Hölderlins Anschauungen vom Beruf des Dichters im Zusammenhang mit dem Stil seiner Dichtung

File 2 of 3

By Lore S. Salzberger

Thesis submitted for the Degree of Doctor of Philosophy at the University of Oxford

1949

funkelnden Blumen und seitwärts ahmt das Mondlicht hinter westlichem Gewölk den Niedergang des Sonnenjünglings, wie aus Liebe schüchtern nach ..." (S.256). Das Tal füllt sich mit "warmem Licht", die goldene Flut rinnt durch die Bäume, "wie ein Blütenregen" fliessen die "heitern Sonnenstrahlen herab!" (S.246). Es zieht sich durch den "Hyperion" die Sehnsucht, das Göttliche und die ganze Welt als dem Herzen des Menschen verwandt zu erfassen. Der Einzelne wird vom Ganzen umfangen, ihm ist als "öffnet' ein verwandter Geist" die Arme, "als löste der Schmerz der Einsamkeit sich auf in's Leben der Gottheit". (S.91). Mit dem Herzen eines liebevollen und liebebedürftigen Kindes sieht Hyperion und sein Dichter die Welt. Und so wird ihm die Welt zu einem Bilde des Herzens. Sie ist kindlich gross, warm und labend."... Himmel der Nacht ... wie eine Rebenlaube überwölbest du mich, und deine Sterne hängen, wie Trauben, herunter". (S.223).

Die Einstellung des Dichters, die wir seiner Sprache entnehmen können, liegt als "Idee" dem ganzen Werk zu Grunde. Diese "Idee" wird immer wieder von Hölderlin ausgesprochen. "Es scheiden und kehren im Herzen die Adern und einiges, ewiges, glühendes Leben ist alles" (S.291). Dies ist die Grundeinsicht des "Hyperion", sie bestimmt die vielschichtige Einheit des Werks, seinen musikalischen Aufbau, den

Gang der Handlung, den Stil bis ins Einzelne der Sätze, Rhythmen und Bilder.

Das Weltbild des "Hyperion" trägt - wie seine Sprache - stark mystische Züge bei allem, was es andrerseits von der wirklichen Mystik trennt. Einheit in der Getrenntheit, Sehnsucht, das Innen und das Aussen zu verschmelzen, das alte mystische Erlebnis ist, wie öfters hervorgehoben wurde, der Grundton des Ganzen. Vor allem ist es die neuplatonische Mystik, an die der "Hyperion" erinnert: das neuplatonische Lichterlebnis[1], das stufenweise Aufsteigen durch die Liebe. "Dahin", sagt Hyperion von der Liebe, "führen alle Stufen auf der Schwelle des Lebens. Daher kommen wir, dahin gehn wir." (S.154). Schon in den Tübinger Hymnen führte Hölderlin die Idee der Liebe in den platonischen Anschauungskreis. Aber seine metaphysische Ideenwelt selbst war damals kaum mehr als ein begrifflicher Apparat, den ihm die Philosophie seines eigenen Zeitalters anbot. Nun dringt Hölderlin durch eigene Erfahrung durch diese abstrakte Hülle hindurch zu den Quellen: zu Plato und vor allem zu Plotin.

Das Urprinzip alles Daseins nennt Hyperion -

---

1) Zu der Lichtlehre s.Stahl: Die religiöse und humanitätsphilosophische Bildungsidee, S.72-73 Anm.4.

ganz im Sinne des Neuplatonismus - : Schönheit. Schönheit, so sagt er, ist die ursprüngliche Einheit von Mensch und Gott (S.186). Schönheit ist ein anderer Name für den göttlichen Urgrund der Welt. Schönheit ist der Inbegriff alles Lebens. "Wisst ihr ... den Namen dess, das Eines ist und Alles? Sein Name ist Schönheit." (S.151). Am deutlichsten ist wohl die Definition der Schönheit, die Hölderlin aus den Worten des Heraklit herausliest. Das Wesen der Schönheit ist "das ἓν διαφερον ἑαυτῷ ,(das Eine in sich selber Unterschiedene)" - dies ist aber das Wesen des Lebens überhaupt (S.188,189).

Hölderlins Schönheitsbegriff kristallisiert sich im "Hyperion" in drei Erscheinungsformen: in der Gestalt der Diotima, im Bilde Griechenlands und in der Natur; in ihnen wird erst recht lebendig, was Hölderlin unter Schönheit versteht. Diotima ist nicht nur die Frau, die Hölderlin liebt, sie ist die Verkörperung der "Idee". Als Hyperion ihr begegnet, verschwinden die Zweifel über den Sinn des Lebens. "Ich hab' es einmal gesehen," ruft er aus, "das Einzige, das meine Seele suchte, und die Vollendung, die wir über die Sterne hinaus entfernen, die wir hinausschieben bis an's Ende der Zeit, die hab' ich gegenwärtig gefühlt. Es war da, das Höchste, in diesem Kreise der Menschennatur und der Dinge war es da!," und nun folgt jene Stelle: "Wisst ihr seinen Namen? Der Name dess, das Eins ist und Alles? Sein Name ist

Schönheit. Wusstet ihr, was ihr wolltet? Noch weiss ich es nicht, doch ahn' ich es, der neuen Gottheit neues Reich, und eil' ihm zu und ergreife die anderen und führe sie mit mir, wie der Strom die Ströme in den Ozean. Und du, du hast mir den Weg gewiesen!" (S.150,151). Eine metaphysische Rettung bedeutet für Hyperion die Begegnung mit Diotima. Sie stellt eine ganze Welt dar. Dies ist es, was Hyperion sucht. Diotima selbst weiss es am besten: "Du wolltest keine Menschen, glaube mir, du wolltest eine Welt." (S.169). Diotima gehört in die Reihe der Beatricen, Lauras, Helenas. Sie verkörpert die "Idee", die den abendländischen Dichtern von den Troubadours angefangen "in weiblicher Gestalt"[1] erschienen ist.

Doch unterscheidet sich Diotima auch wieder wesentlich von ihren Schwestern Beatrice, Laura und Helena. Sie steht nicht nur wie jene über dem Leben als zeitlose Gestalt, sie ist vielmehr zutiefst in dieses Leben eingesenkt. Sie stellt nicht nur das ewige Sein dar, sondern durch ihren Tod auch die Wandlung alles Lebendigen. "Beständigkeit haben die Sterne gewählt", so sagt sie selbst, "in stiller Lebensfülle wallen sie stets und kennen das Alter nicht. Wir stellen im Wechsel das Vollendete dar, in wandelnde Melodien teilen wir die grossen Akkorde der Freude. Wie Harfenspieler um die Tronen der

---

1) Goethe zu Riemer, 24.Nov.1809.

Aeltesten, leben wir, selbst göttlich, um die stillen Götter der Welt, mit dem flüchtigen Lebenslieds mildern wir den seligen Ernst des Sonnengotts und der andern." (S.276). Die "glühende Schönheit" Diotimas ist nicht, wie die jener Frauen, gestaltete platonische Form. Ein strömendes Leben löst hier alle Schranken der Form, ergiesst sich durch den ganzen Kreislauf des Seins, der keine Trennung kennt, zwischen ewiger und zeitlicher Welt. Wie von einer Welle wird das Bild Diotimas emporgetragen, es scheint für einen Augenblick ausserhalb der Zeit und bleibt doch einbezogen in das wechselnde Werden und Vergehen alles Lebens, aus dem es kommt, in das es im Tode zurückkehrt und das es versinnbildlicht. Denn "einiges, ewiges, glühendes Leben ist alles."

Wie Diotima selbst, erscheint für einen Augenblick in der Mitte der Dichtung auch ihre Heimat: Griechenland. Auch Griechenland ist nichts anderes, als eine menschliche Erscheinungsform der Einheit alles Lebens. In Griechenland waren die Menschen und ihre Götter, das Volksleben und die Natur eins. Aber auch diese Idealform menschlicher Gemeinschaft steht innerhalb des Kreislaufs der Natur. Auch sie fällt dem Tod anheim und trägt eben darum den Keim in sich zu neuem Leben. Griechenland und Diotima sind wie ihre Schwester, die Natur, ewig und "allwandelnd" zugleich.

Griechenland, Diotima, Natur, Liebe, Schönheit -

alle diese Sinnbilder sind hier austauschbar. Sie sind Erscheinungsformen desselben Prinzips. Dieses Prinzip nennen wir am besten mit Hölderlin: Rhythmus. Als Rhythmus stellt sich das Leben im "Hyperion" dar. Rhythmus ist die Schönheit des "Einen in sich selbst Unterschiedenen", d.h. bewegt fliessende und immer wechselnde Einheit. Rhythmisch ist die Natur, ihrem Rhythmus erliegen Diotima und Griechenland, die wiederum in sich selbst eine gegliederte Einheit alles Daseins darstellen. Rhythmisch ist das Stilgesetz dieser Dichtung, ihre Sprache, das Zueinander und Auseinander der Personen, das Auf und Ab der Stimmungen, die ganze Anlage jenes "Entwicklungsromans", der in rhythmischen Zyklen verläuft. Das Bild vom Rhythmus stammt aus dem Bereich der Kunst. Nicht zufällig finden wir immer wieder im "Hyperion" Bilder, die aus der Sprache der Kunst, vor allem der Musik, genommen sind. Das Leben ist ein "Saitenspiel, wo der Meister alle Töne durchläuft und Streit und Einklang mit verborgener Ordnung untereinander wirft." (S.144). Hyperion spricht vom "Lebenslied der Welt", von ihren "Dissonanzen" und "Harmonien". Vor allem aber staunt er immer wieder über den Rhythmus des seelischen Lebens, über sein Steigen und Sinken, seine Seligkeit und Trauer (S.144), entzückt sich an der "Melodie unseres Herzens" (Thalia-Fragment S.54).

Der innere Rhythmus ist die Grunderfahrung

Hyperions. Nicht die einzelnen Zustände der Seele sind es, die er so intensiv erlebt, als vielmehr ihren ständigen Wechsel, die Bewegtheit, mit der ein Erlebnis in das andere übergeht, eins mit dem andern verschmilzt, und so in der Vielheit eine rhythmische Einheit der Beziehungen darstellt, die über alles Einzelne, Zuständliche hinwegträgt. Diese Erfahrung des menschlichen Herzens wird Hyperion zum Schlüssel für das Verständnis der Welt überhaupt. D a s B i l d d e s H e r z e n s - wir sahen es schon bei der Untersuchung der dichterischen Sprache - i s t i h m e i n G l e i c h n i s f ü r d i e W e l t. U n d s o w i r d a u c h d i e S p r a c h e d e s H e r z e n s, d.h. d i e K u n s t, z u r Q u e l l e m e t a p h y s i s c h e r O f f e n b a r u n g. Die Kunst ist deshalb, wie Hyperion sagt, der Anfang und das Ende alles Wissens. Ohne sie gibt es weder Religion noch Philosophie. Ja, selbst die Gesetze der menschlichen Gesellschaft gründen sich auf die Gesetze der Schönheit.(s.S.182-191). Denn die Gesetze vom rhythmischen, d.h. schönen, Ablauf des menschlichen Lebens sind Weltgesetze schlechthin. So ist es der Sinn der Kunst, den Grund alles Seins darzustellen.

Hier werden also die neuplatonischen Kunstanschauungen auf eigene und selbständige Art aus dem Geist dieser Dichtung neu geboren. Welche Art der

Erfahrungen zu ihnen geführt hat, wird deutlich, wenn man auf den Wortlaut jener Stellen achtet, wo Hyperion seine tiefste Einsicht vom Rhythmus des Lebens ausspricht. "Wie der Zwist der Liebenden, sind die Dissonanzen der Welt. Versöhnung ist mitten im Streit und alles Getrennte findet sich wieder." (S.291) "Der Tod ist ein Bote des Lebens, und dass wir jetzt schlafen in unsern Krankenhäusern, dies zeugt vom nahen gesunden Erwachen." (S.122-123). Es ist d a s E r l e b n i s d e s L e i d s, das dieser Einsicht zugrunde liegt. Immer wieder wird gesprochen von Trennung, Streit, Dissonanz, Tod. Das Leid ist die primäre Erfahrung. Aber es wird gutgeheissen, weil es der Versöhnung den Weg bereitet. "Ja, wert ist der Schmerz, am Herzen der Menschen zu liegen, und dein Vertrauter zu sein, o Natur! Denn er führt von einer Wonne zur andern, und ist kein andrer Geführte, denn er." (S.278) Das Leid selbst gebiert die Kraft, die es überwindet und in Freude umkehrt, bis ein tieferes Leiden diese wieder zerreisst, um von Neuen durch das Aufdekken stärkerer Abgründe haltbarere Versöhnung zu schaffen. Dieser rhythmische Kreislauf ist die Grunderfahrung Hyperions, ihn darzustellen, die Wonne seines Dichtens. In ihn fühlt er über Schmerz und Freude, über Zweifel und Glaube, über Tod und Leben hinweg, ade Überwölbend, nein in diesen scheinbaren Gegensätzen sich erst verwirklichend, die göttliche

Ganzheit der Seele. So beugt er sich zu seiner Seele hinab, um "dem unendlichen Wohllaut" in sich selbst zuzuhören. Es ist der religiöse Mensch in Hölderlin, der den Erlebnisablauf, ob leidvoll, ob freudig, in seiner Ganzheit hinnimmt, und ihn gutheisst. Es ist der Künstler in ihm, der diesen Rhythmus trotz und wegen seiner leidvollen Bestandteile als Ganzes schön nennt. Denn als Künstler ist es sein Entzücken, die rhythmische Form des Erlebnisablaufs zu erfassen, so schmerzlich auch ihr einzelner Inhalt sein mag. So gibt das religiös-künstlerische Durchleben des Erlebnisses ihm Trost. Es ist der einzige Trost, den Hyperion findet. Die Sehnsucht aber sagt ihm, dass jene Melodien, die er in sich hört, ein Teil der grossen Weltenharmonien sind. Trägt doch das ganze Universum für Hyperion "die Farbe meines Herzens" (S.143).

Das religiös-künstlerische Erlebnis des Rhythmus ist für Hölderlin ein Trost und zugleich eine Theodizee, Trost und Theodizee, die nicht aus der Erfahrung der Verschiedenheit von Göttlichem und Menschlichem, sondern umgekehrt aus ihrer Verwandtschaft stammen. Einen solchen Trost, eine solche Theodizee geben zu können, rein aus der religiös-künstlerischen Erfahrung des Lebens heraus, das ist die eigentliche Funktion, die hier die Dichtung erfüllen soll. -

Aber Hyperion will sich nicht nur selbst trösten, er will den Trost unter die Menschen tragen. Er hat eine Botschaft an die ganze Welt. Er soll ja der Führer des Volks, der Gründer einer neuen Gesellschaftsordnung sein, ein "freiheitsliebender Held und echter Grieche" voll "kräftiger Prinzipien". Er zieht mit seinem Freunde Alabanda aus, um eine bessere Menschheit heranzubilden. Sie wollen "das Vaterland retten". Sie träumen von einer neuen Welt, in der die "Lieblingin der Zeit", die "neue Kirche", (S.122) entstehen soll, und sie machen sich auf, um für diese neue Welt zu kämpfen.

Die politischen, auf das Gemeinschaftsleben gerichteten Motive verbinden diesen Roman mit der frühesten Dichtung Hölderlins. Das Ideal des Vates steht immer noch fest bei aller Betonung des persönlichen Seelenlebens. Und zwar drängt hier unmittelbar das Herz des Einzelnen der menschlichen Gemeinschaft entgegen. Eins mündet in das andere ein, denn alles ist e i n "glühendes Leben". Dies wird am deutlichsten in jenen Gestalten und Sinnbildern, in denen sich das Lebensgefühl des Hyperion kristallisiert: Diotima, Griechenland, Natur, Schönheit.

Diotima stellt für Hyperion den Inbegriff der Schönheit dar. Eben deshalb weist sie über sich hinaus auf eine grössere Einheit. Sie deutet hin

auf die Einheit der Natur und auf die Einheit der menschlichen Gesellschaft. Sie ist es, die Hyperion ermahnt, sich nicht in den Himmel seiner Liebe zu ihr zu verschliessen, sondern hinauszugehen und seine Liebe unter die Menschen zu tragen. Denn die Liebe Hyperions gehört ihr grade deshalb, weil sie als Einzelne in sich die erträumte Welt verkörpert. So führt Diotima unmittelbar zur Welt. Hier ist dargestellt, was Hölderlin in einem späteren Gedicht sagt, wenn er zur Liebe spricht:

"Wachs und werde zum Wald! Eine beseeltere,
Vollentblühende Welt! Sprache der Liebenden
Sei die Sprache des Landes,
Ihre Seele der Laut des Volks!"

(Die Liebe, H.IV.).

Diotima stellt in dieser Hinsicht nur eine Steigerung des Verhältnisses zu Alabanda dar; sie führt daher auch zu Alabanda zurück, genau so wie jener zu ihr geführt hatte. Denn auch die Freundschaft führt zum Aufbau einer neuen menschlichen Gemeinschaft.

Freundschaft und Liebe aber fanden für Hyperion ihre höchste Erfüllung in Griechenland. Griechenland ist ihm ein Ewiges, die Idee der Schönheit und Liebe schlechthin. Andererseits stellt dieses Ewige eine geschichtliche Realität dar. Griechenland, das

ist wirklich - schon in den Hymnen - das Land der Griechen. Es hat eine ganz bestimmte geschichtliche Vergangenheit und soll eine wirkliche, geschichtliche Zukunft haben, eine Zukunft, für die Hyperion kämpft. Griechenland ist Hölderlin ein ewiges Bild und eine verpflichtende Wirklichkeit.

Griechenland ist ein Stück geschichtlich gewordene Natur. "Ein zauberisch Beispiel wurdest du, lebendige Natur, den Griechen," sagt Hyperion. (S.252) Der Naturzustand soll das Vorbild sein für die menschliche Gesellschaft. Die Zeit wird herbeigesehnt, wenn "in unser Rechtsbuch eingeschrieben werden die Gesetze der Natur, und wo das Leben selbst, wo sie, die göttliche Natur ..... im Herzen der Gemeinde sein wird." (S.233) Es ist das Rousseausche, das Sturm-und-Drang-Naturerlebnis, das sich mit den Ideen der französischen Revolution verbindet und unmittelbar zu der Sehnsucht nach dem Aufbau einer neuen Gesellschaftsordnung führt.

Und schliesslich leitet auch die Schönheit hin zur politischen Tat. Sie ist nicht nur metaphysische Idee, sondern gleichfalls konkrete Aufgabe. Es gilt, die Schönheit, das Prinzip alles Lebens, in dieser Welt zu verwirklichen. Es gilt, ein "Reich" der Schönheit aufzubauen. "Der neuen Gottheit neues Reich" ahnt Hyperion beim Anblick der

Schönheit Diotimas, und es treibt ihn, die andern Menschen zu ergreifen und mit sich zu reissen "wie der Strom die Ströme in den Ozean" (S.151). Das Reich der Schönheit oder die "heilige Theokratie des Schönen" (S.207), das ist die "neue Kirche", von der Hyperion und Alabanda träumen. Sie ist der Naturzustand, das zweite Griechenland, die messianische Zeit. Unmittelbar erwachsen hier also aus den religiös-ästhetischen Motiven die politischen Ideale.

Für die Verwirklichung dieser Ideale kämpft Hyperion. Er ergreift das Schwert, will seinem Volk zuerst politische Unabhängigkeit verschaffen, um es dann in seinem Sinne zu erziehen. Aber Hyperions Streben scheitert. Er erleidet gänzlichen Schiffbruch. Seine Mission unter den Menschen endet mit dem tragischen Eingeständnis: "O, du ... mit deinen Göttern, Natur! ich hab ihn ausgeträumt, von Menschendingen den Traum ..." (S.290). Wie kommt es zu diesem Ende?

Hyperion scheitert an dem Widerstand seiner Mitmenschen. Die Griechen, für die er kämpft, verraten ihn, die Deutschen, zu denen er sich flüchtet, zerreissen ihm die Seele, die Menschheit ist für seine Pläne nicht reif. "Die grenzenlose Unmacht deiner Zeitgenossen hat dich ums Leben gebracht", sagt Diotima. Ja auch von den wenigen Mitmenschen, die mit Hyperion sind, wird er auf das Grausamste

fortgerissen. Es ist, als ob die Unmöglichkeit, eine neue Gemeinschaft der Menschen aufzubauen, auch die Bande persönlicher menschlicher Beziehungen zerschneiden musste, weil hier das Persönliche so sehr zum Allgemeinen hindrängt, dass es nicht ohne dieses bestehen kann. Es gibt am Ende der Erzählung gar keine menschliche Gemeinschaft. Hyperion ist ganz und gar vereinsamt. Es führt keine Brücke von dem Einzelnen zu der rohen Aussenwelt. Wie Goethes Götz wendet der Held Hölderlins sich von den Menschen ab und sucht Frieden in der Natur. Schuld an dieser Tragik ist die Welt. Sie ist völlig herzlos. Es lebt in ihr kein Gemeingeist, sie will gar nicht erzogen und umgestaltet werden. Am furchtbarsten kommt die Empörung über die Welt in Hyperions Ausbruch über die Deutschen zum Ausdruck.

Aber scheitert Hyperion wirklich n u r an dem Widerstand der Mitmenschen? Hat man ein Recht - wie das oft bei der Besprechung des "Hyperion" geschieht - von einem ewigen und tragischen Zwiespalt zwischen dem Einzelnen und der Welt, dem Traum und der Wirklichkeit, zu sprechen? Liegt nicht der Grund des Scheiterns auch am Traum und nicht nur an der Wirklichkeit? Ist der tragische Ausgang nicht ebenso in Hyperion selbst begründet wie in seiner Umwelt? Von hier aus rollt sich noch einmal das Problem des Werkes auf.

Hölderlin sieht im "Hyperion" zwei Wege zur Umgestaltung der Gesellschaft. Der eine wird von den Männern des merkwürdigen Bundes der "Nemesis" beschritten. Sie sind grausame Pragmatisten, entpersönlichte Werkzeuge einer abstrakten Idee. Sie vertreten das Gesetz, von dem Hölderlin später sagt, dass es "die Liebesbande verderbt und Stricke von ihnen gemacht hat". (Der Rhein, H.IV.) Von diesem "Bund der Nemesis" führt eine Linie zu dem dogmatischen Priestertum, das "Göttliches wie ein Gewerbe treibt", wie es im "Empedokles" heisst. Sie verkörpern alles, was Hölderlin als äusserem Zwang, als "Heteronomie", verhasst war: moralische und politische Diktatur, wie er sie im orthodoxen Priestertum und der Schreckensherrschaft der französischen Revolution sah. Eine innere Stimme sagt Hyperion, dass diese Männer lügen. Er fühlt sich von ihnen bedroht, weil sie das "Götterrecht des Herzens" mit Füssen treten.

Diesem Wege zur politischen Umgestaltung v o n a u s s e n steht der Weg v o n i n n e n gegenüber. Es ist der Weg Hyperions. Vom Individuum aus soll die Beziehung zur Gemeinschaft gefunden werden, nicht umgekehrt. Denn Hyperion glaubt, dass die Gesellschaft im Grunde nichts anderes ist als ein vergrössertes Bild seiner selbst. "Heilige Natur! du bist dieselbe in und ausser mir. Es muss

so schwer nicht sein, was ausser mir ist, zu vereinen mit dem Göttlichen in mir." (S.198) So meint Hyperion , ehe er in den Kampf zieht. Aber er hat sich gründlich geirrt. Der Irrtum liegt nicht nur an der Aussenwelt, sondern an Hyperion selbst. Denn wie sah das "Göttliche" in ihm aus? Wir sahen, es war Sehnsucht und Seligkeit, aber auch Zweifel und Verzweiflung: "O einst, ihr finstern Brüder! war es anders. Da war es über uns so schön, so schön und froh vor uns, auch diese Herzen wallten über vor den fernen seligen Phantomen, und kühn frohlockend drangen auch unsere Geister aufwärts und durchbrachen die Schranke, und wie sie sich umsahn, wehe, da war es eine unendliche Leere." (S.140) "Es ist als fühlt' ich ihn, den Geist der Welt, aber dann erwache ich und meine, ich habe meine eignen Finger gehalten." (S.95) So spricht nicht Gewissheit, auf die sich eine Botschaft an die Menschen gründen liesse. Allerdings war diese Verzweiflung nur ein Ton in dem grossen Lebensrhythmus, der über Schmerzen und Freude hinweg Hyperion Trost gab. Aber dieser Trost bestand darin, dem Lebenslied der Welt zuzuhören. Hören, fühlen, erfahren will Hyperion. Das Erleben des "Göttlichen in mir", nicht die Sache Gottes, steht für ihn im Mittelpunkt. Das war das Entscheidende. Aber Hyperions Art, das Leben zu erleben, befähigt ihn nicht, eine neue Gesellschaftsordnung zu gründen. Denn sein Genuss des Erlebens

umfasst nicht die objektive Wirklichkeit. Die Menschen, für die Hyperion kämpft, sind nicht - wie er glaubt - seinem Herzen verwandt. Sie, die er erziehen will, sind ihm als andere Menschen fremd. Wenn er am Ende bekennen muss: "O, du ... mit deinen Göttern, Natur! Ich hab' ihn ausgeträumt von Menschendingen den Traum," - so wird hier nur eine Haltung deutlich, die von Anfang an für Hyperion charakteristisch ist; sein Traum bezog sich gar nicht auf Menschen - Diotima weiss es wohl - sondern auf "Götter". Wunschbilder seines Herzens, ins Göttliche gehobene Gestalten seiner Sehnsucht sind diese Menschen, denen Hyperion begegnet, nicht aber wirkliche Erdenkinder. Dieses Missverhältnis zur Aussenwelt kam schon in der Undinglichkeit der Sprache, die nur die innere Bewegung spiegelt, zum Ausdruck. Das Göttliche selbst ist so sehr auf das Herz bezogen - man konnte das bei dem eigentümlichen Gebrauch der Mythologie sehen - dass es nicht die ganze andersartige Wirklichkeit in sich zu schliessen vermag. Das Göttliche erscheint als Schönheit, als innerer Wohlklang; auf diesen lässt sich aber nicht - wie Hyperion meint - eine "Theokratie" aufbauen. So endet der Roman, was die politischen Ideale anbetrifft, als Missklang. Auf der einen Seite steht die herzlose, entmenschlichte Aussenwelt, auf der anderen Seite das vereinsamte Individuum, das leidend den Reichtum seines Herzens geniesst. Beides sind Erscheinungs-

formen derselben Situation, einer Situation, die nicht nur für Hölderlins Roman gilt: es steht über Aussen- und Innenwelt nicht mehr eine umfassende Kultur.

Was bedeutet dies für unsere Frage nach der Aufgabe des Dichters? Hyperion, der vor allem das Leben seines Herzens erlebt, ist ein Künstler, aber nicht der Vates, der er sein will. Als Vates ist er gescheitert. Aber er s o l l der Vates sein. Das eben ist der tragische Widerspruch. So wie es in diesem persönlichen Entwicklungsroman nicht nur um die Entwicklung einer Persönlichkeit gehen soll, sondern um die rechte Beziehung zwischen Mensch, Gott und Volk, so wie in der so persönlichen Rhythmik, Bildersprache und Mythologie noch von ferne die überpersönliche Sprache der Bibel und Antike anklingen, so steht auch neben dem Erlebnis des schönheitstrunkenen Individuums noch die Idee von der Botschaft des Vates an die Gemeinschaft. Aber diese Idee bleibt hier ein Wunschbild. Sie wird in keiner Weise im Roman erfüllt. Hier ist es vielmehr, wo Hyperion gänzlich Schiffbruch erleidet.

In der Jugenddichtung Hölderlins war der Vates als Idee, als Forderung erschienen, und manche sprachlichen Eigenheiten dieser Jugenddichtung standen mit diesem Ideenkomplex in Zusammenhang. Aber im Ganzen hatte es sich um Werke gehandelt,

die, so interessant sie auch für Hölderlins Entwicklung sind, den Namen Dichtung kaum verdienen. Hier, im "Hyperion", liegt zum ersten Mal eine wirkliche Dichtung Hölderlins vor. Und hier erscheint nun die Vates-Idee nur mehr als Forderung, nicht als Wirklichkeit. Wir haben hier auf der einen Seite die ungeheuren Forderungen an Hyperion, Befreier, Volkserzieher, Vates zu sein. Auf der andren Seite steht der wirkliche Hyperion, der im Augenblick des höchsten Erlebens, am Ende des Romans, am wenigsten weiss, was seine Aufgabe unter den Menschen ist. Die Diskrepanz zwischen der erwünschten Führerschaft des Dichters und seiner wirklichen Isoliertheit könnte nicht grösser sein. Es liegt daher die Folgerung nahe, dass das Bild vom Dichter gerade deshalb ins Unermessliche gesteigert wurde, weil die Rolle des Dichters fragwürdig geworden war. Der problematische Charakter der modernen Vorstellung von dem Dichter als dem Vates tritt hier deutlich zutage. Der Grund für diese Problematik ist auch hier das Fehlen einer umfassenden Kultur, in die sich die Kunst einordnen könnte, ohne weder führend, noch isoliert zu sein.

Es ist wohl gleicherweise aufschlussreich, dass Hölderlin eine Fortsetzung des Romans geplant, wie dass er keine geschrieben hat.

Kapitel IV.

Kunsttheorie.

Das erste grössere Werk Hölderlins endete also als Fragment und als Frage. Aus der fragenden Stimmung des "Hyperion" heraus sind teils neben dem Roman her, teils später eine Reihe von philosophischen Arbeiten entstanden, in denen Hölderlin sich theoretisch um die Frage des Dichters bemüht. Denn die Krise, deren Ausdruck auch der "Hyperion" ist, forderte eine grundsätzliche philosophische Klärung seines Standpunktes; sie liess eine Zeitlang sogar die Dichtung selbst ins Stocken geraten, um die Frage nach dem Dichter in den Vordergrund zu rücken.

Zu den theoretischen Arbeiten kann man die metrische Fassung des "Hyperion", die Vorreden zu den verschiedenen Fassungen dieses Romans sowie das philosophische Gespräch am Ende des ersten Teils der endgültigen Fassung rechnen. Sie alle gehören in das Gebiet der Philosophie Hölderlins und nicht in das seiner

Dichtung.[1] Ihnen schliessen sich die Aufsätze an, die Hellingrath im dritten Band seiner Ausgabe unter dem Titel "philosophische Fragmente" zusammengestellt hat und die in der Hauptsache zwischen der Arbeit am "Hyperion" und am "Empedokles" entstanden sind. Nur auf das Fragment "Grund zum Empedokles" soll hier noch nicht eingegangen werden, weil es unmittelbar auf das Empedokles-Drama bezug hat. Dieses Kapitel greift also zeitlich hinter das vorige zurück und über es hinaus. Es behandelt die philosophischen Arbeiten natürlich nur insoweit, als sie wichtig sind für Hölderlins Anschauungen vom Berufe des Dichters. Im übrigen ist die Sprache der späteren Fragmente so schwierig und noch von niemandem, soviel ich weiss, ganz enträtselt worden, dass es sich auch aus diesem Grunde um eine nur teilweise Besprechung handeln kann.[2]

---

1) Dass auch das Gespräch vor Athen am Ende des 1. Teils des "Hyperion" mehr in das Gebiet der Philosophie als das der Dichtung gehört, zeigt schon die dichterisch nicht bewältigte Darstellung. Hyperion fällt da aus der Rolle, wie er selbst meint, und sein Dichter mit ihm. Allerdings ist es interessant zu bemerken, dass solche philosophische Argumentationen sich damals oft in Romanen dieser Art finden.

2) Für eine eingehende Analyse der philosophischen Fragmente s.Erdmann: Hölderlins aesthetische Theorie im Zusammenhang seiner Weltanschauung; s.auch Böckmann.

Schon diese schwere, in sich selbst immer wieder verschlungene Sprache sowie der fragmentarische Charakter der Arbeiten zeigen, dass sie ein Ringen Hölderlins und nicht Resultate seines Denkens darstellen. Das darf bei einer Beschäftigung mit den oft sehr seltsam anmutenden Gedankengängen nie vergessen werden.

Für Hölderlin fällt die Frage nach der Aufgabe des Dichters zusammen mit der Frage nach dem Sinn seines Lebens überhaupt. Von früh auf bedeutete ihm leben = Dichter sein. Diese Identifizierung war durch eine Weltanschauung seiner Zeit verstärkt worden, in die er immer mehr hineinwuchs und die im "Hyperion" zum ersten Mal deutlich hervortrat. Diese Weltanschauung muss nun näher betrachtet werden, wie sie Hölderlin von seinem Zeitalter her entgegenkommt und von ihm selbst verarbeitet wird.

In diesem Zusammenhang ist Hölderlins Jenaer Aufenthalt von Bedeutung. Hölderlin ist in Jena mitten hineingekommen in die Kultur der deutschen Klassik und des beginnenden deutschen Idealismus, die sich vor allem dort und damals begegneten. Sie rückten beide und zum Teil gemeinsam die Kunst in den Mittelpunkt des Interesses. So kam Hölderlin an den entscheidenden Ort zur entscheidenden Stunde. Als er im Herbst 1794 von Waltershausen nach Jena übersiedelte, war Fichte gerade dort Professor geworden und hatte mit seiner "Bestimmung des Gelehrten" und "Grundlage

der gesamten Wissenschaftslehre" grosses Aufsehen erregt. Kurz vorher hatte die berühmte Begegnung Goethes und Schillers bei der naturwissenschaftlichen Gesellschaft in Jena stattgefunden, die der Anfang ihrer Freundschaft wurde. Es war die Zeit, als Goethe die ersten Bücher des "Wilhelm Meister" veröffentlichte, als Schiller seine Briefe "über die aesthetische Erziehung des Menschen" schrieb, und Goethe und Schiller gemeinsam sich bemühten, die deutsche Literatur auf einen klassischen Gipfel zu heben. Es war die Zeit, wo Schiller alle literarisch Berühmten, Goethe, Herder, W.v.Humboldt, Körner, die Schlegels heranzog als Mitarbeiter seiner "Horen", zu denen später auch Hölderlin beigetragen hat.

Merkwürdig hebt sich dieser Jenaer Kreis von dem weltgeschichtlichen Hintergrund ab. Ganz anders steht er zu der französischen Revolution als der Tübinger Freundesbund, von dem Hölderlin herkam. In Frankreich hatte die Schreckensherrschaft ihren Höhepunkt erreicht. In dem zum Teil von den Kriegen berührten Deutschland war im allgemeinen an Stelle der Begeisterung Schrecken und Ablehnung getreten. Die meisten erkannten wohl nur dumpf, was Goethe klar aussprach, als er am Tage der Schlacht von Valmy sagte: "Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus"-[1], oder sie scheuten diese

---

1) Campagne in Frankreich, den 19.bis 22.September 1792.

Erkenntnis. In Jena schien nur Fichte noch den Geist der Revolution zu verkörpern, und in Weimar warnte - wenn auch in halbversteckter Weise - Herder, nicht die Stimme des "Zeitgeists" zu überhören.[1] Eine verbreitete Haltung scheint die gewesen zu sein, die Schillers Briefe "Über die aesthetische Erziehung" spiegeln: man versuchte, der Katastrophe theoretisch Herr zu werden, indem man das unheimlich Neue in ein bestehendes Geschichtsbild einordnete.

Zu dieser kontemplativen Einstellung trieb vor allem das politische Leben der deutschen Kleinstaaten selbst oder vielmehr das Nicht-Vorhandensein eines politischen Lebens. Es war so, wie die "Xenien" sagten:

"Deutschland, wo liegt es? ich weiss das Land nicht zu finden,
"Wo das gelehrte beginnt, hört das politische auf."

---

1) Das für Hölderlin später wichtige Wort "Zeitgeist" scheint zuerst von Herder gebraucht worden zu sein. s.A.Gombert zitiert in Suphans Ausgabe von Herders Werken, Bd.13, Anmerkung S.609. Ueber Herders Stellung zur französischen Revolution und seine halbversteckten Aeusserungen in den "Briefen die Humanität betreffend" s.Gooch: Germany and the French Revolution.

Es ist ein Gemeinplatz zu behaupten, die Jenaer Kunst-Kultur jener Zeit sei eine Reaktion auf diese Lage, eine Flucht aus der politisch unerfüllten Wirklichkeit in das Reich der Kunst. Natürlich enthält die Behauptung Wahres, aber eine solche Vereinfachung sagt nicht viel. Teils ist die Jenaer Welt eine Abwehr gegen die grosse soziale Neuordnung, teils ist sie aber auch Ausdruck der gleichen Kräfte, die hier wie dort am Werk waren.

Die Jenaer Kultur offenbart einen Grundzug der Epoche, der in Frankreich sich in einer Massenbewegung ausdrückt: das Bewusstsein von der Autonomie des Menschen. Wie man in Frankreich bewusst Geschichte macht, so schafft man in Jena bewusst Kultur. Von diesem Kulturbewusstsein sind Männer wie Schiller und Fichte bis zum Rande erfüllt. Man glaubte mit einem Lieblingswort des Zeitalters, die Menschheit habe ihre "Mündigkeit" erreicht und müsse sich nun selbst ihr Schicksal bestimmen. Alles, was "Heteronomie", was nicht Selbstbestimmung ist - so zeigte es sich schon im "Hyperion" - wird verabscheut. Es ist eine Richtung, die in der Renaissance und Reformation angelegt, nun auf allen Gebieten des Lebens zur Herrschaft kommt. Rousseau, Herder, Schiller (und nach ihnen Hölderlin) bezeichnen diese Tendenz als eine Tendenz zur Kunst. Kunst wird hier im weitesten Sinne des Wortes gebraucht, als Können, als bewusstes Menschenwerk, Kunst als Formung des Lebens durch die

dem Menschen innewohnende schöpferische Kraft.[1] In diesem Sinne zeigen die politische Selbstgestaltung des französischen Volkes, die wachsende Beherrschung der Natur durch die moderne Wissenschaft, Kants Begriff von der autonomen Vernunft und das Bildungsideal der deutschen Klassik den gleichen Zug des Zeitalters an. Sie alle offenbaren den Glauben an den "Kunsttrieb".

Dass hierfür das Wort Kunst - wenn auch im weitesten Sinne - verwandt wird, ist bezeichnend, denn es verweist dennoch auf eine spezifische Sphäre. Auf zwei Gebieten nämlich ist Schillers und Hölderlins deutschen Zeitgenossen die Verwirklichung des Kunsttriebes gelungen: auf dem Gebiet der Philosophie und auf dem Gebiet der Kunst im engeren Sinne, dem der Dichtkunst. Dass es auf anderen Gebieten nicht gelang, lag nicht nur an der politischen Lage Deutschlands. Es lag an der ganzen eigentümlichen Konstellation. Die deutsche Renaissance trat spät auf, eben erst in Jena und Weimar, ohne nationale und ohne umfassende religiöse Erneuerungsbewegung, ohne allgemeine gesellschaftliche Kultur und deshalb ohne gleichzeitige Renaissance der bildenden Künste und der Musik; sie trat auf als eine philosophisch-literarische Bewegung, geleistet von Einzelnen für Einzelne. So war die deutsche Renaissance von vorn-

---

1) s.Kap.II, S. 67 ff.

herein beschränkt auf nur einige Lebensgebiete und auf die Kraft einiger Individuen angewiesen, eine späte, isolierte Zauberblume, heraufbeschworen durch die Macht des Gedankens und der Dichtung, wie Helena im "Faust", deren Schönheit es erhöht, dass sie über dem Abgrund schwebt. Eine solche Magie kam dieser fast nur durch das Wort, vor allem das dichterische Wort, beschworenen Kultur zu, dass man dem Wort des Dichters selbst eine gewaltige kulturschaffende Kraft zuschrieb.

Allerdings, wenn die Stellung der Dichtung einerseits durch diese Tendenz wuchs, so wurde sie andererseits durch sie gefährdet. Es ist die gleiche doppelseitige Lage, in der Hyperion sich befindet. Bei allem wachsenden Reichtum des Innenlebens fühlt sich die Seele losgeschnitten von der Welt. Als Kehrseite des Gefühls der Mündigkeit zeigt sich in diesem Zeitalter ein Bewusstsein von der verlorenen Kindheit. Es taucht immer wieder in der Literatur und Philosophie des Jahrhunderts auf. Das Gefühl, dass die Nabelschnur zwischen Mensch und Welt zerrissen ist, lässt auch die Dichtung in einem problematischen Licht erscheinen. Denn wenn die Bedeutung der Dichtung durch die Bereicherung des individuellen Innenlebens zunimmt, so ist sie andererseits durch den Mangel an einer umfassenden Kultur bedroht. Es ist Schiller, der vor allem deutlich diese Situation sieht, und die Frage nach der Möglichkeit einer modernen Dichtung stellt. Deshalb ist Schiller hier

sehr wichtig. Gerade weil er nicht so unmittelbar wie Goethe und Hölderlin seine Erfahrungen dichterisch verarbeitet, weil er mehr der Typ eines Intellektuellen ist, konnte er die komplexen Lebensfragen seiner Zeit als abstrakte Probleme aufwerfen.

Schiller kommt wie Hölderlin von Klopstock und von der Aesthetik der Aufklärung her. Ihm ist der Dichter ursprünglich der Erzieher und Lehrer der Menschheit, die Bühne eine "moralische Anstalt".[1] Zugleich teilt er in seiner Jugend gewisse neuplatonische und pantheistische Anschauungen, die das Gemeingut des Zeitalters sind. Er sieht das Universum als Kunstwerk,[2] das Schöne als den Anfang und das Ende des Wahren und Guten.[3] Aber schon früh hat Schiller diese Anschauungen bezweifelt. Seine ersten Dramen sind erfüllt von einem wahrhaften Kulturpessimismus. Das goldene Zeitalter der Kindheit, der Naturzustand Rousseaus, den er von 1783 ab mit der griechischen Kultur gleichsetzt, scheint ihm unwiederbringlich verloren. In "Die Götter Griechenlands" (1788) klagt der Dichter über die Entgöttlichung der modernen Welt, während die "philosophischen Briefe" den Zusammenbruch seines pantheistischen,

---

1) s.Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet (1784).
2) s. Theosophie des Julius in: Philosophische Briefe (1786-1789).
3) s.Die Künstler (1789).

ja jeden metaphysischen Glaubens darstellen. Der Zerstörer von Schillers frühen Anschauungen ist vor allem Kant. Kant hatte Schiller gelehrt, seine eigene Zeit als eine Zeit des Zwiespalts, des Antagonismus der Kräfte zu sehen, der allerdings ein notwendiges Mittel für den Fortschritt der Kultur sei.[1] Kants Philosophie hatte ferner jegliche metaphysische Weltanschauung untergraben, indem sie davon ausgeht, dass die Vernunft letztlich nur sich selbst erkennt. Was die Kunst anbetrifft, so hatte Kant erklärt, dass der Schönheit kein objektives Dasein zukomme, dass sie lediglich in der Betrachtungsweise des Menschen begründet sei, und er hatte das Schöne der Kunst scharf von dem Wahren der Erkenntnis und dem Guten der Ethik geschieden.[2] Damit war der ganze Bau von Schillers früheren Ueberzeugungen zertrümmert und seine Aufgabe als Dichter problematisch geworden. Denn was soll der Dichter in einer Zeit, in der es keine Götter, keine metaphysische Gewissheit gibt, in der Erkenntnis, Sittlichkeit und Kunst als getrennte Gebiete erscheinen, wo alle Bereiche des Lebens, die materiellen wie die geistigen, auseinander gerissen sind, eine Zeit, die sich selbst als eine Epoche des Zwiespalts und Uebergangs

---

1) s.Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht (1784), die erste Schrift von Kant, die Schiller gelesen hat. (s.Schillers Brief an Körner vom 29.August 1787).

2) s.Kritik der Urteilskraft, §§ 1 und § 4.

sieht?

Und uns blieb nur das entseelte Wort[1],

so hat Schiller die Situation des modernen Dichters charakterisiert. Aber dabei konnte er nicht stehen bleiben. Dennoch eine Aufgabe für die moderne Dichtung zu finden, das ist sein Bemühen von der Arbeit "Über Anmut und Würde" bis zum Aufsatz "Über naive und sentimentalische Dichtung".

Dabei geschieht nun das Merkwürdige: während Schiller die Verbindung zwischen dem Leben und der Kunst immer fragwürdiger wird, findet er in der Kunst selbst jene Einheit und Totalität, die ihm im Leben verloren scheint. Ja, er sieht es als Aufgabe der Kunst, die verlorene Einheit wieder ins Leben zu führen. Bei dieser Entwicklung sind vor allem zwei Männer für Schiller und die Folgezeit bedeutsam geworden: Kant und Goethe.

Kant war in gewissem Sinn der Zertrümmerer von Schillers frühen Anschauungen gewesen, aber er hat auch am Aufbau seines neuen Weltbildes wesentlichen Anteil.

Die grosse Rolle, die Kants "Kritik der Urteilskraft" für die deutsche Klassik, die Romantik und den Idealismus spielt, beruht vor allem darauf, dass in

---

1) Die Götter Griechenlands.

diesem Werk die Kunst an zentraler Stelle der Kantschen Philosophie erscheint als eine Art Abschluss des ganzen Systems. Es ist Kant darum zu tun, eine Brücke zu finden, die den Dualismus von Erscheinung und Ding an sich, von Natur und Freiheit, Anschauung und Vernunft, der seiner Philosophie zugrundeliegt, überwindet. Eine solche Brücke kann es nach Kant objektiv nicht geben. Aber in der Kunst, im Kunstgenuss und im Schaffen des künstlerischen Genies, sieht Kant innerhalb der subjektiven Sphäre des menschlichen Bewusstseins das Bild einer solchen Brücke.[1] Der Kunst kommt keine eigentliche Realität und kein Erkenntniswert zu, aber sie zeigt uns im "aesthetischen Schein" jene Einheit von Stoff und Form, von Natur und Freiheit, die das in Wirklichkeit immer unerreichbare Ziel der menschlichen Vernunft bleibt. Im Zusammenhang hiermit steht Kants Umbildung der plotinischen Lehre vom urbildlichen, intuitiven Verstand.[2] Während im Neuplatonismus der intuitive Verstand, d.h. ein Verstand, der in "intellektueller Anschauung" wie ein Künstler den Inhalt seines Denkens selbst hervorbringt, der Ursprung alles Seins ist, erscheint der intuitive Verstand bei Kant als eine Forderung der menschlichen Vernunft, die ihrerseits an den Dualismus von Anschauung und

---

1) s. Kritik der Urteilskraft, Einleitung, VII, und § 9, § 49.
2) ebenda § 77.

Denken gebunden bleibt.[1] Diese Anschauungen Kants wurden der Ausgangspunkt für eine neue Metaphysik der Kunst, wie sie vor allem bei Schelling, Fr.Schlegel und auch Hölderlin auftaucht. Wichtig für die Entwicklung ist, dass sich die Kantschen Ideen wieder mit platonischen und neuplatonischen Vorstellungen der vor-Kantschen Aesthetik verknüpften, wobei vor allem Goethe und Schiller bedeutende Bindeglieder waren.

Goethe hatte die Isolierung des Innenlebens, das Gefühl der verlorenen Ganzheit, durch das Erlebnis der Natur und der antiken Kunst zu überwinden gesucht. In beiden offenbarte sich ihm die Gesetzmässigkeit aller Existenz. Er sah in ihnen das Wirken des neuplatonischen Logos, der alles Dasein gestaltet und der gleicherweise in dem Organismus der Natur wie in dem organischen Schaffen des Künstlers sichtbar ist. So trat er in Italien, geleitet vor allem durch die Schriften Winkelmanns und Herders, in den neuplatonischen Ideenkreis ein.[2] Beim

---

1) Ueber die Geschichte des Begriffs vom intuitiven Verstand und seine Bedeutung für Kant s. Cassirer: Kants Leben und Lehre, S.294-356 und S.373-384.

2) Ueber die Korrelation von Organismus-Gedanken und Idee des Schönen bei Plotin s.ebenda S.299.

Anblick klassischer Meisterwerke bekennt er: "Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen: da ist Notwendigkeit, da ist Gott".[1]

Von grosser Bedeutung war es, dass Goethe die Erkenntnis von der Gesetzmässigkeit des Lebens zu einer Lebenshaltung führte. Denn die biologischen und aesthetischen Einsichten verbanden sich ihm mit den moralischen. Er spricht in Italien von einer sittlichen Erneuerung, die zugleich mit dem neuen Kunsteinn eintritt,[2] von einer wahren "Wiedergeburt", die ihn von "Innen heraus umarbeitet".[3] Es ist interessant, dass Goethe hierfür die Ausdrücke "wiedergeboren werden"[4] und sich "ausbilden"[5] gebraucht, denn diese Verdeutschungen von "renasci" und "formare" verweisen auf die Kulturepoche, in der die Anschauungen des klassischen Goethe wurzeln.[6]

---

1) Italienische Reise, Brief aus Rom vom 6.Sept.1787. s.auch Brief vom 28.Jan.1787 und Bericht vom Dezember 1787.
2) Ebenda Brief vom 20.Dez.1786.
3) Ebenda.
4) Ebenda Brief vom 13.Dez.1786.
5) Ebenda Brief vom 10.Nov.1786.
6) Ueber die Wort- und Begriffsgeschichte von "bilden" ("formare") s.Stahl: Die religiöse und humanitätsphilosophische Bildungsidee, S.9 ff.

Die Ausbildung des Lebens von innen heraus wollte Goethe durch die eigene Existenz verwirklichen und sie in seinem "Wilhelm Meister" dichterisch darstellen. Obwohl "Wilhelm Meisters Lehrjahre" zur Zeit von Hölderlins Jenaer Aufenthalt noch nicht ganz vorlagen und der Plan des Ganzen also noch nicht deutlich war, muss der Bildungsroman Goethes hier erwähnt werden, weil er Tendenzen erhellt, die auch sonst in der Luft lagen, nur nirgends sich so deutlich darstellten.

Der "Wilhelm Meister" erhebt die Erkenntnis von der Gesetzmässigkeit des Lebens zu einem Erziehungsideal. Dies beruht auf einer Kreuzung christlicher und neuplatonischer Anschauungskreise.[1] Christlich ist die Anschauung vom Leben als einer Erziehung, einer zu verwirklichenden Aufgabe. Aber der Inhalt der Erziehung entstammt dem anderen Anschauungskreis: der Inhalt der Erziehung ist gar nicht "Erziehung" im Sinne einer Ausrichtung des Lebens auf etwas ausserhalb seiner selbst. Der Inhalt der Erziehung ist hier Bildung, d.h. Entwicklung der dem Leben immanenten Gesetzmässigkeit. Dieses Bildungsideal, das

---

1) Ueber die Umwandlung der religiösen zur humanitätsphilosophischen Bildungsidee s.Stahl, ebenda Kap.II-V; über die Bedeutung Herders für diese Entwicklung s. S.26-30 und S.111-114.

auf dem neuplatonischen Logosbegriff beruht, ist durch ihn eng mit der Idee der Kunst verbunden. Bildung zum Ziel des Lebens erheben, das heisst das Leben als Kunstwerk betrachten. Diese Verschlingung des Erziehungs-Motivs (Erziehung von der Einheit der Kindheit über die vielfachen Irrwege der Jünglingszeit zur höheren Einheit des reifen Mannes) mit dem Thema Leben = Kunstwerk geht durch die Literatur des Zeitalters und erscheint in verschiedenen Abarten auch bei Schiller und Hölderlin.

Schiller vor allem ergreift die verschiedenen Fäden und verbindet sie zur Lösung seiner Frage nach der kulturpolitischen Funktion der Kunst. Während Goethe das Leben selbst als Kunstwerk sieht, wird bei Schiller die Kunst ein bewusstes Mittel zur Bildung des Lebens. In "Über Anmut und Würde" (1793) sieht Schiller die Kunst im wesentlichen wie Kant als Ausdruck der Einheit der menschlichen Seele. Wenn jede andere Tätigkeit bestimmt wird durch den Dualismus von Sinnlichkeit und Vernunft, "so wird derjenige Zustand des Gemüts, wo Vernunft und Sinnlichkeit - Pflicht und Neigung - zusammenstimmen, die Bedingung sein, unter der die Schönheit des Spiels erfolgt." Bei der Definition bleibt Schiller aber nicht stehen. Er tut einen Schritt über Kant hinaus, indem er aus dessen Deduktion des Begriffes der Schönheit die Anschauung von der erzieherischen Aufgabe der Kunst ableitet. Denn trotz Kant kann Schiller das aesthetische Problem nicht trennen vom

moralischen. Im Hintergrund steht bei ihm immer noch die von Klopstock , der Aufklärung und der Renaissance ererbte Anschauung von dem Dichter als dem Lehrer der Menschheit. Dazu tritt der Einfluss Herders und Goethes. In Goethe sieht er die Kunst als eine Blüte des Menschlichen. Der Harmonie des künstlerischen Werkes entspricht die harmonische Persönlichkeit, die "schöne Seele". Indem Schiller nun Kants Anschauung von der Schönheit mit seiner Ueberzeugung von der erzieherischen Aufgabe der Kunst und mit Goethes Bildungsidee verbindet, kommt er zu der Auffassung, dass die Kunst die Funktion habe, durch ihre Verbindung von Sinnlichkeit und Natur eben diese Einheit in der menschlichen Natur zu erzeugen.[1)]

Die Position Schillers ist hier nicht eindeutig. Trotz des ursprünglich christlichen Erziehungsgedankens zeigt sich bei ihm das Zurücktreten des christlichen Weltbildes, in dem Kunst, Moral und

---

1) Diese Folgerung ist in den Darlegungen von "über Anmut und Würde" enthalten; sie bildet das Hauptthema der zwei Jahre später erschienenen Briefe "über die aesthetische Erziehung des Menschen". Ein grosser Teil dieser Briefe lag schon ehe Hölderlin nach Jena kam im Manuskript vor (s.Schillers Brief an Körner vom 10.Dez.1793). Es ist daher anzunehmen, dass Hölderlin sie entweder gelesen hat oder ihren Inhalt aus Gesprächen mit Schiller kannte.

Politik, aus gemeinsamer Wurzel kommend, doch in ihrer Verschiedenheit Platz haben. An Stelle des christlichen Weltbildes tritt bei Schiller der Moralbegriff Kants und die "aesthetische" Einstellung Goethes, die letztlich auf den Neuplatonismus zurückgeht. Aber als Dichter kann Schiller nicht wie Kant das Moralische vom Künstlerischen trennen. Als Kantianer hat er andrerseits nicht den neuplatonischen Glauben, aus dem bei Goethe die Einheit von Moralischem und Künstlerischem erwächst. Schillers krampfhaftes Bemühen, das Aesthetische im Moralischen und das Moralische im Aesthetischen zu verankern, ist der Versuch einer Synthese von protestantischen, kantianischen und kunstmetaphysischen Anschauungen, ein Schwanken zwischen verschiedenen Ideenkreisen, das das Fehlen einer metaphysischen Basis sichtbar werden lässt. Zugleich erlangt bei Schiller die Kunst eine grössere Funktion für die Kultur des Menschen als dies in einer einzigen der Weltanschauungen, die er zu verbinden sucht, der Fall ist. Daher die grosse Bedeutung Schillers für die Kunstmetaphysik Hölderlins, des Idealismus und der Romantik.

Auch Schillers Deduktionen des Begriffes der Schönheit stehen zwischen den herrschenden Anschauungen, wobei seine Haltung ebenfalls nicht eindeutig ist. Einerseits ist ihm das Schöne, wie Kant, das subjektive Erzeugnis der menschlichen

Vernunft, was er später in die Worte zusammenfasst:

"Es ist nicht draussen, da sucht es der Tor;
Es ist in dir, du bringst es ewig hervor." [1]

Andererseits versucht er, gegen Kant den objektiven Charakter der Schönheit nachzuweisen, [2] indem er davon spricht, wie die Natur dem Menschengeiste gleichsam die Form der Schönheit darbiete. Auch hier ist das Aesthetische ein Ausgleich und zwar zwischen Geistesprodukt und Naturgeschenk. In einem späteren Brief heisst es in bezug auf die Briefe "Über die aesthetische Erziehung des Menschen": "Alles dreht sich um den Begriff der Wechselwirkung zwischen dem Absoluten und dem Endlichen, um die Begriffe von Freiheit und von Zeit, von Tatkraft und Leiden". [3]

Hier nun setzt Hölderlins philosophische Arbeit ein. Die Frage des Ausgleichs zwischen Tätigkeit

---

1) Die Worte des Wahns (1799).
2) s.Brief an Körner vom 21.Dez.1792, wo es heisst: "Den objektiven Begriff des Schönen, der sich eo ipso auch zu einem objektiven Grundsatz des Geschmacks qualifiziert, und an welchem Kant verzweifelt, glaube ich gefunden zu haben."
3) Brief an Körner vom 29.Dez.1794.

des Geistes und Hingabe an die Natur ist auch für ihn ein metaphysisches Problem und eine Frage der menschlichen Erziehung.

Das Ideal der Erziehung beschäftigt Hölderlin, nicht nur, weil er in seinem Brotberuf Erzieher war und diese Aufgabe sehr ernst nahm, sondern weil er seinen Dichterberuf als den eines Erziehers auffasste. Das Thema der Erziehung beherrscht den ersten grösseren "Hyperion"-Entwurf: das Thalia-Fragment. Das Grundmotiv dieses Fragments wird im Vorwort bezeichnet als: der Uebergang vom "Zustand der höchsten Einfalt, wo unsere Bedürfnisse mit sich selbst, und mit unsern Kräften, und mit allem, womit wir in Verbindung stehen, d u r c h d i e b l o s s e O r g a n i s a t i o n d e r N a t u r, ohne unser Zutun, gegenseitig zusammenstimmen" zum "Zustand der höchsten Bildung, wo dasselbe stattfinden würde bei unendlich vervielfältigten und verstärkten Bedürfnissen und Kräften, d u r c h d i e O r g a n i s a t i o n, d i e w i r u n s s e l b s t z u g e b e n i m S t a n d e s i n d" und die Beschreibung der "exzentrischen Bahn", die der Mensch von dem einen Zustand zum anderen durchläuft. (H.II, S.53). Im Romanfragment selbst wird dann die gleiche Anschauung auf das Leben der Völker bezogen: "Die Einfalt und Unschuld der ersten Zeit erstirbt, dass sie wiederkehre in der vollendeten Bildung, und der heilige Friede des Paradieses gehet

unter, dass, was nur Gabe der Natur war, wiederaufblühe als errungnes Eigentum der Menschheit". (S.76). Auf den Einfluss der "Philosophischen Briefe" Schillers und der Kantschen Geschichtsauffassung, den diese Stellen offenbaren, hat Zinkernagel hingewiesen.[1)]

Die "exzentrische Bahn", die der Mensch durchläuft, besteht darin, dass er seiner eigenen Kraft bald zu wenig, bald zu viel vertraut. Der Mangel an Selbstvertrauen drückt sich im Thalia-Fragment vor allem in der Unsicherheit aus, die Hyperion gegenüber seiner Geliebten, Melite, empfindet. "Und warum zürnt' ich ihr? Weil sie nicht verarmt war, wie ich, weil sie den Himmel noch im Herzen trug, und nicht sich selbst verloren hatte, wie ich, nicht eines andern Wesens, nicht fremden Reichtums bedurfte, um die verödete Stelle auszufüllen, weil sie nicht unterzugehen fürchten konnte, wie ich, und sich mit dieser Todesangst an ein anderes zu hängen, wie ich." (S.67). Aber diese Mutlosigkeit ist nur die Kehrseite des maßlosen Strebens. "Je höher sich die Natur erhebt über das Tierische, desto grösser die Gefahr, zu verschmachten im Lande der Vergänglichkeit", (S.56) sagt Hyperion, dem das irdische Leben nicht genügt: "Was mir nicht Alles, und ewig Alles ist, ist mir Nichts". (S.54). Die extreme Schwankung des Selbstgefühls zeigt sich in allen Fassungen des

---

1) s.Zinkernagel: Die Entwicklungsgeschichte von Hölderlins Hyperion, S.41-58.

"Hyperion". In der Processtufe der metrischen Fassung heisst es: "Grenzenlos ist der Massstab, woran wir die Natur messen, und unbezwinglich der Trieb, das Formlose zu bilden nach jenem Urbilde, das wir in uns tragen, und die widerstrebende Materie den heiligen Gesetzen der Einheit zu unterwerfen. Aber desto bitterer ist freilich der Schmerz im Kampfe mit ihr, desto grösser die Gefahr, dass wir im Unmut die Götterwaffen von uns werfen, dem Schicksal und unsern Sinnen uns gefangen geben, die Vernunft verläugnen und zu Tieren werden ..." (S.494). Programmatisch kommt das Thema in der ersten Frankfurter Hyperion-Vorrede zum Ausdruck: "Die selige Einigkeit, das Sein, im einzigen Sinne des Wortes, ist für uns verloren und wir musten es verlieren, wenn wir es erstreben, erringen sollten. Wir reissen uns los vom friedlichen " ἓν καὶ πᾶν " der Welt, um es herzustellen durch uns selbst. Wir sind zerfallen mit der Natur, und was einst, wie man glauben kann, Eins war, widerstreitet sich jetzt, und Herrschaft und Knechtschaft wechselt auf beiden Seiten. Oft ist uns, als wäre die Welt Alles und wir Nichts, oft aber auch, als wären wir Alles und die Welt nichts. Auch Hyperion teilte sich unter diese beiden Extreme." (S.545). Die endgültige Fassung setzt das Thema des Zwiespalts im Menschen fort: "Zu den Pflanzen spricht er, ich war auch einmal wie ihr! und zu den reinen Sternen, ich will werden, wie ihr, in einer

andren Welt! inzwischen bricht er auseinander ..." (S.140). Es sind die Gefahren des Hölderlinschen Helden, die sich hier offenbaren. Selbstbewusstes Streben und Demut, die in den Tübinger Hymnen noch eines waren, haben sich nun in extreme Haltungen auseinander entwickelt. Die Demut hat sich in das Gefühl der äussersten Armut und Verzweiflung an der eigenen Kraft verwandelt, das selbstbewusste Streben ist zu einer Tyrrannei des Geistes, zu einem Unglauben geworden, der manchmal an Nihilismus grenzt.[1] Im "Empedokles" und in der reifen Dichtung erscheint der gleiche Konflikt. An ihm offenbart sich die Problematik von Hölderlins Anschauungen über den Dichter.

Aber es soll der Entwicklung nicht zu sehr vorgegriffen werden. Im Thalia-Fragment hatte sich eine Spannung, die in Hölderlins Vorstellung vom Helden angelegt war, in der Terminologie Kants und Schillers ausgedrückt. Sie war als Problem der Bildung verstanden worden. Dies hatte eng mit dem Problem des Verhältnisses von Geist und Natur im Zusammenhang gestanden. Diese Frage tritt für Hölderlin nun mehr und mehr in den Vordergrund.

Die Anregung kam durch seine Lektüre. In Waltershausen studiert er Kant, vor allem dessen

---

1) s.Kap.III, S. 82 f.

aesthetische Philosophie, Spinoza und Fichte, liest die Griechen und Schillers "Über Anmut und Würde" und fasst den Plan, einen Kommentar zu dem "Phädrus" des Plato zu schreiben, der eine "Analyse des Schönen und Erhabnen enthalten" soll, "nach welcher die Kantische vereinfacht, und von der andern Seite vielseitiger wird, wie es schon Schiller zum Teil in seiner Schrift über Anmut und Würde getan, der aber doch auch einen Schritt weniger über die Kantische Grenzlinie gewagt hat", als er es nach Hölderlins Meinung hätte tun sollen.[1] Durch seine Uebersiedlung nach Jena im November 1794 kommt er in enge persönliche Berührung mit Schiller und besucht Fichtes Vorlesungen. Der Niederschlag all dieser Einflüsse und Studien ist nicht - wie er es geplant hatte - ein Kommentar zum "Phädrus", sondern die metrische Fassung des "Hyperion" und deren Vorstufe in Prosa.

Der Einfluss Fichtes auf diese Fassung des Romans ist von allen Kritikern hervorgehoben worden. Für Fichte war die Welt das Produkt eines metaphysischen Ich (= eines höchsten Bewusstseins) und die dialektische Denkmethode, die über These, Antithese, Synthese zu höheren Begriffsbildungen fortschreitet, ein Erklärungsgrund für die gesamte Wirklichkeit. Um Hölderlin selbst über Fichte zu

---

1) Brief an Neuffer vom 10. Oktober 1794.

hören: "sein absolutes Ich (= Spinozas Substanz) enthält alle Realität; es ist alles und ausser ihm ist nichts; es gibt also für dieses absolute Ich kein Objekt, denn sonst wäre nicht alle Realität in ihm; ein Bewusstsein ohne Objekt ist aber nicht denkbar und wenn ich selbst dieses Objekt bin, so bin ich als solches notwendig beschränkt, sollte es auch nur in der Zeit sein, also nicht absolut ...."[1]

".. die ihrem Triebe nach unendliche unbeschränkte Tätigkeit ist in der Natur eines Wesens, das Bewusstsein hat (eines Ich, wie Fichte sich ausdrückt) notwendig, aber auch die Beschränkung dieser Tätigkeit ist einem Wesen, das Bewusstsein hat, notwendig, denn wäre diese Tätigkeit nicht beschränkt, nicht mangelhaft, so wäre diese Tätigkeit alles, und ausser ihr wäre nichts ... wäre uns nichts entgegen, so gäbe es für uns keinen Gegenstand; aber so notwendig die Beschränkung, der Widerstand und das vom Widerstande bewirkte Leiden zum Bewusstsein ist, so notwendig ist das Streben ins Unendliche ..., denn strebten wir nicht, unendlich zu sein, frei von aller Schranke, so fühlten wir auch nicht, dass etwas diesem Streben entgegen wäre, also fühlten wir wieder nichts von uns Verschiedenes, wir wüssten von nichts, wir hätten kein Bewusstsein." [2]

---

1) Brief an Hegel, Jena, den 26.Januar 1795.
2) Brief an den Bruder, Jena, den 13.April 1795.

In engem Anschluss hieran heisst es unter Verwendung von Platos Symposion-Mythe in der metrischen Bearbeitung des "Hyperion":

... Als unser Geist ...
... sich aus dem freien Fluge
Der Himmlischen verlor, und erdwärts sich,
Vom Aether neigt', und mit dem Ueberflusse
Sich so die Armut gattete, da ward
Die Liebe. Das geschah am Tage, da
Den Fluten Aphrodite sich entwand.
Am Tage, da die schöne Welt für uns
Begann, begann für uns die Dürftigkeit
Des Lebens und wir tauschten das Bewusstsein
Für unsre Reinigkeit und Freiheit ein.-
Der reine leidensfreie Geist befasst
Sich mit dem Stoffe nicht, ist aber auch
Sich keines Dinges und seiner nicht bewusst,
Für ihn ist keine Welt, denn ausser ihm
Ist nichts.- Doch was ich sag', ist nur Gedanke.-
Nun fühlen wir die Schranken unsers Wesens,
Und die gehemmte Kraft sträubt ungeduldig
Sich gegen ihre Fesseln, und es sehnt der Geist
Zum ungetrübten Aether sich zurück.
Doch ist in uns auch wieder etwas, das
Die Fesseln gern behält, denn würd in uns
Das Göttliche von keinem Widerstande
Beschränkt - wir fühlten uns und andre nicht.
Sich aber nicht zu fühlen, ist der Tod,

Von nichts zu wissen und vernichtet sein,
Ist eins für uns.

(S.499)

Mit andern Worten: Der ursprünglich göttliche Geist des Menschen (das absolute Ich) wurde eines Tages zum irdischen, beschränkten Geist. Wir verloren unsere Freiheit und wurden leidend. Aber dadurch entstand erst in uns Bewusstsein, Gefühl, Liebe und "die schöne Welt". (= Aphrodite).

Die geistesgeschichtliche Bedeutung dieser Stelle hat vor allem Zinkernagel dargelegt. "Fichtes Subjektivismus verschmilzt mit dem Gedankengange des Symposion ... War für Platon die Liebe das Kind des Reichtums und der Dürftigkeit, so war für Fichte der Mensch das Erzeugnis der beiden einander widerstrebenden Triebe nach Unendlichkeit und nach Beschränkung. Interpretierte man Platons Mythus im Sinne Fichtes, so war die Gleichung Mensch = Liebe ohne weiteres gegeben".[1] Der Grund, warum hier Hölderlin auf Plato zurückgreift, ist, dass er an Hand von Platos objektivem Idealismus seinen Glauben an die Wirklichkeit und an die objektive Existenz der Schönheit, den Fichtes Subjektivismus zerstört hatte, wiederherstellen will. Freilich ist es nicht mehr als ein

---

1) Zinkernagel, S.75 f.

schlichteres Tasten, denn "indem Hölderlin versucht, Platons Lehre auch gegen Fichte auszuspielen, nimmt sie selber unter seinen Händen Fichtesche Färbung an".[1] Hölderlin bemüht sich hier, von Plato und Fichte aus etwas Aehnliches zu tun wie das, was Schiller von Goethe und Kant her versucht hatte. Dabei ist Schillers "Über Anmut und Würde" deutlich das Vorbild.[2] Wie Schiller will Hölderlin die Schönheit teils als objektive Gabe der Natur sehen - die tadelnden Worte:

> ich ...
> ... achtet' auch
> Der Hülfe nicht, womit uns die Natur
> Entgegenkommt in jeglichem Geschäfte
> Des Bildens ...
>
> (S.498)

klingen an die Verse aus Schillers "Die Künstler" an:

> Wie konntet ihr des schönen Winks verfehlen,
> Womit euch die Natur hilfreich entgegenkam? -

teils ist auch ihm das Schöne das subjektive Werk

---

1) Ebenda. Ueber den Protest gegen Fichte "gleichsam aus der Gefangenschaft in Fichtes Bereich" heraus s.auch Strauss: Hölderlins Anteil an Schellings frühem Systemprogramm, S.681 f. und S.705 f.

2) s.Zinkernagel, S.79.

des Menschengeistes. Das philosophische Problem wird wie bei Schiller mit der Bildungsidee verknüpft. In engem Anschluss an den Meister erscheint die wahre menschliche Bildung als eine Verbindung von Vernunft und Sinnlichkeit, von Streben nach Unendlichkeit und Hingabe an die beschränkende Natur.

Aber nicht nur für die Geschichte des deutschen Idealismus ist die metrische Bearbeitung des "Hyperion" aufschlussreich, sondern auch für die Entwicklung von Hölderlins Werk. In dieser Hinsicht ist vor allem die Dialektik des Gedankenganges von Bedeutung. Sie entspricht nämlich einer seelischen Spannung in Hölderlin selbst. Was früher als psychologischer Konflikt zwischen maßlosem Streben des Helden und äusserster, an Blödigkeit grenzender Demut erschien, das wird nun durch Fichtes Philosophie erkenntnistheoretisch und metaphysisch unterbaut. Zugleich verknüpft sich Fichtes Methode mit einer letztlich aus der Mystik stammenden religiösen Dialektik. Es ist die Wechselbestimmung von Seele und Gott, wie sie in der Vorstellung vom "schaffenden Spiegel" zum Ausdruck kam.[1] Die späteren philosophischen Fragmente, der "Empedokles" und die reife Lyrik nehmen diese Idee wieder auf, lassen aber dabei durch ihre religiöse Sprache die Fichteschen Begriffe hindurchschimmern;

---

1) s.Kap.II, S. 71 f.

so z.B. wenn die Götter als bewusstlos und des fühlenden Menschenherzens bedürftig dargestellt werden.[1] Ueberhaupt enthält das metrische Fragment im Keim bereits die Hauptthemen von Hölderlins reifem Werk: die Idee von der Notwendigkeit der Trennung um des Bewusstseins und der "Fühlbarkeit" willen, die hiermit zusammenhängende Sprachphilosophie, die Rechtfertigung des Leidens, die Zusammengehörigkeit von Leid und Liebe, das tragische Schwanken des Menschen zwischen demütiger Beschränkung und stolzer Selbstüberhebllchkeit und die dialektische Beziehung zwischen dem Dichter und den Göttern.

Zwischen dem metrischen Fragment und der Schlussfassung des "Hyperion" liegt die Veröffentlichung von Schillers Briefen "über die aesthetische Erziehung des Menschen", Hölderlins Flucht aus Jena, das Diotima-Erlebnis und seine erneute Beziehung zu den Jugendfreunden Schelling und Hegel. Für den philosophischen Teil des "Hyperion" spielt vor allem der Gedankenaustausch zwischen Hölderlin und Schelling eine Rolle. Die Frage der gegenseitigen Beeinflussung ist eines der meist diskutierten Themen der Hölderlin-Literatur, weshalb hier nicht ausführlich darauf eingegangen werden braucht. Die wichtigsten Belege sind: die Begegnung zwischen den beiden

---

1) s.Kap.V, S. 193 und Kap.VI, S. 222 f.

Freunden im August 1795, Schellings "Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus" (1795), eine erneute Begegnung im Frühjahr 1796, Hölderlins erste Frankfurter Hyperion-Vorrede (1796) und Schellings "Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus" (1796), seine "Ideen zu einer Philosophie der Natur" (1797), der Ostern 1797 erschienene erste Band des "Hyperion", Schellings Schrift "Von der Weltseele" (1798) und sein "System des transzendentalen Idealismus" (1800). Es ist nicht eindeutig festzustellen, wer jeweils der Gebende beziehungsweise der Empfangende war.[1] Wichtig ist die Wendung zu einem objektiven,

---

1) Schon H a y m weist in "Die romantische Schule", S.304 f. auf eine Parallele der Schlussrede im ersten Band des "Hyperion" und Schellings "System des transzendentalen Idealismus" hin.
D i l t h e y: Das Erlebnis und die Dichtung, S. 409 f. sieht zwar eine gewisse Verwandtschaft zwischen Hölderlins und Schellings Weg vom Ich zum All-Einen, findet aber im allgemeinen keinen grossen Unterschied zwischen dem Pantheismus des Thalia-Fragments, das vor den in Frage kommenden Schriften Schellings entstanden ist, und der All-Einheitslehre der letzten Fassung. Z i n k e r n a g e l (s.oben), S.107-112, S.149-153 und S.174-177 behauptet dagegen, dass, während der Pantheismus des Thalia-Fragments nicht über die Haltung der "Philosophischen Briefe" Schillers hinausführe, der Pantheismus der Schlussfassung ein anderer und ohne den Einfluss Schellings undenkbar sei. Er hat die Einwirkung von Schellings Philosophie auf Hölderlin überzeugend dargetan, geht aber zu weit, besonders wenn er behauptet: "Der geniale zwanzigjährige Schelling schlägt den um fünf Jahre älteren Dichter völlig in seinen Bann". (S.108). Gegen diese These wendet sich

metaphysischen Idealismus, die sich bei beiden Freunden an Hand des Begriffes von der "intellektualen

---

C a s s i r e r: Hölderlin und der deutsche Idealismus, indem er zeigt, dass Schelling nicht ausschliesslich der Gebende ist, während C l a v e r i e: La jeunesse d'Hölderlin jusqu'au roman d'Hyperion, S.197-203, im einzelnen dem Einfluss Schellings auf Hölderlin nachgeht. Inzwischen hatte nämlich R o s e n z w e i g "Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus" mitgeteilt und Schellings Autorschaft erwiesen. In dieser Schrift sind bereits Erkenntnisse der Schlussrede im ersten Band des "Hyperion" und also auch des "Systems des transzendentalen Idealismus" vorweggenommen; es liegt also augenscheinlich ein Einfluss von Schellings "Systemprogramm" auf Hölderlin vor (S.44 f.). B ö h m betrachtet Hölderlin als Verfasser des "ältesten Systemprogramms", wird aber überzeugend von S t r a u s s (Hölderlins Anteil an Schellings frühem Systemprogramm) widerlegt. Immerhin hat Böhms Hinweis auf Briefe Hölderlins, auf die erste Frankfurter Hyperion-Vorrede und eine erneute Begegnung der Freunde 1796 es wahrscheinlich gemacht, dass Hölderlin einen gewissen Anteil am "Systemprogramm" hat. In seinem Hölderlin-Buch lässt B ö h m dann die Frage der Verfasserschaft offen (Bd.1, S.172-177), betont aber den geradezu grundlegenden Einfluss Hölderlins auf die Entwicklung des Idealismus. Die gleiche Haltung wird von H i l d e b r a n d t eingenommen (Hölderlin. Philosophie und Dichtung, S.88-101). H o f f m e i s t e r (Hölderlin und die Philosophie) bekämpft mit Recht diese Anschauung von Hölderlin als einem "systematischen Denker", erkennt die Anregung, die von ihm auf Schellings "Systemprogramm" ausgegangen ist, an (S.58 ff.), weist aber der Philosophie Hölderlins die ihre untergeordnete Rolle an, die ihr sowohl innerhalb seines dichterischen Werkes als auch in ihrer Bedeutung für Schelling und die Geschichte des deutschen Idealismus zukommt.

Anschauung" und der platonischen Idee der Schönheit vollzieht. Die Anregung dazu lag damals in der Luft. Bei Hölderlins Freund Zwilling, der um die gleiche Zeit wie er in Jena studierte, den er aber wohl erst später kennen lernte, finden sich vor Schelling ähnliche Gedankengänge.[1] Bei Hölderlin taucht die Idee von einer "intellektualen Anschauung", die "aesthetisch" die "Vereinigung des Subjekts und Objekts" möglich mache, zuerst in dem Brief an Schiller vom 4.September 1795 auf; der Brief an den Bruder vom Frühjahr 1796[2], die erste Frankfurter Hyperion-Vorrede des gleichen Jahres entwickeln den Gedanken, der dann in dem bekannten Gespräch der Endfassung des Romans ausgeführt wird. Dort heisst es: am Anfang war die "ewige Schönheit". Aber das einige Sein will sich "fühlen" und muss sich daher spalten. Aus der Selbst-Entzweiung des All-Einen gehen hervor: Kunst, Religion und Philosophie. Kunst ist das erste Kind der Schönheit. In ihr fühlt sich das All-Eine in der Unterscheidung. "Der Schönheit zweite Tochter ist Religion. Religion ist Liebe der Schönheit." (S.186). Philosophie entsteht durch begriffliche Gliederung und Wiederzusammensetzung des All-

---

1) s.Strauss: Aus dem Nachlass Gottfried Zwillings.

2) H.II, Nachträge, S.596 f.

Einen, das der Denker erleben muss, ehe er seine Vernunft gebrauchen kann. "Die Dichtung ... ist der Anfang und das Ende dieser Wissenschaft. Wie Minerva aus Jupiters Haupt, entspringt sie aus der Dichtung eines unendlichen göttlichen Seins. Und so läuft am End' auch wieder in ihr das Unvereinbare in der geheimnisvollen Quelle der Dichtung zusammen." (S.133). Diese Worte Hyperions wirken mehr durch seine Begeisterung als durch ihre Klarheit.[1] Sie sind auch nicht originell, selbst wenn man von Schellings "Systemprogramm" absieht. Hölderlin sieht die Einheit von Allgemeinem und Besonderem, von Geist und Natur, die für Kant das subjektive Prinzip der Kunst war, als objektiven Grund des Universums. Er sieht die Welt als sichtbare Schönheit,und dadurch wird ihm die Kunst zur Quelle der höchsten Erkenntnis. Im Grunde schliesst er sich damit wieder den Gedanken von Schillers "Die Künstler" an, über die Schiller in einem Brief an Körner geschrieben hatte: "Nachdem ... der Gedanke philosophisch und historisch ausgeführt ist, dass die Kunst die wissenschaftliche und sittliche Kultur vorbereitet habe, so wird nun gesagt, dass diese letztere noch nicht das Ziel selbst sei, sondern nur eine zweite Stufe zu demselben ... dann erst sei die Vollendung des Menschen da, wenn sich wissenschaftliche und

---

1) Ueber die in ihnen enthaltenen Widersprüche s.Hoffmeister, S.68-79.

sittliche Kultur wieder in die Schönheit auflöse."[1] In ähnlichem Sinne sagt Körner: "Ueberhaupt denke ich mir die Philosophie nicht als Wissenschaft, sondern als Kunst. Durch sie wird Ordnung und Harmonie in unserem Denken und Handeln hervorgebracht. Aus dem intellektuellen und moralischen Chaos geht eine neue Schöpfung hervor. Schönheit ist ihr erstes Gesetz."[2] Nicht nur Wissenschaft und Philosophie sollen den Gesetzen des Schönen unterworfen sein, sondern auch die Politik. Schiller spricht vom "aesthetischen Staat"[3], Hölderlin im "Hyperion" von der "Theokratie des Schönen", Novalis vom "poetischen Staat"[4]. Es führt e i n e Linie von dem vor-Kantschen aesthetischen Pantheismus des Sturm und Drang über die Klassik zur Aesthetisierung sämtlicher Lebensgebiete in der Romantik. Deshalb konnte die endgültige Fassung des "Hyperion" unmittelbar an die Tübinger Hymnen angeschlossen werden, ohne zunächst auf Hölderlins Jenaer Aufenthalt einzugehen.

Andererseits dürfen die Unterschiede nicht verwischt werden. Die klassischen Schriften Schillers

---

1) Brief an Körner, Weimar, den 9.Februar 1789.
2) Brief an Schiller, Dresden, den 6.Januar 1792.
3) Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen, 27.Brief.
4) Blütenstaub, No 107 a.

gründen sich nicht mehr auf einen Pantheismus, der noch seiner "Theosophie des Julius" und "den Künstlern" zugrunde lag und der Hölderlins Tübinger Dichtung beeinflusste. Die klassische Aesthetik Schillers geht von der Philosophie Kants aus, die sich auf die Analyse der menschlichen Vernunft beschränkt und nicht das Universum zu erklären glaubt. Hölderlin dagegen kehrt - mit kurzer Unterbrechung - zu pantheistischen Anschauungen zurück. Im Thalia-Fragment war noch vom "Zustand der höchsten Bildung" als dem Endziel der menschlichen Entwicklung die Rede, in der Vorrede von 1796 spricht er nicht mehr von Bildung, sondern vom "Frieden alles Friedens, der höher ist, denn alle Vernunft, den wiederzubringen, uns mit der Natur zu vereinigen, zu einem unendlichen Ganzen, das ist das Ziel all! unseres Strebens ..." (S.546). Hier ist schon das Grundmotiv des Romans ausgesprochen: "Eines zu sein mit allem, was lebt." Später heisst es in einem oft zitierten Brief, dass "der Kunst- und Bildungstrieb ... ein eigentlicher Dienst sei, den die Menschen der Natur erweisen", und "dass alle die irrenden Ströme der menschlichen Tätigkeit in den Ozean der Natur laufen, so wie sie von ihm ausgehen .... diesen Weg (den Menschen) zu zeigen, dass sie ihn mit offenen Augen und mit Freudigkeit und Adel gehen, das ist das Geschäft der Philosophie, der schönen Kunst, der Religion, die selbst auch aus jenem Triebe hervorgehn."[1] Diese

---

1) Brief an den Bruder, Homburg, den 4.Juni 1799.

Anschauungen sind Schillers dualistischem Denken ganz entgegengesetzt. Dafür berühren sie sich mit Goethes Vorstellungswelt. Auch Goethes Welt- und Kunstanschauungen sind ja pantheistisch. Aber im Grunde ist Hölderlins "ἓν καὶ πᾶν", seine "berauschende, musikalische Harmonie" und "göttliche Liebesinnigkeit" etwas Anderes als der "plastische Geist" von Goethes Klassik.[1] Wenn für Goethe die Natur die Erzeugerin gesetzmässig organischer Gestalten ist, so erscheint sie bei Hölderlin meist als der trunkene Urgrund des "Aorgischen".[2] Nicht auf den Menschen so sehr als auf das Absolute ist Hölderlins Natur wie all sein Dichten und Denken bezogen. Man hat daher mit Recht betont, dass er nach seiner Flucht aus Jena aus dem Umkreis der Klassik ausscheidet und sich der Vorstellungswelt der Romantik nähert.[3]

Der "romantische" Pantheismus greift wieder auf vor-Kantsche und vorklassische Anschauungen zurück, muss aber zugleich gegen sie abgegrenzt werden, da er eben durch die Gedankenwelt Kants und der Klassik hindurchgegangen ist. Die anthropozentrische Einstellung Kants, Goethes und Schillers ist der Ausgangspunkt für die Philosophie der Romantik. Zwar

---

1) Staiger, Einleitung zur Atlantis-Ausgabe von Hölderlins Werken in 2 Bänden, S.9.

2) Aorgisch = anorganisch. Das Wort stammt aus Schellings Naturphilosophie, s. H.III, S.593.

3) s.Böckmann, S.188.

steht für sie nicht der Mensch, sondern das Absolute im Mittelpunkt, aber das Absolute - das ist das Entscheidende - trägt nun selbst anthropozentrische Züge. Es erscheint als der ins Unendliche projézierte Menschengeist, sei es als Geist - Natur wie bei Schelling, als Weltvernunft Hegels oder wie bei Hölderlin, der die Welt vom Dichter her sieht. Eine Seite von Hölderlins Anschauungen vom Dichter erklärt sich nämlich erst aus jenem pantheistischen Idealismus seiner Generation, in dem neuplatonische Gedanken mit der Kantschen Philosophie und dem Humanitätsideal der Klassik verschmelzen. Im "Hyperion" zeigte sich dies darin, dass Hölderlin das Bild des Herzens zum Bild der Welt wurde und damit die Kunst, die Sprache des Herzens, zur Quelle metaphysischer Offenbarung.[1] Hölderlins philosophische Arbeiten und ihre Einordnung in die Geistesgeschichte machen diese Haltung verständlich. Für ihn sind die Gesetze des Universums identisch mit den Gesetzen der Dichtung. So kommt es, dass Hölderlins gesamtes philosophisches Denken, seine Metaphysik, seine Erkenntnistheorie, seine Geschichtsphilosophie und seine pädagogischen Ideale zusammenfallen mit der Frage nach den Verfahrungsweisen des Dichters.

Diese technische Frage, die aber eben für Hölderlin zugleich die höchste metaphysische Frage ist, steht im Mittelpunkt der Homburger philosophischen

---

1) s.Kap.III, S. 112.

Fragmente, denen wir uns jetzt zuwenden. Das Prinzip des Weltalls, die Selbstentzweiung des Absoluten, erscheint in ihnen als identisch mit dem Prinzip der Dichtung und zwar vermittels des Begriffs der "Fühlbarkeit".[1] Das Absolute muss sich spalten "denn es ist ewiges Gesetz, dass das gehaltreiche Ganze in seiner Einigkeit nicht mit der Bestimmtheit und Lebhaftigkeit sich fühlt, ... in welcher seine Teile ..... sich fühlen ..... Die Fühlbarkeit des Ganzen schreitet ... in eben dem Masse und Verhältnisse fort, in welchem die Trennung in den Teilen und in ihrem Zentrum .... fortschreitet. (S.271 f.)[2] Das ursprünglich mystische Motiv der Spaltung des All-Einen, aus dem Hölderlin bereits in der metrischen Fassung des "Hyperion" das Leid, die Liebe, das Bewusstsein und die Schönheit ableitete, wird in seiner Bedeutung für die Dichtung erfasst. Wie erreicht der Dichter grösstmögliche Fühlbarkeit? fragt Hölderlin. Seine Antwort ist, indem er den Weltprozess nachahmt und ein Ganzes darstellt durch möglichst viele, einander entgegengesetzte Teile. Die Dichtung soll das

---

1) Ueber die Bedeutung des Begriffs der Fühlbarkeit für Hölderlin s.Erdmann.

2) Die folgenden Seitenzahlen in diesem sowie im nächsten Kapitel beziehen sich auf den 3.Band der Hellingrathschen Ausgabe, falls nicht ausdrücklich auf einen anderen Band hingewiesen wird.

Ganze vorstellen als bewegten Prozess, wobei jeweils ein Teil in den Vordergrund tritt, um sogleich von einem anderen Teil abgelöst zu werden. Um dies erreichen zu können, muss der Dichter seine Einbildungskraft in fortwährender Bewegung erhalten. So heisst es in einem Aphorismus: Auf der "Stufenleiter" der "Begeisterung" "auf und abzusteigen, ist Beruf und Wonne des Dichters". (S.241). Anders als in der klassischen Kunsttheorie soll nach Hölderlin das Kunstwerk nicht auf einzelne prägnante Momente hin angelegt sein, sondern als bewegte Linie. Es erscheint nicht als schöne "Gestalt", sondern als fliessender Rhythmus. Das entspricht Hölderlins Weltbild, in dem nicht die geformte menschliche Persönlichkeit, sondern das Unendliche im Mittelpunkt steht. Der Dichter, sagt ein anderer Aphorismus, muss "sich gewöhnen, nicht in den einzelnen Momenten das Ganze, das er vorhat, erreichen zu wollen und das augenblicklich Unvollständige zu ertragen". (S.243). Wie diese technische Regel wieder mit ethischen und religiösen Erkenntnissen zusammenhängt, zeigt die Fortsetzung des Gedankengangs, der an die metrische Fassung des "Hyperion" erinnert: der Dichter darf das "Inferiore" nicht zu sehr von sich ausschliessen, da er es wie den Schatten zum Licht braucht, und überhaupt "die Liebe gerne zart entdeckt ... und 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. Deswegen sollte alles Erkennen vom Studium des Schönen anfangen. Denn der hat viel gewonnen, der das Leben verstehen kann ohne zu trauern." (S.244 f.).

Die Dichtung erscheint also Hölderlin als ein rhythmischer Ablauf einander entgegengesetzter Teile, durch die der Totaleindruck der Einheit hervorgerufen wird. Er versucht nun genau zu bestimmen, in welcher Folge der Ablauf der Teile stattfinden soll, so dass durch grösstmögliche Entgegensetzung grösstmögliche Fühlbarkeit des Ganzen erzielt wird. Aber nicht nur alle Teile zusammen, sondern auch wiederum jeder Teil in sich selbst kann eine Einheit darstellen und zwar dadurch, dass er selbst zwei einander entgegengesetzte Komponenten enthält. Hölderlin unterscheidet zwischen dem eigentlichen "Grundton" einer Dichtung und deren "Kunstcharakter", der dem Grundton entgegengesetzt ist. Jedes Kunstwerk ist ihm das Erzeugnis eines Zwiespaltes, den es überbrückt: des Zwiespaltes zwischen der natürlichen Stimmung des Dichters und seinem bewussten Kunstverstand. Beide müssen, um eine gute Dichtung zu erzeugen, einander so entgegengesetzt sein, dass sie zusammen eine Harmonie ergeben. Hölderlin gebraucht hierfür den Ausdruck: "harmonisch Entgegengesetztes". Von diesem Begriff gehen die

sehr komplizierten Schemata aus für die Anordnung der Teile, den Wechsel der Töne in der Dichtung, Schemata, die in immer neuer Terminologie und in immer neuen Verschlingungen von Gegensätzen oder Vermittlung von Gegensätzen durch ein Drittes, Ueberbrückendes das Thema der Aufsätze "Über den Unterschied der Dichtungsarten" darstellen. Sie sind gedacht als feste Kunstregeln, als "Mechane" im Sinne der Griechen.

Der Wechsel der Töne ist in jeder der drei Dichtungsarten, der lyrischen, der epischen und der dramatischen verschieden, weil in jeder ein anderer Grundton vorherrscht. Jede stellt also auf ihre Weise den Weltprozess dar, aber jede stellt einen bestimmten Aspekt in den Vordergrund. Die lyrische Dichtung betont vor allem die ursprüngliche Einheit als naives Gefühl. Die epische Dichtung zeigt das Herausgehen des All-Einen, indem sie grosse, heroische, energische Bestrebungen darstellt. Am vollendetsten spiegelt den Weltprozess die tragische Kunst. In der Tragödie kann die höchste Einheit ganz erfasst werden, weil diese selbst sich tragisch, d.h. durch Trennung und Leiden darstellt. Aber Hölderlins Anschauungen sind auch vom wirklichen Studium der Dichtung und nicht nur von einer abstrakten Metaphysik abgeleitet. Das zeigt z.B. folgende Briefstelle: "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 ... Man hat ... die Strenge, womit die hohen Alten die verschiedenen Arten der Dichtung unterschieden, häufig ganz und gar misskannt, oder doch nur an das Aeusserliche derselben sich gehalten, überhaupt ihre Kunst vielmehr für wohlberechnetes Vergnügen gehalten, als für eine heilige Schicklichkeit, womit sie in göttlichen Dingen verfahren mussten."[1] Eine "heilige Schicklichkeit", ein religiöser Akt, ist Hölderlin also die Bestimmung der Kunstform, die gleichzeitig rein mechanisch aus seinem metaphysischen Weltbild deduziert scheint. Ebenso ist es mit der Definition der Tragödie. Was in den philosophischen Fragmenten abstrakt als tragische Selbstentzweiung des Absoluten gefasst wird, das heisst in dem gleichen Brief in bezug auf die griechische Tragödie: "Der Gott und Mensch scheint Eins, darauf ein Schicksal, das alle Demut und allen Stolz des Menschen erregt und am Ende Verehrung den Himmlischen einerseits und andererseits ein gereinigtes Gemüt als Menscheneigentum zurücklässt."[2]

---

1) Brief an einen Ungenannten, Homburg ohne Datum, H.III, S.466 ff.

2) s.auch Kap.V, S.208 und Anmerkungen zum "Oedipus", H.V, S.181.

Das Prinzip der harmonischen Entgegensetzung wird von Hölderlin nicht nur auf die Dichtung angewandt, sondern auch auf den Dichter selbst. Der Dichter muss, um wirklich sicher zu gehen, seine eigene Individualität erkennen. Selbsterkenntnis ist, wie alle Erkenntnis, nur möglich durch Entgegensetzung. Der Dichter erkennt sich nur, indem er sich in freier Wahl in Entgegensetzung zu seinem Objekt bringt. Hieraus zieht Hölderlin Folgerungen für die Wahl eines dichterischen Stoffes, vor allem eines tragischen Stoffes. Die Tragödie, die das innigste Verhältnis des Dichters zum Göttlichen ausdrückt, muss ihm dem Stoff nach am fremdesten sein: "... je unendlicher, je unaussprechlicher, ... die Innigkeit ist ..... umso weniger kann das Bild die Empfindung unmittelbar aussprechen ... der Stoff muss ein kühneres, fremderes Gleichnis und Beispiel von ihr sein, die Form muss mehr den Charakter der Entgegensetzung und Trennung tragen." (S.318 f.)

Das Verhältnis zwischen Dichter und Stoff entspricht dem Verhältnis zwischen Mensch und Welt überhaupt. Hölderlin greift hier zurück auf das Erziehungsproblem. Schon die Einteilung der Dichtungsarten (Lyrik: naives Gefühl, Epik: heroische Bestrebungen, Tragödie: höchste Einheit des Geistes) entsprach dem Drei-takt: Kind,

Jüngling, Mann. In diesem Sinne heisst es weiter: "... also wenn dies der Gang und die Bestimmung der Menschen überhaupt zu sein scheint, so ist eben dasselbe der Gang und die Bestimmung aller und jeder Poesie, und wie auf jener Stufe der Bildung, wo der Mensch aus ursprünglicher Kindheit hervorgegangen in entgegengesetzten Versuchen (sich) zur höchsten Form, zum reinen Wiederklang der ersten Leben emporgerungen hat, und so als unendlicher Geist im unendlichen Leben sich fühlt, wie der Mensch auf der Stufe (der) Bildung erst eigentlich das Leben antritt und sein Wirken und seine Bestimmung ahndet, so ahndet der Dichter auf jener Stufe, wo er auch aus einer ursprünglichen Empfindung durch entgegengesetzte Versuche sich zum Ton, zur höchsten reinen Form derselben Empfindung emporgerungen hat und ganz in seinem inneren und äusseren Leben mit jenem Tone sich begriffen sieht, auf dieser Stufe ahndet (er) seine Sprache und mit ihr die eigentliche Vollendung für die jetzige und zugleich für alle Poesie." (S.306). So wird der Sinn des menschlichen Lebens vom Dichter her begriffen. Die Stufe der Bildung aber, die hier als reinste Form der Empfindung und als Ahnung der Sprache bezeichnet wird, ist eine erneute Berührung des nun selbständigen Geistes mit der Natur. Am schönsten kommt das Verhältnis von Geist und Natur in dem Gedicht "Natur und Kunst oder Saturn

und Jupiter" zum Ausdruck, das von der allgemeinen Beziehung dieser zwei Gewalten ausgehend in die herrlichen Strophen über das dichterische Schaffen mündet, in dem die jüngere Kunstgottheit in die heilige Wiege des älteren Naturgottes zurückkehrt, um bei ihm neue Kraft zu schöpfen.[1)]

Wie es die Bestimmung des Menschen und insbesondere des Dichters ist, vor allem Individuellen die allgemeine Natur zu suchen, so liegt auch die Bestimmung des Menschen und insbesondere des Dichters nicht in der Vollendung der Persönlichkeit, sondern in seiner Beziehung zur Gemeinschaft. Schon im "Hyperion" sollte die Schönheit zur Erzieherin der Menschheit werden, nicht im Sinne des klassischen Ideals der "schönen Seele", sondern im Sinne des "ἓν καὶ πᾶν", das die Schranken der Individualität durchbricht und alles Einzelne hinreisst zum Ganzen. Die Anschauung von der Botschaft des Vates an die Gemeinschaft verschmilzt nun mit den aus der metaphysischen Spekulation gewonnenen Gedanken. So heisst es in den philosophischen

---

1) H.IV, S.47 f. Zu dieser Ode und dem Vergleich mit Goethes gleichnamigem Gedicht, in dem der Akzent - umgekehrt wie bei Hölderlin - mehr auf die Kunst fällt s.Stahl: Hölderlin's poetic mission, S.58 f. Ueber Verhältnis von Natur und Kultur s.auch Peacock: Hölderlin, S.35 f.

Fragmenten, der Dichter müsse "die gemeinschaftliche Seele, die allem gemein und jedem eigen ist" fühlen. (S.277). In dem Aufsatz "Über die Religion" spricht Hölderlin von der 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." (S.267).[1] Auch der Begriff von der mythischen Kunst taucht jetzt wieder auf. Es ist geradezu verwirrend, wie diese, Hölderlin von früher Jugend auf vertraute und lebendige Vorstellung sich nun ebenfalls in seine abstrakte Terminologie einfügt. Mythisch wird hier, ganz ähnlich wie in Schellings "Systemprogramm" und Fr. Schlegels "Gespräch über die Poesie", eine Vorstellung genannt, die intellektuelle, philosophische Zusammenhänge mit sinnlicher Anschauung verbindet. In dieser Mittlerstelle erfüllt das Mythische die Funktion, die Schiller der Kunst zugewiesen hatte. Deshalb wird auch die Religion, auf die sich bei Hölderlin die "mythische Feier" bezieht, als etwas Poetisches gesehen. "So wäre alle Religion ihrem Wesen nach poetisch", heisst es in dem gleichen Aufsatz.(S.26).

---

1) Ueber die gemeinschaftstiftende Kraft der Dichtung. s. auch Brief an den Bruder vom 1.Januar 1799.

Der Satz könnte auch von Novalis stammen.

Zu dem Gemeinschaftsideal gehört das geschichtliche Weltbild. Die Beschäftigung mit der Geschichte rückt in den philosophischen Fragmenten wieder stark in den Vordergrund. Aufgehört hatte sie nie; denn die geschichtliche Mission des Vates und das Erlebnis der französischen Revolution waren immer für Hölderlin bestimmend geblieben. Nur war im "Hyperion" auf die geschichtliche Welt ein negativer Akzent gefallen; Hyperion war am Ende vor der Geschichte geflohen. Ein Brief Hölderlins aber, der vor dem Abschluss des "Hyperion" geschrieben war, zeigt eine sehr positive Einstellung zur eigenen Zeit. Zwar das Bild, das er von seinem Zeitalter entwirft, gibt an Trostlosigkeit der Rede Hyperions über die Deutschen nichts nach. Hölderlin schreibt an seinen Freund Ebel, der damals in Frankreich war und sehr enttäuscht über die dortigen Ereignisse berichtet hatte :"Es ist fast nicht möglich, unverhüllt die schmutzige Wirklichkeit zu sehen, ohne selbst darüber zu erkranken ... Man kann wohl mit Gewissheit sagen, dass die Welt noch nie so bunt aussah wie jetzt ... Altes und Neues! Kultur und Roheit! Bosheit und Leidenschaft! Egoismus im Schafpelz, Egoismus in der Wolfshaut! Aberglauben und Unglauben! Knechtschaft und Despotism! unvernünftige Klugheit, unkluge Vernunft! Geistlose

Empfindung, empfindungsloser Geist! Geschichte, Erfahrung, Herkommen ohne Philosophie, Philosophie ohne Erfahrung .... heuchlerische Gefälligkeit, schamlose Unverschämtheit! altkluge Jungen, läppische Männer".[1] Das Bild erinnert, wie gesagt, an Hyperions Rede über die Deutschen, und beide führen zurück auf das Gemälde, das Schiller in den "aesthetischen Briefen" von seinem Zeitalter entwirft. Hölderlin sieht mit Schiller seine Zeit als eine der extremsten Gegensätze. Aber die Folgerung, die er hier aus dieser Erkenntnis zieht, ist von der Hyperions grundverschieden. Denn in dem Brief an Ebel heisst es weiter: "Man könnte die Litanei von Sonnenaufgang bis um Mitternacht fortsetzen, und hätte kaum ein Tausenteil des menschlichen Chaos genannt. Aber so soll es sein! dieser Charakter des bekannteren Teils des Menschengeschlechts ist gewiss ein Vorbote ausserordentlicher Dinge. Ich glaube an eine künftige Revolution der Gesinnungen und Vorstellungsarten, die alles Bisherige schamrot machen wird. Und dazu kann Deutschland vielleicht sehr viel beitragen.." Gerade das Chaos ist Hölderlin ein Vorbote der Erneuerung, und zwar nicht nur einer Erneuerung in den Herzen Einzelner, sondern einer geschichtlich nationalen Erneuerung Deutschlands.

---

1) Brief an Ebel, Frankfurt, den 10.Januar 1797, H.II. Nachträge, S.599 f.

Die angeführte Briefstelle zeigt, wie treu Hölderlin seinen Tübinger Idealen geblieben ist, wie anders die Konsequenzen sind, die er und die Schiller bei aller Aehnlichkeit der Zeitanalyse aus eben dieser Analyse ziehen.

Die erste Konsequenz für Hölderlin ist, als Dichter an der nationalen Erneuerung mitzuarbeiten. Dieser Absicht entstammt der Plan, ein Journal zu gründen, durch das er auf die Zeitgenossen wirken will. Das Journal, für das ursprünglich die philosophischen Fragmente bestimmt waren, das aber durch das Versagen der Freunde nie zustande kam, sollte den Titel "Iduna" tragen. Hölderlin "schlägt den Titel "Iduna" vor, weil, soviel er sich erinnere, ein Journal schon den Namen geführt habe".[1] Es ist nicht bekannt, welches Journal Hölderlin im Sinn hatte. Der Titel könnte durch Herders "Horen"-Aufsatz: "Iduna oder der Apfel der Verjüngung" angeregt worden sein. Das wäre interessant, denn dieser Aufsatz, in dem Herder für die Erneuerung der nationalen, germanischen Mythologie eintrat, wurde zum Anlass für die grosse Auseinandersetzung zwischen ihm und Schiller.[2] Schiller wandte sich

---

1) Inhaltsangabe aus einem dem Schlesiernachlass entnommenen Brief Hölderlins an den Verleger Steinkopf, Homburg, den 18.Juni 1799, H.III. Nachträge, S.634 f.

2) s.Schillers Brief an Herder vom 4.November 1795.

gegen die Belebung einer volkstümlich einheimischen Mythologie. Er meinte, es sei Pflicht des Dichters "durch die griechischen Mythen der Verwandte eines fernen, fremden und idealischen Zeitalters zu bleiben, da ihn die Wirklichkeit nur beschmutzen würde".[1] Für Schiller war es der Sinn und die Aufgabe der Kunst, die Menschheit gerade von dem Volkstümlichen und Einheimischen zu distanzieren, sie überhaupt aus aller zu nahen Realität hinauszuführen in das ideale Geistesreich der aesthetischen Form. Ob sich Hölderlin auf den Aufsatz Herders beruft oder nicht, jedenfalls besagt der Name seiner geplanten Zeitschrift, dass er auf der Seite der germanischen Göttin Iduna steht. Mit Herder bekennt er sich zur realen Volkstradition - wie zum lebendigen "Zeitgeist" - und nicht zu einer idealen Raum- und Zeitlosigkeit. Ihm ist Dichtung wie Herder, wie Klopstock, Darstellung der Wirklichkeit aus der Verwurzelung mit dem Leben des Volkes heraus.

Deshalb ist auch Hölderlins Beziehung zu Griechenland von der Schillers grundverschieden. Die Wiederbelebung der griechischen Mythologie, mit der wir mehr als mit der germanischen Mythologie

---

1) Ebenda. s.auch 9.Brief "über die aesthetische Erziehung des Menschen" und über den Gebrauch des Chors in der Einleitung zur "Braut von Messina".

den Namen Hölderlins verknüpfen, steht nicht in Widerspruch zu seinen volkstümlichen Tendenzen. Im Gegeteil, die Auffassung von der nationalen Aufgabe des Dichters wurzelt ja in der humanistischen Renaissance-Tradition bei Klopstock und Herder wie bei Hölderlin selbst. Wohl aber steht in der deutschen Klassik, bei Goethe und Schiller, das Humanistische im Gegensatz zum Deutsch-Volkstümlichen. Schiller sucht in der griechischen Kunst die ideale Form, die für ihn dem "gemeinen"realen Stoff des Lebens entgegengesetzt ist. Auch Goethe empfindet in seiner klassischen Zeit die Antike als Gegensatz zum nordisch-deutschen Leben, dem er entfliehen will. Auch er sucht bei den Griechen die ideale Kunstform, nur dass für ihn - anders als für Schiller - die Form zugleich das höchste Wirkliche ist. Hölderlins Beziehung zu Griechenland unterscheidet sich von beiden. Er sucht nicht Kunstformen bei den Griechen, seine Sehnsucht gilt dem wirklichen Land der Griechen. Schlagend offenbart sich der Unterschied zwischen Hölderlin und Schiller in ihrer Einstellung zu Pindar. Schiller betrachtet es als eine "Wegwerfung des Genies", dass Pindar sich herabläßt, für Volksfeste zu dichten.[1] Eben dies aber ist es, was Hölderlin an Pindar vorzüglich bewundert, worum er ihn brennend beneidet: dass er als Dichter einem Kulturganzen

---

1) s.Brief an Körner vom 25.Oktober 1794.

dienen durfte. Denn, um es noch einmal zu sagen: die Kunst ist Hölderlin nur ein Aspekt Griechenlands. Griechenland ist ihm das Vorbild für die Erneuerung des nationalen deutschen Lebens. Deshalb entstammen seine Bemühungen um die griechische und um die germanische Mythologie der gleichen Wurzel. Um der nationalen Renaissance willen studiert Hölderlin die Griechen. Der Aufsatz "Der Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben" macht dies ganz deutlich.[1)]

Dieser Aufsatz gehört in die Reihe der zahllosen Auseinandersetzungen über das Thema "Nachahmung der Antike", mit dem sich jede neuzeitliche Renaissance zu beschäftigen hatte. Natürlich kann es sich für Hölderlin nicht um eine einfache Nachahmung handeln, vielmehr ist es ihm darum zu tun, wie die Moderne sich zum Teil von der allzuschweren Last des antiken Kulturerbes befreien könne, um für Eigenes Luft zu schaffen. Aber die Antike bleibt das Vorbild, mit dem die deutsche Kunst von ihren eigenen andersartigen Voraussetzungen aus wetteifern muss. Diese Voraussetzungen, die im Nationalcharakter begründet sind, soll der Dichter studieren. Bei dem Vergleich griechischen und

---

1) s.auch später die Anmerkungen zu seiner Uebersetzung der "Antigone", H.V, S.257-260.

deutschen Wesens wendet Hölderlin seine Vorstellung von der Entgegensetzung des ursprünglichen Charakters und der bewussten Form, die sich auf die Dichtungsarten bezogen hatte, auch auf die Völker an. Die Griechen sieht er als das ursprünglich "aorgische" (Nietzsche sagt später dionysische) Volk, das sich eben deshalb besonders nüchterne, "junonische" (Nietzsche sagt später apollinische) Formen geschaffen habe.[1] So heisst es in dem berühmten Brief an Böhlendorf: "Es klingt paradox. Aber ich behaupt' es noch einmal .... das eigentlich Nationelle wird im Fortschritt der Bildung immer der geringere Vorzug werden. Deswegen sind die Griechen des heiligen Pathos weniger Meister, weil es ihnen angeboren war, hingegen sind sie vorzüglich in Darstellungsgabe, von Homer an, weil dieser ausserordentliche Mensch seelenvoll genug war, um die abendländische junonische Nüchternheit für sein Apollonsreich zu erbeuten, und so wahrhaft das Fremde sich anzueignen. Bei uns ist's umgekehrt. Deswegen ist's auch so gefährlich, sich die Kunstregeln einzig und allein von griechischer Vortrefflichkeit

---

1) Pigenot: Das Wesen und die Schau (Anmerkg. zu S.28) sagt, dass Hölderlin in dieser Deutung des Griechentums an Heinse anknüpfe. Die Tatsache, dass seine Elegie an Dionysos "Brot und Wein" (ursprünglich "Der Weingott" betitelt) Heinse gewidmet ist, macht dies wahrscheinlich.

zu abstrahieren. Ich habe lange daran laboriert und weiss nun, dass ausser dem, was bei den Griechen und uns das Höchste sein muss, nämlich dem lebendigen Verhältnis und Geschick, wir nicht wohl etwas gleich mit ihnen haben dürfen." .. Denn .. "wie ich glaube, ist gerade die Klarheit der Darstellung uns urspringlich so natürlich, wie den Griechen das Feuer vom Himmel. Eben deswegen werden diese eher in schöner Leidenschaft .. als in jener homerischen Geistesgegenwart und Darstellungsgabe zu übertreffen sein."[1)]

Ein eingehendes Studium des griechischen und des "vaterländischen" Volkscharakters trifft hier zusammen mit den metaphysischen Begriffen von der Einheit durch "harmonische Entgegensetzung". Aber nicht nur die Konzeption des griechischen und deutschen Nationalcharakters wird jetzt von metaphysischen Begriffen mitbestimmt, sondern Hölderlins gesamtes Geschichtsbild. Auch die Geschichte fällt für Hölderlin unter das Gesetz des Rhythmus. Sie zeigt in ihrem Werden und Vergehen die Trennung und Wiedervereinigung des Absoluten.
In dem oben zitierten Brief an Ebel, wo von der Wiedergeburt Deutschlands die Rede ist, heisst es: "Und was das Allgemeine betrifft, so hab ich einen Trost, dass nämlich jede Gärung und Auflösung

---

1) Brief an Böhlendorf, Nürtingen, den 4.Dez.1801.

entweder zur Vernichtung oder zu neuer Organisation notwendig führen muss. Aber Vernichtung gibt's nicht, also muss die Jugend der Welt aus unserer Verwesung wiederkehren."[1] Es ist das Thema des "Hyperion" vom Kreislauf alles Lebens. In dem Aufsatz "Das Werden im Vergehen" führt Hölderlin aus, wie durch höchste Entgegensetzung der Tendenzen eine Kultur untergeht, um dadurch zugleich in eine neue überzugehen. Auf die Beeinflussung durch Herders Geschichtsauffassung,[2] die Uebereinstimmung mit ähnlichen Gedankengängen bei Novalis,[3] vor allem aber bei Hegel,[4] der damals in Hölderlins nächster Nähe lebte, ist wiederholt hingewiesen worden. Hegel betrachtete die Zeit, als Christus auftrat, als eine solche Periode der Auflösung und Neuwerdung.[5] Hölderlin vergleicht einmal, wohl angeregt durch die Arbeiten seines Freundes, seine eigene Zeit mit dem Zeitalter von Christi Geburt.[6]

Sein Interesse gilt natürlich vor allem der

---

1) Brief an Ebel, Frankfurt, den 10.Januar 1797.
2) s.Böhm, Bd.I, S.285.
3) s. z.B. Blütenstaub, No.14.
4) s.Dilthey, S.410 f., Böhm, Bd.II, S.226 ff. u.A.
5) s.Nohl:Hegels theologische Jugendschriften, Aufsatz über den Geist des Christentums. (1798/99).
6) s.Brief an die Mutter, Homburg, im Januar 1799.

Stellung der Kunst innerhalb der Geschichte. Wie Hegel betont er die Zeiten des Uebergangs, in denen das Werden im Vergehen am sichtbarsten wird. Diese sind ihm vorzüglich die Zeiten der Dichtung. "Meist haben sich Dichter zu Anfang oder zu Ende einer Weltperiode gebildet. Mit Gesang steigen die Völker aus dem Himmel ihrer Kindheit ins tätige Leben, ins Land der Kultur. Mit Gesang kehren sie von da zurück, ins ursprüngliche Leben. Die Kunst ist der Uebergang von der Natur zur Bildung und aus der Bildung zur Natur." (S.246 f.) Hölderlin, der sein eigenes Zeitalter als eines der Wende bezeichnet, sieht es darum als eines, in dem die Dichtung eine besonders grosse Aufgabe hat.

Anders als die deutsche Klassik bewertet also Hölderlin die Zeiten des Uebergangs, der Unruhe. Sie sind ihm nicht kunstfeindlich, sondern unmittelbar kunstfördernd. Denn ihm entspringt die Kunst nicht wie bei Goethe "den Bemühungen des Individuums, sich gegen die zerstörende Kraft des Ganzen zu erhalten",[1] sie ist ihm nicht der gegenüber dem geschichtlichen Chaos behauptete Ausdruck der Persönlichkeit. Noch ist Hölderlin die Kunst jene Schönheit Schillers, die uns aus der Zerrissenheit des Lebens hinausführt ins Reich der Idee.

---

1) Goethe über Sulzers Die schönen Künste (Rezension in den Frankfurter gelehrten Anzeigen, 1772).

Hölderlins Kunst lebt gerade in dem Auf und Ab des Weltrhythmus, sie lebt im Gewitter geschichtlicher Katastrophen. Zerstörung und Schönheit fallen zusammen. Darin ist Hölderlin dem Neuplatonismus eines K.Ph.Moritz[1] merkwürdig nahe, dessen mystische Bestandteile Goethe und vor allem Schiller von ihrer klassischen Kunstlehre ausgeschlossen hatten. Doch führt dies bereits zu Hölderlins Drama vom Tod des Empedokles, in das seine theoretischen Bemühungen einmünden.

Uebersieht man rückblickend in grossen Zügen Hölderlins Auseinandersetzung mit der Philosophie seiner Zeit, so ist vor allem zweierlei bedeutsam. Erstens ist d i e T a t s a c h e wichtig, d a s s K l a s s i k, R o m a n t i k u n d I d e a l i s m u s d i e K u n s t i n d e n M i t t e l p u n k t g e r ü c k t h a b e n. Die Anschauungen von dem aesthetischen, erzieherischen, geschichtlichen, religiösen, metaphysischen Wert der Kunst liessen Hölderlin - vor allem auf Grund der idealistischen Philosophie - in dem Werk des Dichters ein Analogon zu einem jeden Lebensgebiet, zum "Weltprozess" selbst, sehen. Hierin berührt er sich auf das Engste mit seinen ro-

---

1) s.Ueber die bildende Nachahmung des Schönen, 2.Teil dieser Schrift, den Goethe nicht in der "italienischen Reise" wiedergibt.

mantischen Zeitgenossen.

Zweitens ist von Bedeutung, dass bei Hölderlin diese Anschauungen auf sein ursprüngliches Bild vom Dichter als dem Vates auftrafen. Dies und überhaupt die Verwurzelung in der christlichen und humanistischen Renaissance-Tradition trennt ihn von den Romantikern. E s i s t n u n c h a r a k t e r i s t i s c h f ü r H ö l d e r l i n, d a s s e r v e r s u c h t, d i e d e m I d e a l i s m u s e n t n o m m e n e n G e d a n k e n g ä n g e m i t d e m R e n a i s s a n c e - E r b e z u d u r c h d r i n g e n. Dies zeigt sich in dem gleichzeitigen Studium der Griechen und der Philosophie seines Zeitalters. Es äussert sich in einer seltsamen Identifizierung nicht nur verschiedener Gedankenkreise, sondern andersartiger Erlebnisebenen. Wenn Hölderlin z.B. von der Vereinigung von Subjekt und Objekt in einer intellektualen Anschauung spricht, und wenn er sagt, dass "grenzenlos die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn Eins wird",[1] so m e i n t er mit beidem dasselbe. Aber die Worte aus den Anmerkungen zum "Oedipus" kommen in Wirklichkeit aus einer anderen Welt. Es hat etwas Erschütterndes, wie in den philosophischen Fragmenten selbst hinter den begrifflichen Formulierungen plötzlich lebendige

---

1) H .V., S.181.

Mächte hervorspuken. Aber es hat auch etwas Gefährliches. Der "Zauberstab der Analogie", den ihm das Zeitalter so leicht darbot, erlangt in Hölderlins Hand beschwörende Gewalt. Dies gibt einerseits seinem Denken die Dichte des Erlebnisses und der Tradition, aber es verwirrt andererseits das Denken sowohl als die erlebten und traditionellen Vorstellungen selbst, indem sie mit einer schwindelerregenden Fülle von Begriffen, Assoziationen und Zusammenhängen umgeben werden. Auf der reichen Grundlage all dieser Anschauungen erwächst nun das reife dichterische Werk.

Zweiter Teil:

Reife

Kapitel V.

E m p e d o k l e s.

Hölderlin hatte sich mit der Philosophie abgegeben, weil er sich "vor dem Namen eines leeren Poeten fürchtete".[1] Seine Beschäftigung mit der Philosophie und mit der griechischen Tradition hatte den Zweck, seiner Dichtung eine feste Grundlage zu schaffen. Das wird deutlich an seinem Empedokles-Drama.

Die philosophische Spekulation liess ihn im Drama den "Wechsel der Töne" sehen. Wir erwarten also kein modernes Drama im üblichen Sinne. Nicht um Handlung, nicht um Personen, nicht um einen Konflikt zwischen Personen geht es. Die Handlung ist gering, die Personen sind keine Individualitäten, der Konflikt ist nicht psychologischer Art. Das zeigt sich schon darin, dass man gar nicht weiss, wer der eigentliche Gegenspieler des Helden ist. Bald ist es das Volk, bald der Priester, bald der Jünger, dann wieder die Götter, der Held selbst, alle zugleich. Ein Drama mit einem so wenig eindeutig fassbaren Konflikt drückt sich vor allem in der Form des Monologes aus. Der Monolog ist hier das Primäre, denn er ist das Medium, durch das die konfliktthafte Stimmung zur Sprache kommt. Der Dialog und die Handlung illustrieren erst hinterher, was sich im Monolog ausdrückte. Mithin scheint Hölderlins "Empedokles" ein Extremfall des deutschen klassischen Dramas, das man als monologisch, lyrisch-philosophisches

---

1) Brief an die Mutter, Homburg, im Januar 1799.

Drama charakterisiert hat. Aber nur in beschränktem Masse passt Hölderlins Drama in diese Kategorie. Was es von dem Drama der deutschen Klassik unterscheidet, ist seine besondere Stellung zu den Griechen.

Die Beschäftigung mit den Griechen gibt Hölderlins Dichtung einen neuen Halt. Im "Hyperion" hatte er sich vor allem auf persönliche Erlebnisse gestützt und sich damit am meisten von den Absichten seiner frühesten Dichtung zur Romantik hin entfernt. Nun kehrt er zu den früheren Intentionen zurück. Der "Hyperion" hatte gezeigt, dass rein auf persönliche Erfahrungen die Vorstellung vom heiligen Vates nicht zu gründen war. Aber die Geschichte bietet eine Gewähr dafür, dass es jenen Vates doch einmal gab.[1] Der Grieche Empedokles hat wirklich gelebt - er ist ein Beweis für die Richtigkeit von Hölderlins Glauben. Sein Leben und seinen Tod dramatisch zu feiern, heisst, der Welt ein wirkliches Bild vom Genius geben. Hier kann sich Hölderlin auf ein Faktum berufen. Das ist es, was er um jene Zeit bei den Griechen suchte. Nicht nur bei Empedokles, sondern auch bei Pindar und Sophokles. Die Dichtung dieser Griechen selbst stützte sich auf Fakten. Sie verherrlichte die wirklichen Volksfeste, die Geschichte und den lebendigen Mythos. Durch die Rückkehr zum geschichtlich bezeugten Faktum und zur beglaubigten Tradition versuchte Hölderlin, jene romantische Tendenz des "Hyperion" zu überwinden.

Aber ganz so fraglos selbstverständlich wie für den

---

1) Stoll (Die Christushymnen Hölderlins) sagt von der Spätdichtung: "... immer bezieht sich Hölderlin zuerst auf eine Basis, die gesichert ist, um von ihr aus weiter vorzustossen." S.179.

Hölderlin der frühesten Gedichte sind Ueberlieferung und Geschichte nun doch nicht mehr. Er hatte inzwischen fragen und zweifeln gelernt. Diese Fragen und Zweifel bleiben nun bei der Rückkehr zum Faktum bestehen. Auf der einen Seite stellt der Dichter das Faktum fest als etwas Heiliges, jenseits der individuellen Gefühls- und Geisteswelt, gleichzeitig aber bezieht er dieses Faktum auf seine persönliche Erfahrung, er versucht, ihm einen Sinn abzugewinnen. Hieraus ergibt sich der einzigartige Charakter von Hölderlins reifer Dichtung, die mit dem "Empedokles" einsetzt. Sie ist eine innige Verbindung von hymnischer Feier des Gegenstandes und dem laufenden Kommentar des Dichters zu seinem Gegenstand. Hierin liegt die eigentlich dramatische Spannung. Es ist wahr, Hölderlins Drama ist vor allem Monolog. Aber der Monolog selbst enthält die Zwiesprache des Dichters mit seinem Gegenstand.

Nur aus diesem Charakter der Hölderlinschen Dichtung erklären sich die widersprechenden Interpretationen, die er für ein und denselben Gegenstand gibt. Im "Empedokles" ist der Tod des Helden auf vielfache und widersprechende Art motiviert. Die übliche Lösung der Widersprüche ist die, dass man jeweils eine Interpretation für eine Fassung des Dramas herausgreift und so eine chronologische Entwicklungsreihe feststellt.[1] Obwohl sich zweifelsohne eine gewisse Evolution der Ideen von

---

1) s.Hellingrath, Böhm, Böckmann,Gottschalk: Das Mythische in der Dichtung Hölderlins, Stoll, Neumann: Zur Entstehung von Hölderlins Empedokles, u.A.

der ersten bis zur letzten Fassung aufzeigen lässt, scheint diese Art der Erklärung doch unzureichend. Denn viele der widersprechenden Motive bleiben in ein und derselben Fassung nebeneinander bestehen. Dasselbe gilt für die lyrische Spätdichtung. Hölderlins Gedanke ist so wenig gradlinig eindeutig wie möglich. Er geht um seinen Gegenstand herum, und indem er ihn auf immer wechselnde Ebenen der Erfahrung bezieht, gewinnt er ihm einen Komplex von Bedeutungen ab, der sich weder logisch noch chronologisch auflösen lässt. Dies ist die grosse Schwierigkeit, aber auch der Reiz seiner Dichtung.

Den Empedokles-Stoff hat Hölderlin in folgenden verschiedenen Ansätzen behandelt: der Frankfurter Plan (F.P.), ein ausgeführtes Drama "Der Tod des Empedokles" (T.I.), eine zweite Fassung des "Tods des Empedokles" (T.II.), dessen drei unvollendete Auftritte sich eng an T.I. anlehnen, schliesslich Szenenentwürfe und eine teilweise Ausführung eines neuen Dramas "Empedokles auf dem Aetna" (Ae.F(ragmente)). Zwischen T.II. und dem Ae.F. fällt die theoretische Studie "Grund zum Empedokles".

Das Thema des "Empedokles" ist der Tod des Genius. Wie sieht Hölderlin den Genius? Für sein Bild von Empedokles ist vor allem die Beschreibung des Diogenes Laertius in "Von den Leben und Meinungen berühmter Philosophen" wichtig. Diese Hauptquelle Hölderlins wird meist erwähnt, aber nicht genügend beachtet, sodass Motive umständlich nur Hölderlins grübelnder Philosophie zugeschrieben werden, die tatsächlich auf Diogenes von Laerte zurückgehen.[1] Folgendes ist aus dem Bericht des

---

1) selbst Böhm, der auf Diogenes Laertius eingeht, gibt nur eine ungenaue Zusammenfassung.

Diogenes Laertius für Hölderlin wichtig: Empedokles war ein Dichter, er soll unter anderem eine Hymne an Apollo, ein Gedicht an die Natur verfasst und letzteres seinem Freunde Pausanias gewidmet haben. Er war auch Arzt und Magier, soll Tote wieder zum Leben erweckt und eine schwerkranke Frau, Panthea, geheilt haben. Er soll sich gerühmt haben, dass er den Winden und Jahreszeiten gebieten könne. Die folgenden hochmütigen Worte werden ihm zugeschrieben: "Ich bin euch ein Gott, kein Sterblicher".[1] Er sei auch ein Vertreter der Freiheitsideen gewesen und habe eine Rede über die Gleichheit aller gehalten. Als man ihm die Königskrone anbot, habe er sie abgelehnt. Diogenes berichtet ferner, dass die Agrigentiner Empedokles aus ihrer Stadt vertrieben und dass viele dies später bedauert haben. Nachdem er verschiedene Versionen über seinen Tod erwähnt, kommt er auch auf die Aetna-Legende zu sprechen. Empedokles sei in den feurigen Krater des Aetna gesprungen, um durch seinen Tod das Gerücht seiner Gottähnlichkeit zu bestärken. Diogenes selbst spottet über diesen Tod des Empedokles, indem er sagt:
"Auch du trankest, den Leib in loderner Flamme zu reinen
Aus unsterblichem Schlund Feuer, Empedokles, einst."
Und:
"Ist er in Feuerschlünde gestürzt, um Leben zu trinken..?"
Schliesslich erwähnt er noch die Lehre des Empedokles von den vier Elementen und dem ewigen Wechsel von Einheit und Trennung, Liebe und Hass.

---

1) Uebersetzung von A.Borheck: Diogenes Laertius: von den Leben und Meinungen berühmter Philosophen, (Wien u. Prag 1807).

Hölderlin hat seit Dezember 1798 diese Schilderung gekannt, sie kommt also als Quelle für alle Fassungen bis auf den F.P. in Betracht.[1] Was hat er aus diesem Bild gemacht?

Schon im F.P. war Empedokles ein Sohn der Natur gewesen. Dies bleibt er in allen Fassungen. Er lebt im Einklang mit dem All. Den Genossen der Natur nennt er sich, den Freund, den Vielgeliebten. Auch bei Hölderlin singt er einen Hymnus an die Natur, die ihn erzogen hat (S.93).

Aber dieser Jünger Rousseaus ist auch eine Art von Faust. Seine Einheit mit der Natur ist zugleich seine Verbundenheit mit dem "Geist".[2] Er fühlt sich als derjenige, durch den "Der Geist geredet", dem "Der Geist der Welt, den eignen Geist erweckte" (S.155). Fausts Worte: "Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles" könnten auch von Empedokles gesprochen sein. Auch er ist, wie Faust, "unbefriedigt", "unstät, leidend" (S.67), "weil er nicht mit allgegenwärtigem Herzen innig wie ein Gott und frei und ausgebreitet, wie ein Gott, leben und lieben kann" (S.67). Das menschliche Elend erfüllt ihn mit Bitterkeit und "Kulturhass" (im F.P.). Ihn empört die Beschränktheit des irdischen Daseins. Er ist der Titan des Sturm und Drang, dem es zu eng ist in allen menschlichen Verhältnissen.

Dieser Held der Geniezeit ist aber von T.I. an nicht nur ein Sohn der Natur, er ist auch ein Vertreter der Kunst, in dem Sinne, in dem dieses Wort im vorigen

---

1) s.Brief an Sinclair vom 24.Dez.1798.

2) s.Böckmann über den Geistbegriff, heiliger Geist, etc., S.256-259.

Kapitel gebraucht wurde. Empedokles verkörpert die höchste Stufe menschlichen Bewusstseins. Er besitzt, so heisst es, im "Grund zum Empedokles", eine "freigeisterische Kühnheit, die sich dem Unbekannten, ausserhalb des menschlichen Bewusstseins und Handelns Liegenden, immer mehr entgegensetzt" (S.329). So wird der Reformator, Denker und Arzt des Diogenes Laertius zur autonomen Persönlichkeit des Zeitalters Kants und der französischen Revolution.

Er ist der Vertreter der Natur u n d der Kunst. Beides zusammen macht erst den Genius. Wir finden also in ihm die Anlage zum ästhetischen Künstler Schillers wieder, der die beiden Bereiche ausgleicht. So heisst es denn auch in der theoretischen Studie: Empedokles "scheint nach allem zum Dichter geboren" (S.326), und Hölderlin fährt im Sinne Schillers fort: er scheint "in seiner subjektiben tätigen Natur schon jene ungewöhnliche Tendenz zur Allgemeinheit zu haben, die ... zu jener Vollständigkeit und durchgängiger Bestimmtheit des Bewusstseins wird, womit der Dichter auf ein Ganzes blickt, ebenso scheint in seiner objektiven Natur, in seiner Passivität jene glückliche Gabe zu liegen, die auch ohne geflissentliches und wissentliches Ordnen und Denken und Bilden zum Ordnen und Denken und Bilden geneigt ist, jene Bildsamkeit der Sinne und des Gemüts, die alles solche leicht und schnell in seiner Ganzheit lebendig aufnimmt ..." (S.326). Wie bei Schiller bildet der Dichter die Brücke zwischen dem Bewusstsein und den Sinnen, der Kunst und der Natur.

Aber Hölderlins Empedokles ist keine "schöne Seele"

in Schillers Sinn. Wie Hölderlin überall Schillers psychologische Anschauungen ins Metaphysische zurückbildet, so auch hier. Das Mittlertum des Genius ist ein religiöses.

Mir tauschen
Die Kraft und Seele zu Einem
Die Sterblichen in die Götter,
(S.177)

rühmt sich Empedokles. Zwar werden im Drama diese Worte vom Gegner des Genius als dessen Hybris ausgelegt. Dennoch bezeichnen sie das Wesen des Genius. Denn nicht nur hier (T.II.) wird Empedokles so beschrieben, sondern auch in Ae.F. (S.220), wieder von einem Gegenspieler, der aber diesmal die Mission des Genius anerkennt. Die Götter brauchen die fühlende Wärme des Menschen, diese den wachen Geist der Himmlischen. Der Genius ist das Band der Liebe zwischen beiden. Es ist das mystische Motiv vom schaffenden Spiegel, das schon in den Tübinger Hymnen begegnete und nun wieder aufgenommen wird.

Und wärmer umfangen die ewigen Mächte
Das strebende Herz, und kräft'ger gedeihn
Vom Geiste der Freien die fühlenden Menschen,
Und wach ists! denn ich
Geselle das Fremde,
Das Unbekannte nennet mein Wort,
Und die Liebe der Lebenden trag'
Ich auf und nieder; was einem gebricht,
Ich bring' es vom andern, und binde,
Beseelend, und wandle
Verjüngend die zögernde Welt ...
(S.177,178)

Und zwar ist es hier das N e n n e n des Neuen, Unbekannten, das das Band zwischen Menschen und Göttern schafft.

Durch das neue Wort entsteht ein neues Bewusstsein, eine neue "Fühlbarkeit". Das immer neue Bewusst- und Gefühltwerden des Göttlichen unter den Menschen ist für Hölderlin der Inbegriff ihrer Beziehung. Das Wort des Genius soll Bindung schaffen, "Religio".

Hieraus ergibt sich seine Bedeutung für die Gemeinschaft. Empedokles ist der Mittler zwischen dem Volk und Gott. Er ist der Exponent eines Zeitalters; der Reformator des Diogenes wird zum Verkünder der Ideale der französischen Revolution (T.I.). Dahinter aber steht Aelteres: Empedokles ist der Vates der Griechen, er ist der "Priester" (S.8.) und Prophet. Er sieht die "Urwelt" wie "der Zukunft grosse Linien", (S.94.) er weissagt seinem Volk. Und schliesslich trägt dieser griechische Naturphilosoph und "Sohn Uraniens" Züge des christlichen Heilands,[1] "Und es kamen die Dürstenden" zu Empedokles, dem Erlöser.

Fassen wir zusammen: Empedokles ist eine geistesgeschichtlich sehr interessante Gestalt. Naturgenie des Sturm und Drang, revolutionärer Reformator, "aesthetischer" Künstler der deutschen Klassik, mystischer Mittler, antiker Titan, Vates und Erlöser mit christlichen Zügen - das alles ist in ihm vereinigt. Betrachten wir diesen Empedokles von den früheren Anschauungen Hölderlins her, so stellt er eine Synthese des Bisherigen dar. Hier laufen alle Fäden zusammen. Alles, was

---

1) Ueber Christusähnliche Züge des Empedokles s.Böckmann, (S.258) der W.Liepe: "Hölderlins Empedokles, das Christusdrama der Romantik" (Christl.Welt 1914) zitiert. Liepes Arbeit selbst ist mir leider nicht zugänglich gewesen.

Hölderlin von Jugend auf über den Dichter gedacht hat, hat an dieser Gestalt mitgearbeitet.

Nun ist aber Empedokles nicht nur Dichter, und somit stellt sich die Frage, inwiefern unterscheidet sich dieser Genius vom dichterischen Genius?

Empedokles ist nicht n u r Dichter, aber er ist auch Dichter. Von Gesang und Dichtertum spricht er immer wieder. Er ist der Priester, der "lebendigen Gesang, wie froh vergossenes Opferblut" darbrachte (S.87). Er scheint "zum Dichter geboren".

> Ein Knabe war ich, wusste nicht, was mir
> Uns Auge fremd am Tage sich bewegte,
> Und wunderbar umfingen die grossen
> Gestalten dieser Welt, die freudigen,
> Mein unerfahren schlummernd Herz im Busen ....
> Da ward in mir Gesang, und helle ward
> Mein dämmernd Herz im dichtenden Gebet,
> Wenn ich die Fremdlinge, die gegenwärtigen,
> Die Götter der Natur, "mit Namen nannt",
> Und mir der Geist im Wort, im Bilde sich,
> Im seligen, des Lebens Rätsel löste ...
>
> (Ae.F. S.221/222)

An einer anderen Stelle des Ae.F. wird er als Sohn des Lichts und der Nacht geschildert, der des Himmels Strahlen ruhig auffasst, sodass der Streit der Welt in ihm milde wird (S.220) - Gedanken und Worte, die im engsten Zusammenhang mit der Hymne über den Dichter "Wie wenn am Feiertag ..." stehen.[1] Empedokles ist das

---

1) Ueber den Zusammenhang zwischen dieser Hymne und dem Ae.F. s.Lachmann: Hölderlins erste Hymne.

Idealbild des Dichters. Aber er unterscheidet sich auch vom Dichter und zwar durch seine Bestimmung. Nicht Gesang, sondern Tod ist ihm beschieden. Zwar früher, sagt Empedokles im T.I., genügte ihm der Gesang, um die Einheit mit allem Lebendigen zu fühlen, jetzt aber kann nur der Tod jene Einheit wieder herstellen. Aehnlich heisst es in der theoretischen Studie: Eigentlich war Empedokles zum Sänger geboren, aber das Schicksal seiner Zeit forderte nicht Gesang, sondern ein Opfer (S.32), und im Ae.F.

> ... und hab ich sonst dabei
> Ein feiernd Lied in Jugendlust gesungen,
> Zerschlagen ist das zarte Saitenspiel.
> O Melodien über mir! ihr mächtigen,
> Ihr liebenden, lebendigen Akkorde!
> Mit euch! mit euch! - es war ein Scherz!
> Und kindisch wagt' ich sonst euch nachzuahmen.
> Ein leichtes Echo tönt' in mir und unverständlich,
> nach.
> Nun hör' ich ernster euch, ihr Götterstimmen!
> (S.211).

Ein gewaltiges Schicksal ist hereingebrochen, dem nicht mehr der Dichter, sondern nur der Held begegnen kann. Das heisst aber zugleich: der Dichter ist die Vorstufe des tragischen Helden. Dies liegt schon in den Worten "Gesang wie froh vergossnes Opferblut". Nicht nur das Priesterliche der Dichtung kommt darin zum Ausdruck, sondern ihre tragische Anlage. Schon der Gesang ist "Opferblut" - der nächste Schritt ist das Opfer des Lebens. Die Verwandtschaft des Dichters mit dem Helden, die schon in den frühen Gedichten und im "Hyperion" zutage trat, wird im "Empedokles" am deutlichsten. Der tragische Held ist eine höchste Steigerung des Dichters -

er ist der Extremfall des Genius. Für Hölderlins Anschauungen vom Dichter ist es daher bedeutsam zu sehen, wie er im tragischen Helden einmal den Weg zu Ende gegangen ist.

Dies führt zur Betrachtung des Schicksals und der Aufgabe des Empedokles. Das Schicksal und die Aufgabe des tragischen Helden ist der Tod. Das steht von Anfang an fest und bleibt in allen Fassungen gleich. Es ist der Kern des Dramas. Jedesmal folgt der Tod unmittelbar aus dem Wesen des tragischen Genius. "Empedokles bereitet sich zu seinem Tode vor. Die zufälligen Veranlassungen zu seinem Entschlusse fallen nun ganz für ihn weg, und er betrachtet ihn als eine Notwendigkeit, die aus seinem innersten Wesen folge." (F.P. S.70).

Mein ist dies,
Und wohlbewusst ist mir mein Los und längst
Am jugendlichen Tage hab ich mir's
Geweissagt.
(T.I. S.155).

Und was ich mein', es ist von heute nicht,
Da ich geboren wurde, war's beschlossen.
(Ae.F. S.210)

Der Tod als das Schicksal des Genius steht durch alle Fassungen hindurch fest. Es war ja mit dem Stoff gegeben. Es ist das Faktum, das Hölderlin hinstellt. Aber zugleich setzt seine Auseinandersetzung mit dem Faktum ein. Was kann der Sinn dieses Todes sein? Wodurch wird er herbeigeführt, zu welchem Zwecke geschieht er? Stirbt Empedokles, weil ihm die Welt zu eng ist? Oder aus Sehnsucht nach dem Tode? Stirbt er, um

eine eigene Schuld zu büssen? Oder um die Schuld des Volkes zu sühnen? Ist der Tod Erfüllung, Strafe oder Aufgabe? Letzten Endes bleibt der Tod des Empedokles für Hölderlin ein heiliges Geheimnis. Aber indem er es als solches feiert, müht er sich zugleich um seine Enträtselung. Immer neue Aspekte dieses grossen Ereignisses werden sichtbar, die zu neuen Deutungen und immer tiefer in neue Fragen hinein führen. Diese Deutungen und Fragen gilt es nun sichtbar zu machen, wobei immer dann auf eine chronologische Entwicklung hingewiesen werden soll, wenn eine spätere Deutung wirklich die frühere ersetzt hat, im übrigen aber die grossen Gesichtspunkte zu beschreiben sind, die meist für alle Fassungen die gleichen bleiben.

Als erste und wohl ursprünglichste Motivierung des Todes erscheint Empedokles' Wunsch zu sterben. Er will sein Schicksal. Sein Vorrecht nennt er es, dass sich kein Geringer anmassen darf (T.I. S.138, 159. Ae.F. S.205, 224). Denn der Tod ist die höchste Erfüllung seiner im Leben nicht stillbaren Sehnsucht. Dies Leitmotiv des F.E.s bleibt trotz aller späteren gegensätzlichen Motive in allen Fassungen bestehen. Empedokles stirbt aus einer nur im Tode gipfelnden Lebenslust:

> ... Was? Am Tod entzündet mir
> Das Leben sich zuletzt, und reichest du
> Den Schreckensbecher mir, den gährenden,
> Natur! damit dein Priester noch aus ihm
> Die letzte der Begeisterungen trinke!
>
> (T.I. S.163).

Diese ganz aus Hölderlins Geiste gesprochenen Worte vom Tode als dem feurigen Tranke des Lebens klingen

an die spöttischen Worte des Diogenes an und geben ihnen eine positive Wendung. Es ist die Todesauffassung, die von den frühen Hymnen und dem "Hyperion" her vertraut ist. Nie vorher und nie nachher hat Hölderlin seiner Todeslust so freien Ausdruck und eine solche Befriedigung gewährt wie hier.

Der Tod als Heimkehr ins All ist untragisch. Neben die Todessehnsucht tritt aber von Anfang an ein wahrhaft tragisches Motiv. Es ist ebenfalls schon in den Hymnen und dem "Hyperion" angelegt. Die Lust zum Tode ist Ueberschwang der Lebensfreude und entstammt damit einem Bedürfnis, das im Leben keine Befriedigung findet. Die Lust, aber auch die Enge des Lebens treiben Empedokles in den Tod. Die Verzweiflung des "Hyperion" ist hier aufs Äusserste gesteigert. Auch Empedokles ist von Grund auf allein. Von den Menschen ist er verlassen und verkannt. So will er sterben aus "Kulturhass", wie es im F.P. heisst. In T.I. war eine Fluchrede auf das Volk geplant, und noch im Ae.F. ist Empedokles froh, "das menschliche Bekümmernis" hinter sich zu lassen. Der Menschenhass ist nun aber eines derjenigen Motive, das Hölderlin vom F.P. an bewusst zurückgedrängt hat. Eine tiefe Verwundung durch das Leben bleibt allerdings für den Dichter, der Hyperions erschreckende Rede über die Deutschen gedichtet hat, bestehen. Im Ae.F. hat sie sich zu dem erhabenen Gefühl der Fremdheit des Genius unter den Menschen geläutert. Der Hass als bewusstes Motiv verschwindet durchaus. Die ursprünglich geplante Fluchrede in T.I. streicht Hölderlin durch mit der Randbe-

merkung: "Keinen Fluch! er muss lieben, bis ans Unendliche hin. Dann stirbt er, um nicht ohne Liebe zu leben und ohne den Genius." Er zehrt in dieser Ueberwindung des Fluches zwar - wie es heisst - den Rest von Versöhnungskraft auf, aber er besiegt die Bitterkeit durch Liebe (S.513).

Was Hölderlin zu dieser Aenderung treibt, ist seine Frömmigkeit. Die Vereinsamung ist in Demut als göttliches Verhängnis hinzunehmen. Dadurch verstärkt sich allerdings noch die Not. Denn die Verlassenheit des Empedokles wird nun vom T.I. an zurückgeführt auf den Bruch mit den Göttern. Hyperion blieb noch die Zuflucht zur göttlichen Natur. Für Empedokles gibt es auch diesen Trost nicht mehr - oder vielmehr, er ist nur im Tode zu finden. Der Tod als Rückkehr zum Göttlichen aus dem Schmerz am Leben ist ein Hauptmotiv dieser Dichtung.

Aber die Frömmigkeit Hölderlins geht noch einen Schritt weiter. Und hier kompliziert sich das Bild. Die Einsamkeit ist nicht nur ein göttliches Verhängnis, das in Ergebung getragen werden muss, sondern sie ist sogar eine gerechte Schickung, denn - sie ist Folge einer Schuld. Hier tritt ein neues Motiv hinzu: die Schuld des Helden. Die Anregung empfing Hölderlin von Diogenes Laertius: Empedokles ist übermütig, er nennt sich einen Gott. Das bekannte Thema der Hybris taucht auf, das sich in T.II. mit der beliebten Prometheus-Mythe verbindet. Aber Hölderlin übernimmt den Hybris-Gedanken nicht einfach von Diogenes Laertius, weil er dramatisch brauchbar ist. Vielmehr

verbindet sich dieses Thema sofort mit dem eigenen Erleben des Dichters und den Anschauungen seiner Generation. Man hat mit Recht in der Selbstanklage des Empedokles eine Geisselung des selbstherrlichen modernen Geistes gesehen.

> Recht! alles weiss ich, alles konnt ich meistern;
> Wie meiner Hände Werk, erkenn ich es
> Durchaus, und lenke, wie ich will,
> Ein Herr der Geister, das Lebendige.
>
> ... zur Magd ist mir
> Die herrnbedürftige Natur geworden,
> Und hat sie Ehre noch, so ists von mir.
> Was wäre denn der Himmel und das Meer
> Und Inseln und Gestirn und was vor Augen
> Den Menschen alles liegt, was wär es auch,
> Dies tote Saitenspiel, gäb ich ihm Ton
> Und Sprach' und Seele nicht? was sind
> Die Götter und ihr Geist, wenn ich sie nicht
> Verkündige?
>
> (S.193/194).

An Goethes Verspottung des Zeitalters durch den Schüler im Faust erinnern diese Worte.
"Die Welt, sie war nicht, eh' ich sie erschuf ..."
In Hölderlins eigener Terminologie: das Reich der "Kunst" hat sich überhoben und muss wieder mit der Naturgottheit versöhnt werden.

Aber bei Hölderlin ist das Problem von besonderer Subtilität. Sein Held, der die Schuld der Hybris begeht, ist nicht einfach ein selbstherrlicher Titan. Er ist der liebende Göttersohn. Die Schuld des Empedokles ist nicht Empörung gegen die

Götter, sondern ein "Uebermass an Innigkeit".[1] Es liegt hier eine grosse Verfeinerung des Hybris-Gedankens vor, die zunächst befremdlich wirkt. Aber im Grunde war sie schon im "Hyperion" angedeutet. Hyperion sagte: "... es ist, als fühlt' ich ihn, den Geist der Welt, aber ich erwache und meine, ich habe meine eignen Finger gehalten" (II. S.95). Schon damals hiess es wörtlich auf Empedokles hindeutend, dies entstände aus dem "Streben, alles zu sein, das, wie der Titan des Aetna, heraufstürmt aus den Tiefen unsers Wesens" (II. S.103). Eine anscheinend zu grosse Gottnähe schlägt plötzlich in äusserste Leere um. Um dies Erlebnis darstellbar zu machen, hält Hölderlin sich zunächst fast wörtlich an Diogenes. Empedokles hat sich einen Gott genannt. Die Schuld der zu grossen Gottnähe wird auf das A u s - s p r e c h e n des Heiligen bezogen. Dies stammt aber nicht nur aus Diogenes, sondern sicher auch aus der innersten Erfahrung Hölderlins. Die Schuld erscheint in Zusammenhang mit der Sprache, mit dem Organ des Dichters also. Empedokles wird von dem Priester als der "Allmitteilende" geschildert, der "das keuschverschwiegne Leben" verrät, der "seine Seele bloss und ihre Götter gibt", der "den Gott ..... aus sich hinweggeschwätzt". (S.180, 181). Mit dem Aussprechen selbst ist also das Ausgesprochene verloren worden. Allgemeiner gesagt: Hölderlin spricht hier von der Gefahr eines pseudomystischen Erlebnisses,

---

1) s."Grund zum Empedokles", S.316 ff.

das für ihn, den Dichter, zugleich mit dem Problem der Sprache verknüpft ist. Während in der echten Mystik die wachsende Nähe zwischen Gott und Mensch von dem wachsenden Gefühl ihrer Getrenntheit begleitet ist, wird hier im Uebermass das Göttliche verloren. Der Mensch hat sozusagen Gott in sich aufgesogen, und nun ist nichts mehr ausser ihm selbst. Dagegen empört sich aber die Frömmigkeit Hölderlins. Sie fordert den Tod des Genius. Denn der Tod vereinigt ihn so mit dem Göttlichen, dass in der grössten Nähe zwischen Mensch und Gott zugleich die grösste Ferne, das Erlöschen des Menschen eintritt. Diese Darstellung eines pseudomystischen Erlebnisses wirft ein bedeutendes Licht auf den Genieglauben des Zeitalters. Der Tod des Genies ist Sühne dieser Schuld und zugleich dennoch ein Erzwingen der Vereinigung mit Gott um den Preis des Lebens.

Hier schleicht sich aber von neuem das Titanische ein. Kann nicht auch der Tod noch Hybris sein? Ist nicht auch die freiwillige Vereinigung des Menschen mit Gott eine ungeheure Anmassung? Wie eine finstere Versuchung tritt plötzlich dieser Gedanke an Empedokles heran (S.221). Die Szenen des Ae.F.s versuchen, den Zweifel zu besiegen. Dies gelingt, indem Empedokles nun gegenüber seinem Jünger wie auch von seinem Gegner, als ein ganz ungewöhnlicher, in seiner Zeit einmaliger Genius erscheint, der zu einem Schicksal berufen ist, das für jeden anderen "schwarze Sünde" wäre. So wird der Genius zu einer immer seltneren, rätselhafteren, von schweren Gefahren bedrohten Erscheinung.

Neben dem Genius aber wächst eine Gestalt, die Hölderlin früher als die Verkörperung des Ungenialischen, Kalten verworfen hätte. Es ist der Gegner des Empedokles, der Priester. Oft ist hervorgehoben worden, wie der Priester von Fassung zu Fassung positiver bewertet wird. Während er in T.I. noch der Heuchler ist, der "Heiliges wie ein Gewerbe treibt" (er erinnert an die Männer der "Nemesis" im "Hyperion"), wird er in T.II. und der theoretischen Studie dem Empedokles immer ebenbürtiger, bis er schliesslich in der Rolle des Manes im Ae.F. sich zu einer bedeutenden Gestalt erhebt. Dem "entzündeten" Geist des Empedokles hält er die heilige Urweisheit entgegen. "Lass still uns sein, o Sohn! und immer lernen" (S.224). Zwar erreicht er nie die Grösse des Genius. Er ordnet sich im Ae.F. ihm sogar freiwillig unter und verkündet als eine Art Apostel die göttliche Mission des Empedokles. Aber diesem Priester, der Brauch und Ueberlieferung treu bewahrt, der die Kontinuität des Lebens gegenüber dem plötzlichen Einbrechen des Genialen darstellt, kommt eine immer grössere Bedeutung zu. Das ist für Hölderlins Anschauungen vom Dichter wichtig. Denn es stellt sich die Frage: sieht Hölderlin, dem von Jugend an die Aufgabe des Dichters als die eines "Priesters" erscheint, jetzt vielleicht nicht nur die Verwandtschaft zwischen dem Dichter und dem "priesterlichen" Genius eines Empedokles, sondern auch zwischen dem Dichter und dem eigentlichen Priester? Diese Frage kann erst von der Spätdichtung her beantwortet werden.

Todessehnsucht, Leiden am Dasein, Schuld der Hybris führen Empedokles zu dem Entschluss zu sterben. Als nun aber dieser Entschluss gereift ist, ändert sich noch einmal das Bild. Die Versöhnung mit Gott und Volk, die sich eigentlich erst im Tode vollziehen soll, wird sozusagen durch den Todesentschluss bereits vorweggenommen. Um den Genius, der sich eben noch schuldig fühlte, entfaltet sich im Schatten des Todes der ganze Glanz des gottbegeisterten Sehertums. Für den todesbereiten Empedokles sind die Götter wieder da, das Volk versammelt sich um ihn aufs Neue. Im Aussprechen des Göttlichen liegt keine Schuld mehr. Im Gegenteil, die Verkündigung wird jetzt zu seiner eigentlichen Aufgabe. Der Inhalt dieser Verkündigung ist identisch mit seinem Schicksal. Was er erlebt hatte, so erscheint es jetzt, war eigentlich nur das Schicksal, das er dem Volk verkündigen soll. Nicht nur er, auch das Volk lebt in furchtbarer Not.

> ... wie aus krankem Körper sehnt der Geist
> Von Agrigent sich aus dem alten Gleis.
> (T.I. S.146).

Und im Ae.F.

> Der Herr der Zeit, um seine Herrschaft bang,
> Tront finster blickend über der Empörung.
> Sein Tag erlischt, und seine Blitze rauchen.
> Doch was von oben flammt, entzündet nur
> Und was von unten strebt, die wilde Zwietracht.
> (S.220).

Auch das Volk hat sich überhoben, auch das Volk darf die Hybris büssen durch einen frei gewählten Tod. Auch das Volk soll sich der Natur opfern. Und nun folgt die Verherrlichung der neuen Zeit, bei der in T.I. deutlich die Ideen des "Hyperion" aufklingen. Empedokles, der Apostel der Gleichheit nach Diogenes Laertius, lehnt auch bei Hölderlin die Königskrone ab und verkündet die Ideale der französischen Revolution (S.147). Das neue Reich der Freiheit und Gleichheit erinnert zugleich an den Idealstaat Schillers, aber ist ganz ins Messianische gehoben: neue, glücklichere, männlichere "Saturnustage" werden kommen, in der die alte Naturgottheit (Saturn) sich mit dem Kunstgott (Jupiter) aussöhnt - der im Schatten des Todes stehende Empedokles ist wieder der Vates, der die Geschichte seines Volkes deutet.

Je mehr aber Empedokles von seiner Botschaft erfüllt ist, umso mehr verschiebt sich das Motiv seines Todes. Nun erscheint ihm erst von der Botschaft her sein Tod ganz gerechtfertigt. Der Sinn seines Lebens ist die Verkündigung, und er muss sterben, weil eine solche Sendung nur mit dem Leben zu bezahlen ist, sonst wäre sie Sünde.

> ... Es muss
> Bei Zeiten weg, durch wen der Geist geredet ...
> O lasst sie dann zerbrechen das Gefäss
> Damit es nicht zu anderm Brauche dien',
> Und Göttliches zum Menschenwerke werde.
> (S.154).

Aber noch andere Deutungen erwachsen aus der erhabenen Aufgabe des Genius. Empedokles' Tod ist ein Beispiel für das Volk, es lehrt ihn, den Weg des Opfers. Er ist schliesslich nicht nur Beispiel, sondern die Erlösung des Volkes. Empedokles ist der"neue Retter" (S.220). Er ist "der Berufene, der töte und belebe, in dem und durch den eine Welt sich in sich auflöse und erneue" (S.227). Er ist der Heiland, ein Bruder Christi. Jetzt darf Empedokles seine grösste Sehnsucht erfüllen, weil er die Erfüllung zugleich mit seinem Untergang bezahlt. So versucht Hölderlin, massloses Streben und Frömmigkeit zu versöhnen.

Die Auffassung des Todes als Beispiel und Opfer rückt gegen Ende von T.I. in den Vordergrund. Aber sie verdrängt nicht, wie man oft angenommen hat, die Deutung des Todes als Sühne für die Schuld. Denn in T.II. nimmt Hölderlin das Thema der Schuld wieder auf, es wird sogar verschärft. Im "Grund zum Empedokles" ist von der Schuld des Helden die Rede. Und sogar im Ae.F. heisst es:

> Beim Totenrichter! wohl hab ich's verdient!
> Und heilsam wars; die Kranken heilt das Gift
> Und eine Sünde straft die anderen.
> Denn viel hab ich von Jugend auf gesündiget,
> Die Menschen menschlich nie geliebt ...
> (S.204).

Die Schuld des Empedokles ist deutlich ausgesprochen. Es kann sich bei dieser Schuld nicht nur um eine Entfremdung von den Menschen handeln, sondern es muss auch eine Entfremdung von den Göttern gewesen