächtigt, deren Inhalte es zu einem bestimmten Ziele zu verschränken und zu gliedern unternimmt, gehören fraglos zu den Komponenten des gedichteten Werkes, wie Farbe als Material und Wirkung, Strich als technisches und symbolisches Gebilde zu den Komponenten eines Gemäldes gehören.

27

Vgl. zum Folgenden R. A. *Schröder* a. O. S. 67-70: "Eines der bedeutendsten inneren Kompositionselemente der Ilias" liege darin, "daß - wenigstens in Bausch und Bogen genommen - alle scheinbaren Hemmnisse und Verzögerungen in Wirklichkeit Beschleunigungen sind. Dies zeige auch der neunte Gesang -

Der Gesang der Reu- und Fehlbitte an den grollenden Achill, den man auch aus der Ilias hat ausscheiden wollen oder doch innerhalb ihrer vereinzeln wollen, trotzdem in ihm der Knoten des ganzen Gedichts geschürzt wird. Aber auch abgesehen von dieser Tatsache kann ich mir nicht vorstellen, daß das grandiose Vierergespräch, das dieser Gesang enthält, so unversehens aus irgendeiner "Vorlage" in die Ilias hineingerutscht sein sollte. Denn dies Gespräch, in dem das Für und Wider des Streits verhandelt wird, gestaltet sich zu einer Gerichtssitzung in der das Urteil über die Menis des Achill gefällt wird, und zwar ein Urteil, das unter dem unbestechlich hellen und scharfen Weltblick des Dichters die ganze Tragik des Konflikts zum ersten Mal enthüllt, indem sich es nämlich dem Zürnenden zu gleicher Zeit und zu gleichen Teilen Recht und Unrecht gibt. Jenes unmißbare kompositionelle

Element aber, auf das ich soeben anspielte, liegt in der wunderlicherweise oft wenig bewerteten Tatsache, daß die Fehlbitte der Gesandten in Wirklichkeit keine Fehlbitte ist. Zwar behält Achill den alten Phönix bei sich, um wie er sagt, mit ihm in Bälde nach Haus zu segeln; aber das ist, grob gesprochen, Theaterdonner. In Wirklichkeit hat er sich zuguterletzt dem Aias gegenüber erklärt - und wie schön und bedeutsam zugleich ist es, daß das gerade dem Aias gegenüber geschieht! -, er werde nicht eher in den Kampf eingreifen, als bis das Feuer seine eigenen Schiffe erfasse. - Es kann nicht einen Augenblick Zweifel darüber bestehen, daß diese Worte, mögen sie auch noch so verächtlich und obenhin geäußert sein, seine - ihm vielleicht sogar im Drang der Affekte selber verhüllte - wahre Meinung darstellen. Ein Tor seiner Seele hat sich in diesem Augenblick aufgetan, ein Schicksal ist aus ihm hervorgetreten, das Schicksal seines Unterganges. Für die Bittsteller mag die gegebene Aussicht eine weniger als karge und befriedigende sein, sie mögen mit dem Gefühl heimkehren, Fehlbitte getan zu haben. Achill hat das entscheidende Wort seines Lebens gesprochen; und es liegt auch im übrigen außerhalb der Möglichkeiten des Gedichts, daß dies Wort nicht im Gegensatz zu jener anderen Drohung das göltigere sein sollte. Ein kurzes Wort, ein scheinbares Nein; und doch ist es das Ja, mit dem er sich selbst die Schlinge knüpft. Tragische Ironie, tragischer - wagen wir ruhig das Wort - "Lakonismus" eines Dichters, den man zu allem auch noch der Geschwätzigkeit geziehen hat. [242]

28

Es kann sich hier und im Folgenden nicht um die Frage handeln, ob jene "erotische" Deutung der Arete Achills, wie sie Platon im Symposium gibt (179e, 180a) (immerhin mit Berufung auf Aischylos), noch homerisch ist. Diese Auffassung muß auch nicht in Hölderlins Bild von Achill gesehen werden. Er steht im Gegenteil gerade in diesem Punkte Homer näher als seine Zeitgenossen: Eine Alternative: Ehre *oder* Liebe, zwischen der der Held zu wählen hätte (vgl. K. Reinhardt, Tod und Held in Goethes Achilleis, Von Werken und Formen - bes. 337-340), kommt ihm für Achill so wenig in den Sinn wie für die Gestalten seiner eigenen Dichtung.

29

Daß das Moment der "Komposition" der epischen Dichtungsart in einer konstituierenden Weise zugehört, lehren auch historische Untersuchungen. Hier als Beispiel eine Stelle aus: Maxim Braun, Zur Frage des Heldenliedes bei den Serbokroaten (Beitr. z. Gesch. d. dt. Spr. u. Lit. 59, 1935, 261-288) S. 272f. über die "Darstellungsart des serbokroatischen Heldenliedes":

Es baut zwar grundsätzlich auf der Wirklichkeit auf, es hebt sich aber zugleich über sie hinaus. Das ethische Wesen des Heldenliedes besteht ja gerade darin, daß es die heldische Art und Weltanschauung möglichst eindringlich heraushebt, daß es den Geist, der von dem seelischen Substrat des Volkes ausgeht, mit voller Kraft auf das Gemüt des Zuhörers zurück strahlen läßt. ... Es entsteht ein Stil, der bei aller Phantastik, bei aller Formelhaftigkeit seiner Darstellungstechnik niemals ins rein Fabulierende, in Form- und Maßlosigkeit ausartet. Die Formeln und Übersteigerungen, die häufigen Anknüpfungen an übernatürliche Kräfte bleiben einer ethischen Grundidee untergeordnet, die auch für die Komposition der Lieder maßgebend ist. Ich bezeichne diesen Stil als strengen epischen Stil. Die wichtigsten Kennzeichen des strengen Stils können wie folgt umrissen werden.

- a) Die Handlung ist *durchkomponiert*, d. h. ihr ganzer Aufbau wird von dem Bestreben beherrscht, einen bestimmten grundlegenden Gedanken zum Ausdruck zu bringen; der dichtende Sänger behält stets die Gewalt über seine Ausdrucksmittel. Ob die Handlung dabei nach einem bestimmten Schema oder aus freiem künstlerischen Gefühl heraus aufgebaut wird, ist bereits eine Frage von sekundärer Bedeutung.
- b) Die Darstellung ist *ideologisch gehoben*, d. h. der Sänger begnügt sich nicht damit, das Geschehen einfach als solches nachzuerzählen, sondern er ordnet es einer großen ethischen Gesamtidee unter...
- c) Die Darstellung ist stark *verformelt*, d. h. es wird mit festgefügtten, auf ihre Wirkung hin erprobten Darstellungsformeln, Beschreibungen, Regeln, Vergleichen usw. gearbeitet. / Außer der technischen Hilfe für die Improvisation erfüllen sie / auch eine dichterische Funktion: [243] Sänger und Zuhörer in die erforderliche feierlich gespannte Stimmung zu versetzen, sie für den ethischen Gehalt empfänglicher zu machen. ...

30

Zur Entstehung und Überlieferung der "Recension": Fr. Zickernagel, Hölderlin über das Lustspiel. Ein unbekannter Aufsatz Hölderlins (Euphorion 29, 1928, 360-367). - Hier sei noch eine Stelle aus dem Anfang dieser "Recension" zitiert, weil ihr ein Hinweis auf den Sinn, den das Wort "dichten" für Hölderlin hat, zu entnehmen ist:

Karaktere und Situationen in diesem Schauspiel, sowie die ganze Fabel, sind, was sie auch in diesem Fach der Poesie seyn müssen, treues, eben *dichterisch gefaßtes* und *künstlerisch dargestelltes* Abbild des sogenannten gewöhnlichen, das heißt desjenigen Lebens, welches in schwächeren und entfernteren Beziehungen mit dem Ganzen steht, und eben darum

dichterisch begriffen unendlich bedeutend, an sich in hohem Grade unbedeutend seyn muß.

Gerade dieser Kontrast ist es auch, womit der komische Dichter sich beschäftigt, von dem er uns eine aesthetische wahre Ansicht giebt. Mit ahnendem Geiste und menschenfreundlichem Gemüthe begreiffet er so die gemeinen wie die ungemeinen Charaktere und Situationen seiner Fabel...

Das "Dichten" ist also nicht so sehr die "künstlerische" Ausführung eines Werkes als vielmehr der, diese Ausführungen - in "ahnendem Geiste" und liebenden "Gemüthe" - begründende, *Entwurf*. So verstanden geht das Dichten allen Künsten voraus, und jede Kunst, sofern sie echt ist, entspringt einem Dichten. |244|

LEBENS LAUF

Ich, Wolf-Dieter *Jähnig*, bin als Sohn des Justizamtmanns Fritz Jähnig und seiner Ehefrau Gertrud geb. Hubbauer am 14. März 1926 in Leipzig geboren. Von 1932 bis 1936 besuchte ich die Volksschule in Taucha bei Leipzig, von 1936 bis 1943 die Friedrich- List-Schule (Oberschule) in Leipzig, das letzte Jahr als Luftwaffenhelfer. Von 1944 bis Ende 1946 befand ich mich in Kriegsdienst und russischer Kriegsgefangenschaft. 1947 holte ich an der Leibniz-Schule in Leipzig das Abitur nach. Anschließend erhielt ich eine Stelle als Volontär-Assistent am Kunsthistorischen Institut der Universität Leipzig. Im Frühjahr 1949 wurde ich an der Universität Tübingen immatrikuliert.

Meine Prüfungsfächer sind Germanistik, Philosophie und Archäologie. - Ich besuchte Vorlesungen und Seminare folgender Professoren und Dozenten:

in Leipzig Korff, Frings, Greiner; Schweitzer, Jahn, Ladendorf; Litt, Gadamer und Volkmann-Schluck.

in Tübingen Kluckhohn, Schneider, Beissner, Fricke, Sengle, Kuhn, Moser; W. F. Otto, Schadewaldt, Vogt, Jens; Schweitzer, Luschey; Weise, Drost, Boeck, Scheja, Brunner, Biese; Spranger, Bollnow, Krüger, Weischedel, W. Schulz; Nitschke; Guardini, Thielicke und Ernst Fuchs.

In der vorliegenden Arbeit verdanke ich das Grundlegende meinen Tübinger Lehrern Herrn Professor Beissner und Herrn Professor W. F. Otto. Weitere wesentliche Anregung verdanke ich Herrn Professor Schadewaldt und Herrn Dr. Luschey. - Für stetige großzügige Anteilnahme und Förderung während meiner ganzen Studienzeit bin ich Herrn Professor B. Schweitzer zu tiefstem Dank verpflichtet. Auch Herrn Professor Ladendorf und Herrn Professor Greiner (während der Zeit in Leipzig), Herrn Professor Weischedel und Herrn Professor Bollnow schulde ich Dank für freundlichste persönliche Weisung. |245|